

Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского
Кафедра теории музыки

Ю. Н. Холопов

ГАРМОНИЯ

Практический курс

Учебник для специальных курсов консерваторий
(музыковедческое и композиторское отделения)

Часть II Гармония XX века

Второе издание

Москва
Издательский Дом
«КОМПОЗИТОР»
2005

ББК 52.80
УДК X 73

Научная редакция и подготовка текста к печати
В. С. Ценовой

Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х частях. Часть II: Гармония XX века. 2-е изд., испр. и доп. М., 2005. – 624 с. с илл.

ISBN 5–85285–619–3
X $\frac{5208000000}{082 (02)}$ – б/об

© Холопов Юрий Николаевич, 1980 – 2002
© Ценова Валерия Стефановна, 2002, 2005
© Издательский Дом «Композитор», 2003, 2005

Раздел IV

I. ГАРМОНИЯ XX ВЕКА (введение)

1. Общие основы гармонии XX века

1.1. Понятие гармонии и музыка XX века

Уходящий сегодня в глубь истории XX век обозначил наступление новой музыкально-исторической эпохи. Обнаружившаяся по мере своего увеличения крупномасштабная «тектоническая плита» музыкальной истории «1900 – ?» совершенно определенно отчленяется от предшествующей эпохи «1600 – 1900», так называемого «нового времени». Музыка «новейшего времени», начавшаяся ошеломляющими новациями Дебюсси, Прокофьева, Стравинского, Берга, Бартока, Шёнберга, Веберна, теперь уже очевидным образом сложилась как исторически новая система музыкального мышления, характеризующаяся своеобразной системой ритма, очередной модификацией понятия о гармонии, коренной реорганизацией композиторской структуры. В отношении интересующей нас проблемы гармонии музыка XX века совершила большой поворот в том, что именно подразумевается нами под этим понятием. С точки зрения музыкальной истории современное понятие гармонии представляет закономерное новое воплощение развертывающегося во времени коренного смысла «гармонии» – эстетически удовлетворяющего согласия звуков (подразумевается согласие по высоте). В конкретно-структурном отношении гармония-благозвучие когда-то говорила о горизонтальной цельности согласных звуков – о чисто монодическом древнегреческом ладе («порядок в звуках, получающийся при смешении высоких и низких звуков» – Платон). Далее гармония как приятность при сочетании высоких и низких звуков раздвоилась: помимо согласия по горизонтали закрепилось в общественном сознании и согласие по вертикали (гармония «простая» и «составная» у Одингтона). В эпоху Нового времени Рамо закрепил за гармонией понятие аккордовой системы, причем и мелодический лад оказался у него зависимым от «порядка, предписанного тройной пропорцией», то есть от гармонико-аккордовой структуры S – D – T.

Новая интонация музыки XX века, возобладавшая в процессе великого «интонационного кризиса» (Асафьев) рубежа XIX – XX веков, внесла очередную поправку в понятие гармонии, устранив доминирование вертикально-аккордового момента. Если в XVIII – XIX веках лад в самом деле базировался на гомофонной аккордово-функциональной концепции (здесь Рамо был исторически прав), то в XX веке совершенно закономерно получили широкое распространение модальность (исходящая из монодико-звукорядного принципа), серийность, двенадцатитоновость, микрохроматика и экзотика, алеаторика, новая полифония – техники, не исходящие из категории аккорда и тонально-аккордовой системы.

В результате к музыке XX века в целом неприменимо традиционное определение понятия гармонии из XIX века – «наука об аккордах и их связях». Чтобы охватить «приятную слаженность» музыкальных звуков во всех техниках композиции XX столетия, современное определение гармонии должно предусматривать эстетически удовлетворяющую звуковысотную организацию музыки. С учетом же остающихся от прошлой эпохи более детализированных делений понятия оправданно и более узкое, специальное толкование его – гармония как звуковысотная структура многоголосной музыки.

1.2. Общие законы гармонии XX века

Для каждой крупной музыкально-исторической эпохи возможно сформулировать такие закономерности, совокупность которых характеризует специфические признаки интонационной системы. В эпоху Возрождения (условно 1300 – 1600) к таковым относятся зависимость структуры от церковного лада-модуса, автономность консонанса при непременной связанности диссонансов приготовлением и разрешением, и другие закономерности. В эпоху Нового времени (1600 – 1900) это – известные законы тонально-функционального лада. Есть аналогичные основы и в гармонии XX века.

В каком смысле говорим мы о гармонии, сказано выше. Но слово «*общие*» законы (а теория имеет дело только с всеобщностью законов, а не с эмпирией отдельного) обязывает нас к охвату *всего круга* художественных явлений, в том числе и еще только становящихся, относительно которых история пока не вынесла своих сколько-нибудь определенных оценок.

«Общие основы» должно находить в произведениях поразительно непохожих авторов: Прокофьев и Веберн, Щедрин и Штокхаузен, Денисов и Буцко, Берг и Мессиан, Шостакович и Лигети, Пахмутова и Булез. Возможно ли это вообще? Несомненно, да. Надежным критерием здесь пусть послужит нам общеизвестное обстоятельство: воспринимая даже незнакомое нам сочинение

какого-либо из крупных композиторов – наших современников, мы всегда безошибочно определяем, что нам исполняют *музыку XX века*. Значит – *есть* такое свойство музыки в целом, по которому всегда легко установить ее принадлежность новейшему времени; есть такое свойство и в гармонии. А раз оно имеется, то дело лишь за тем, чтобы его сформулировать.

В области гармонии к специфическим законам музыки XX века относятся следующие:

1. Новая трактовка диссонанса,
2. Новое отношение к хроматике и
3. Новая система ладогармонических значений.

1.3. Свобода диссонанса

Новая трактовка диссонанса состоит в возможности применять бывшие диссонансы без разрешения, как этого требовала гармоническая эстетика прошлого. Возможность свободы диссонанса не означает, конечно, что разрешение диссонанса в прежнем смысле вообще отменяется. Нет, во всех отношениях (не только в области диссонанса) прежние композиционные методы *могут* применяться. Новое состоит в том, что *наряду с ними* широко используются и *новые* приемы, в частности, свобода диссонанса. Так, в теме Марша из оперы С. С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» диссонанс на субмедианте ($W^{6<}$, $W^{9>}$) регулярно разрешается в консонирующее трезвучие тоники (^{+}T , $^{\circ}T$). А в обоих эпизодах этого рондино уже нет ни одного консонирующего аккорда.

Исторически свободе диссонанса предшествует ряд особенностей романтической гармонии, прежде всего функциональная инверсия. В «Вальсе более чем медленном» К. Дебюсси начальный аккорд-задержание $ges \cdot a \cdot des \cdot f \cdot as = T^9_{72<}$ выдерживается так долго, а его разрешение в конце 8-го такта столь мимолетно, что фактически мы слышим большой минорный нонаккорд, диссонанс, незаметно переходящий под конец в консонанс. Это момент перехода функциональной инверсии в свободу диссонанса.

В *эстетическом* отношении свобода диссонанса состоит в том, что диссонантное звучание ценится само по себе, а не только как средство подготовки консонанса и тяготения к нему. Отсюда музыкально-психологическая перемена: сосредоточение на диссонантном звучании как на оптимальном, сущностном, как на носителе гармонического действия.

Технически свобода диссонанса есть освобождение его от обязанности непременного и немедленного разрешения в консонанс. Свобода диссонанса и эстетическая оптимальность заставляют заново ставить вопрос о том, являет-

ся ли такое созвучие диссонансом. Поскольку различие в сонантности не устраняется, а абсолютность прежнего подчинения диссонансов септим, секунд и тритонов в гармонии XX века больше не существует, то на месте дихотомии консонанс – диссонанс устанавливается многочисленная градация сонантности, то есть многоступенное распределение гармонического напряжения в созвучиях, начиная с абсолютного нуля унисона и кончая обжигающей диссонантностью полутонового кластера.

Закономерное следствие свободы диссонанса – образование новой аккордики в XX веке. Ее новизна в том, что при условии свободы диссонанса возможно применение как самостоятельного созвучия практически любого звуко сочетания. Соответственно изменяется и классификация аккордов.

1.4. Двенадцатиступенность высотной системы

Новое отношение к хроматике выражается в постоянном использовании в той или иной форме *двенадцатиступенности* звуковысотной системы. Если классическая тональная система базировалась на представлении о семиступенности основного звукоряда (о ней говорят всегда выставляемые при ключе знаки тональности), то современный композитор ощущает принципиальную возможность самостоятельного основного тона на каждой из двенадцати ступеней хроматической гаммы.

Исторически двенадцатиступенность высотной системы была подготовлена развитием ряда явлений романтической гармонии. Среди них – расширение тонального круга благодаря включению в сферу тяготения к данной тонике субсистемных неустоев (N к $^{\circ}S$ в конце сонаты *h-moll* Листа), альтераций (например, в сочинениях Скрябина среднего периода), хроматиколлинеарных гармоний и аккордовых рядов (например, в побочной теме «Ромео и Джульетты» Чайковского, в хроматической теме Полкана из «Золотого петушка» Римского-Корсакова), элементов ладовой переменности, полиладов (Бородин, начало Второй симфонии; сочетание элементов гармонического минора и натурального, образование звучности аккорда с уменьшенной октавой), двенадцатиступенных по своей природе симметричных ладов (например, в «Садко» Римского-Корсакова, в Девятой сонате Скрябина), комплементарно-хроматических рядов (Лист, «Фауст», 12-тоновый ряд без повторения звуков в начале произведения); косвенным образом также за счет усиленного развития различных модальных монодических ладов, модальные тоны которых в совокупности охватывают всё двенадцатизвучие, даже замыкая цепь модальных тонов энгармоническим унисоном: лидийская кварта равна

локрийской квинте (не говоря о энгармонических замыканиях с участием модальных тонов гемиолики и других звукорядных типов).

Одновременно с равноправным включением в понятие гармонии и вертикальных, и горизонтальных связей, в гармонии XX века произошло распространение двенадцатиступенности и на аккордо-гармонические, и на ладо-мелодические элементы и структуры. Отсюда открылись пути и к современной новой тональности, существенно отличающейся от классико-романтической, и к современным горизонтально-мелодическим техникам – новой модальности, хроматической модальности, серийности.

1.5. Новая ладогармоническая функциональность

Естественно, коренное интонационное обновление элементов гармонии – вертикальных созвучий (аккордов) и горизонтальных звуковых групп (ладомелодических структур) означает и столь же радикальное изменение прежней системы гармонической функциональности как носителя смыслового начала в этой области. Если в европейской музыке XVII – XIX веков гармоническая функциональность была единообразной, определяемой фундаментальной триадой S – T – D в тональном ладу *dur* или *moll*, то вслед за развитием особых состояний тональности, возрастанием роли модальности, за тенденцией к особой ладогармонической выразительности в XIX веке, XX столетие ознаменовалось *индивидуализацией* тонально-гармонических структур.

По мере нарастающей индивидуализации гармонии, вызываемой всё более дифференцированной образной выразительностью музыки, гармония становится всё более *избирательной*. Композитор свободно выбирает те или иные ладомелодические или аккордо-мелодические комплексы в зависимости от индивидуального замысла данного сочинения. В соседней пьесе всё может обстоять иначе. В условиях поразительной разнородности интонационного материала естественно не следует ожидать сколько-нибудь определенного единообразия и в системе функциональных значений элементов. Отсюда радикальные перемены в системе гармонической функциональности. Исключается возможность какого бы то ни было единообразия в системе конкретных значений, как это характерно для гармонии XVIII – XIX веков. Однако в каждом конкретном случае значения эти вполне определены – в рамках *данной* системы.

Отсюда новая ситуация ладогармонической функциональности. Нет более единой фундаментальной системы, есть множество конкретных индивидуализированных систем, действующих в рамках отдельного произведения. Но возможно выделить несколько типов ладогармонической функциональности,

таких, как расширенная тональность – мажорно-минорной основы, либо нейтрально-ладовой (смешанно-ладовой), различные виды модальности (натуральные лады, симметричные, те и другие – ладомелодической и аккордо-гармонической разновидности), серийность, сонорика и другие.

Поэтому вместо единой конкретной, действительной для всей музыки функциональной тональной системы следует теперь говорить о едином *принципе* гармонии XX века, который, по-разному воплощаясь в столь различном материале, порождает бы *конкретные* системы ладогармонической функциональности, действительные для каждого данного отдельного сочинения или группы сочинений. Тогда оказывается возможным свести в единую систему всё кажущееся совершенно безграничным многообразие функциональных типов, видов и случаев современной музыки.

1.6. Общий принцип гармонии XX века

Исходным пунктом для выведения общего принципа гармонии является отношение между интонационным материалом и формой его обработки. Компоненты, составляющие интонационный материал, выступают при этом в качестве *элементов* гармонии, разного рода их *повторность* создает предпосылку для *логической связи* между ними. Смысловое значение элемента гармонии в складывающейся таким образом системе отношений и есть его *функция*. Совокупность функциональных связей, конкретизированных в музыкальной интонационности, образует целостную *структуру*, которая воплощает гармонию звуков.

Чтобы быть общим, принцип гармонии XX века, имеющий дело с невероятно пестрым и разнородным интонационным материалом, вынужденно оказывается стоящим вне всякой конкретности. Но из этого следует, что для своей применимости он должен еще иметь и этап конкретизации, когда его абстрактность наделяется категориями данной системы: по отношению к тональной музыке принцип становится тональным, к серийной – серийным.

Общий принцип определяется так: образование системы отношений на основе свойств целесообразно избранного центрального элемента (= ЦЭ). Нетрудно заметить, что такой общий принцип моделирует существо *лада* как такового. В тональном ладу, например, в бетховенском C-dur, система отношений регулируется свойствами ЦЭ консонирующего трезвучия; отсюда мажорность либо минорность лада, квинтовая связь функций S – T – D и т. д. В старом модальном ладу центральным элементом является определенным образом пропорционированный звукоряд (например, автентический с опорой на квинту, плагальный – на

кварту), структурированный также определенными мелодическими формулами. И так далее.

Принцип предусматривает все виды интонационного материала и формы его изложения (горизонтальную, вертикальную, смешанную «диагональную», стереофоническую). От общего принципа гармонии XX века мы получаем и –

1.7. Основы метода гармонического анализа музыки XX века

В соответствии с двумя сторонами общего принципа, абстрактной и конкретной, и исходящий от него метод анализа содержит эти два момента, реализующиеся как два этапа: исходный, когда у нас есть лишь абстрактная модель лада-структуры, и собственно аналитический, когда абстрактная модель становится конкретно структурной. В своем полном виде всё это относится, конечно, прежде всего, к трудным случаям, когда до начала анализа у нас нет сколько-нибудь полных представлений об интонационном материале и функциях его элементов. (Понятно, что нет нужды обращаться к *абстрактному* принципу гармонии, если нам заранее известен *конкретный*, например, принцип тонально-функциональной гармонии XVIII – XIX веков.)

Общий принцип гармонии представляет звуковую структуру как систему функционально связанных друг с другом элементов. Среди них основное значение имеют обычно следующие категории элементов:

- *центральный* (инвариант системы; например, в классическом C-dur – тоническое трезвучие, в дорийском церковном монодическом ладу – звуко-ряд с опорной квинтой *d–a*),
- *главные* (центральный, вместе с близко стоящими к нему подчиненными составляющий основную модель данного лада-структуры),
- *производные и контрастные* (побочные) элементы, заключающие ту или иную степень сходства и различия с главными.

Из всего сказанного следует рекомендуемый «алгоритм» аналитических действий. Собственно гармоническому анализу должно предшествовать еще и определение формы разбираемого произведения, что в последовательности аналитических операций составляет «пункт ноль»:

0. Определение формы произведения и его частей (сокращенное «кодовое» наименование – «форма»).
1. Выявление и идентификация элементов (кодовое название – «элементы»).
2. Исследование выразительных свойств находимых интонационных элементов (код – «свойства»).

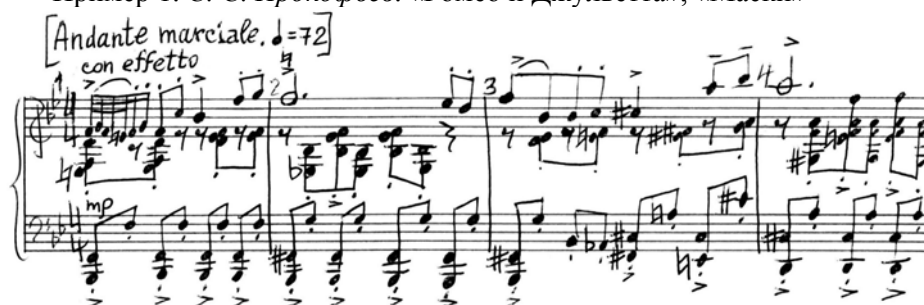
3. Исследование связи между элементами, прежде всего, на основе разного рода повторности и неповторности, производности, соподчинения и определения значения элементов («функции»).
4. Целостная система связей и смысловых значений уже установленных категорий элементов гармонической структуры (код – «система»).
5. По выяснении гармонической системы уточняется и становится аргументированной общая эстетическая оценка произведения – хорошо оно или нет («оценка»).

Для демонстрации анализа целесообразно сначала осветить ряд композиционных техник XX века, поэтому анализ мы откладываем на дальнейшее изложение (см. Тему 15). Но требует более подробного пояснения *переход* от абстрактной модели лада к конкретной ее реализации в данном типе гармонической техники. Покажем его на нескольких конкретных примерах.

1.8. От общего принципа к конкретным звуковысотным структурам

1.8.1. Тональность мажорно-минорной основы

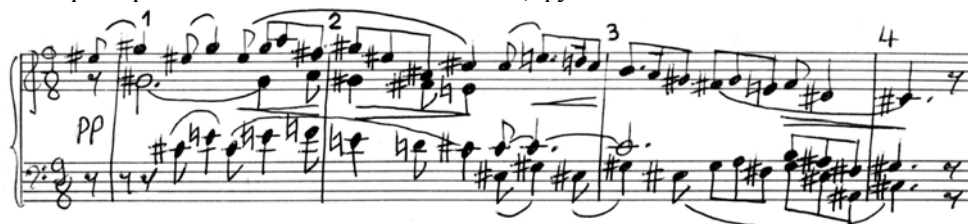
- Пример 1. С. С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта», «Маски»



Элементы здесь – аккорды с ясной *консонантной* основой, хотя и «приперченные» острыми диссонантными добавками. Свойства материала – прежде всего доминирование категорий *основного тона* и функциональных их *соподчинений*. Функции – обычные в *расширенной тональности* (после показа основной тональности – отклонение в *Dr* средствами миноро-мажора).

1.8.2. Тональность нейтрально-ладовой основы

- Пример 2. П. Хиндемит. *Ludus tonalis*, fuga in Fis



Элементы – аккорды¹ и гармонические ячейки-поля в мелодических головах. То и другое обнаруживает сильный основной тон (*cis*). Функции показывают (в контексте) роль четырехтакта как заключения I части формы фуги: господство местной тоники (фуга – in Fis), усиливается возвращениями к ней после мимолетных других гармоний.

Нейтрально-ладовая тональная гармония может быть и равноправным смещением мажора с минором, как здесь, и результатом быстрого чередования разноладовых элементов, также и результатом отсутствия мажорности и минорности в ладовом наклонении.

1.8.3. Модальность

- Пример 3. И. Ф. Стравинский. Симфония псалмов, I часть



Элементами здесь являются и аккорды (e-moll, B-dur=moll) и, в еще большей мере, определенным образом пропорционированный звукоряд. Несмотря на определенность основных тонов в аккордах, они тонально противоречат друг другу (тритоновое отношение), позволяя выйти на первый план модальному фактору звукоряда, свойства которого соблюдаются абсолютно – это ряд полутон-тон: e^{1.2}. Специфической функциональной особенностью поэтому

¹ Строго говоря, в полифонической ткани нет «аккордов». Соединения голосов образуют гармонические сочетания (даже «поля»), которые точнее следовало бы называть другим термином – «конкорды».

является не та или иная степень динамики смен основных тонов, а замкнутость движения в ограниченном круге характерного *остинато*. Аккорды и их последования возникают в зависимости от данного звукоряда, например, к более весомому аккорду *e-moll* не может быть ни своей доминанты, ни субдоминанты, так как их трезвучия не могут быть получены из звукоряда $e^{1,2}$.

1.8.4. Серийность

- Пример 4 А Б В. А. Веберн. «Темное сердце», ор. 23 № 1

А.

С учетом того, что повторность высот начинается после экспозиции всех двенадцати высот, элементами здесь оказываются крупные составные структуры – двенадцатизвучия. Есть очевидное сходство с модальностью: ЦЭ является звуковой ряд; если в Примере 3 ЦЭ был 8-звуковой ряд, пропорционированный как 1.2.1.2.1.2.1.2, то здесь ряд – 12-звуковой, смысловая структура которого зависит исключительно от порядка следования интервалов. Если заданный порядок сохраняется, то возникает quasi-модальная серийная утонченно-индивидуальная структура. Как и в модальной музыке, выбор созвучий и их последование подчиняется избираемому композитором ряду и его структуре. Свойства элементов – это в первую очередь интервальные качества двузвучий, трехзвучий, четырехзвучий ряда и его инверсии. Из огромного многообразия этих свойств композитор выбирает «Веберн-интонацию» 3.8 (интервалы в полутонах) или 8.3 (см. Пример 4 Б), аналогично и в тактах 3–4 в партии голоса. Существенный контраст «Веберн-группе» составляет не-

сколько неожиданное для стиля композитора увеличенное трезвучие в т. 1, замаскированное, между звуками 5–6–7 (*c–e–gis*), в т. 4 наоборот подчеркнутое сгущением до полной целотоники *as–c–e–ges–b–d*.

Функциональная связь чрезвычайно осложнена многосоставностью ЦЭ. Для выяснения функциональности (очень далекой даже от функциональности романтической гармонии) необходимо принимать во внимание систему повторностей, когда один (простой) элемент отвечает на другой. Даже не выписывая серийную схему (а это, конечно, необходимо для полноты анализа серийной гармонии), возможно слышать, что второе 12-звучие (см. скобки в партии фортепиано) последовательно отвечает на первое; как структурный принцип это сравнимо с эффектом соответствия при вопросно-ответной структуре типа TD – DT в классической гармонии. Для настоящего усвоения всей полноты функциональных соответствий необходимо прослушать и другие связи, например, ракоходное возвращение тактов 3–4 на начальный серийный ряд тт. 1–2 (см. Пример 4 В). Таким образом, вместо функциональности аккордов, типичной для тонально-гармонической системы классико-романтической музыки, здесь с крайней интенсивностью и насыщенностью структуры представлена функциональность звуковых групп различного состава в качестве сегментов серии, а также отдельных тонов. Повторность групп обеспечивает логическую связь гармонической структуры, а определенный характер соответствий дает специфическую для серийной гармонии функциональность, весьма далекую от старой функциональности классико-романтической гармонии.

1.8.5. Сонорика

Аналогичным образом элементами гармонии являются здесь разного рода *звучности* («соноры»). Свойствами – различные выразительные оттенки и *характеры*, с учетом краски-тембра, вертикальной и горизонтальной звуковой наполненности (плотности), формы звучности, регистра, громкостной динамики и ее распределения, интервалики, артикуляции, характера движения и других компонентов сонора. Функциональность заключается в многообразных целенаправленных *сходствах и различиях* между звучностями. Пример: «Атмосферы» Д. Лигети.

1.8.6. Прочие структурные типы (и техники)

То же касается и других, неупомянутых выше, гармонических типов музыки XX века (алеаторика и др.).

Общим для всех гармонико-аналитических процедур является требование столь же подробного, конкретного и фиксируемого разбора музыки, как с помощью теории функциональной гармонии анализируется, скажем, прелю-

для C-dur Баха из I тома Хорошо темперированного клавира. Должен быть объяснен *каждый звук, каждое созвучие* и полностью *формообразующее значение* звуковой структуры.

2. Хроматическая ладовая система

2.1. Понятие хроматической системы

Под этим термином понимается ладовая система, предполагающая в пределах данной тональности аккорд любой структуры на каждой из двенадцати ступеней хроматической гаммы. Как категория типов ладотональных структур хроматическая система стоит в одном ряду с двумя генетически ей предшествующими:

- *диатоника* (господствующая ладовая система в эпоху венских классиков),
- *мажоро-минор* (смещение ладов; распространение в эпоху романтизма),
- *хроматическая система* (распространение в эпоху XX века).

Нельзя не видеть в этом движении некоего *единства* общей генетической линии, традиции. Историческая эволюция, идущая от преобладания диатонизма в ладовой системе 2-й половины XVIII века к XX столетию, охватывает таким образом значительный исторический промежуток тенденциями единого процесса накопления недиатонических, хроматических элементов и показывает закономерность прихода к хроматической системе как к логически последней стадии развития в данном направлении. (Необходимо, однако, иметь в виду, что указанная эволюция, хотя и составляет несомненно основную магистраль исторического развития гармонической системы на протяжении последних двух с половиной столетий, не является всё же единственной тенденцией; наряду с ней есть и другие – в частности «эмансипация диатоники» в модальных системах XIX – XX веков, «эмансипация хроматики» в серийно-додекафонной музыке XX века, «эмансипация звучности» в сонорике.)

История свертывается в логику. Единство и органичность процесса сложения хроматической системы запечатлеваются во внутренней ее структуре. Хроматическая ладовая система возникает путем постепенного обогащения ресурсов тональности и расширения охватываемых ею границ, вплоть до «омнитональности». В итоге хроматическая система вбирает в себя и всё, что есть в диатонике, и всё, что есть в мажоро-миноре, и сверх того, приобретает все прочие гармонии, которых недостает до абсолютной полноты аккордового состава.

По мере пополнения гармонических ресурсов расширяющейся тональности усложняются и перестают быть однозначными функциональные значения

созвучий. Сама категория «тональности» перестает быть чем-то однозначно определенным, разветвляясь на ряд различных, весьма непохожих друг на друга «состояний» уже в позднеромантической гармонии. Это направление эволюции интенсифицируется и далее. На месте относительно определенных состояний тональности образуется *индивидуализированность* ее с неопределенным множеством конкретно-структурных вариантов ее реального интонационного воплощения. Если классический композитор *пользовался* предкомпозиционно заданной тональностью, то современный *сочиняет* ее вместе с темой и художественным образом, как прежде он сочинял мелодию. На место того или иного общего для всех какого-либо лада становится индивидуальный модус (ИМ).

Тем не менее, есть всё же определенные функциональные значения аккордов данных ступеней хроматической системы, которые обусловлены в конечном счете физической природой звукового, гармонического материала. Эти значения не абсолютны, но композитор по крайней мере с ними считается, даже если и сознательно противодействует им. Особенно определены функции специфических ступеней хроматической системы в тональности, опирающейся (так или иначе) на мажорную, либо минорную основу как в ладах хроматического мажора, минора, так и в некоторых видах их смешения, доводимого до ладовой нейтральности. Множество композиторов различных художественных направлений пользуются этой функциональностью: Прокофьев, Шостакович, Мясковский, Хачатурян, ранний Шёнберг, Хиндемит, Стравинский, Свиридов, Хренников, Эшпай, Щедрин, Леденев, Дебюсси, Равель и многие другие.

2.2. Специфические гармонии хроматической системы

Не нуждаются в специальных объяснениях вбираемые в себя хроматической ладовой системой *диатонические* гармонии, аккорды смешанной мажоро-минорной системы. Они пройдены ранее, полагаются хорошо известными из предшествующей части курса и поэтому здесь специально не освещаются. Гармонии хроматической системы за пределами диатонических и мажоро-минорных называются специфическими.

В тональности мажорной основы специфические гармонии хроматической системы находятся на следующих ступенях (указываются здесь лишь основополагающие аккорды – консонирующие трезвучия):

начает «До мажор», «Ре-бемоль мажор»; надо читать «in C», «тональность C», «тональность До». К таким расхождениям надо быть готовым и определять тональность верно по контексту.

Термин «септаккорды» применяется здесь по традиции и иногда требует коррекции. В некоторых случаях это не септима, а увеличенная секста, трактуемая в контексте, однако, совершенно подобно септима (местная функция септаккорда). Иногда это явно прибавленная секста; в контексте таковой может быть *des* в $n\Pi_5$ ⁷ (Примеры 7–8), фактически $^+S^6$.

Структура септаккордов может быть любой (цифры – интервалы в полутонах). С «тройками»:

- | | | | |
|----|---------------------------------------|---|--------------------------|
| 1. | – уменьшенный = 3.3.3 | } | с уменьшенной квинтой |
| 2. | – малый = 3.3.4 | | |
| 3. | – малый минорный = 3.4.3 | } | с минорным трезвучием |
| 4. | – большой минорный = 3.4.4 | | |
| 5. | – малый мажорный ¹ = 4.3.3 | } | с мажорным трезвучием |
| 6. | – большой мажорный = 4.3.4 | | |
| 7. | – увеличенный = 4.4.3 | } | с увеличенным трезвучием |

Кроме того, применимы три четырехзвучия с «двойкой» – уменьшенной терцией (увеличенной секстой):

- | | |
|-----|---|
| 8. | – 2.4.4 (например, <i>d·fes·as·c</i>) (<i>eses·fes·as·c</i>) |
| 9. | – 4.2.4 (<i>d·fis·as·c</i>) (<i>d·fis·gis·his</i>) |
| 10. | – 4.4.2 (<i>d·fis·ais·c</i>) (<i>d·fis·ais·his</i>). |

Три последних созвучия обладают особыми физическими и функциональными свойствами, родственными целотонной гамме.

Каждый из этих семи (или десяти) септаккордов (четырёхзвучий) в принципе применим в каждой из двенадцати высотных позиций, то есть на каждой ступени хроматической системы. Вслед за четырёхзвучиями принципиально возможны *терцовые* пятизвучия, то есть четырёхзвучия с добавлением малой или большой ноты, изредка даже – увеличенной ноты (подобно тому, как к септаккордам относится уменьшенный септаккорд, вообще говоря, созвучие, стоящее несколько особняком от четырёхзвучий малой или большой септимы), например, нонаккорды *c·e·g·h·dis*, *c·e·gis·h·dis*. Далее аналогично, каждый из нонаккордов может пополняться дальнейшими терцовыми наложениями.

Однако, чем больше звуков в аккорде, тем менее цельным он представляется нашему восприятию. Три-четыре-пять звуков составляют основное их

¹ Или: мажорный септаккорд.

число для аккорда-монолита. Уже пятый элемент-звук аккорда при прочих равных условиях доводит его цельность до критической точки, за которой начинается усиление и преобладание полигармонического принципа в аккордике (об этом в следующей теме). Поэтому, рассматривая вопрос о ладовой системе, мы можем здесь ограничиться трезвучиями и септаккордами на ступенях лада хроматической системы.

2.3. Функциональные значения аккордов хроматических ступеней

Ступенный состав ладовой системы наглядно показывает стадию развития европейской тональной системы. Поэтому необходима демонстрация в «алфавитном порядке» всего запаса нынешней тональной гармонии. Однако ступень есть лишь *обозначение* гармонии, но не ее *объяснение*. Для объяснения же смыслового значения необходимо указание *функции* аккорда, функции ее *основного тона*¹.

Если принимать во внимание лишь гармонии *прямо* подчиненные центру системы, а не спрятанные в подсистемы отклонения, то в хроматической ладовой системе оказывается не три функциональных фундамента (как в классической гармонии), а *все двенадцать* функциональных тонов. Они не подменяют друг друга, ибо имеют каждый свою индивидуальную, *незаменимую* функциональную выразительность в зависимости от *интервального* отношения данного основного тона к тональному центру.

Сообразно природным свойствам интервалов все эти интервальные отношения и определяемые ими функции образуют *пять основных групп*, которые, в свою очередь, имеют и важные подразделения:

- | | | |
|----------------------|---|--|
| I. Унисон, октава | → | функция тоники (Т). |
| II. Квинта, кварта | → | функции доминанты (D),
субдоминанты (S). |
| III. Терции, сексты | → | функции большой медианты (M),
большой субмедианты (W),
малой медианты (m),
малой субмедианты (w). |
| IV. Септимы, секунды | → | функции (линейные):
прилегающего нижнего тона (субтона) ([°] Dp),
прилегающего верхнего тона (супертона) (⁺ Sp) (L), |

¹ Подробнее об этом см. в I части данного учебника, а также в книге автора: Гармония. Теоретический курс. М., 1988.

прилежащего нижневводного полутона (субсемитона) (A),
прилежащего верхневводного полутона (суперсемитона) (A⁺).

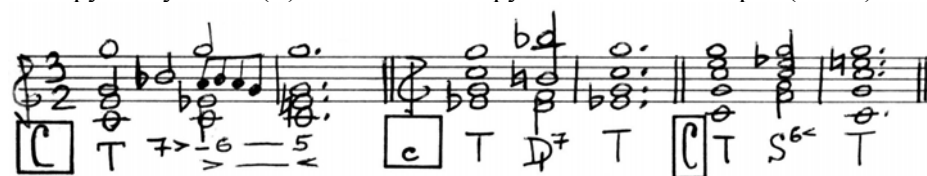
V. *Тритон* → функция тритонанты (1).

«Атакта» (лат. «прилегающая») – термин Т. Зелинского. «Тритонанта» – термин З. Карг-Элерта. «L» – лидийский супертон. Эта систематика не отменяет функций классико-романтической гармонии, *если они соблюдаются*. Таблица указывает лишь специфические функциональные значения хроматической системы, которые необходимы тогда, когда обычные функциональные обозначения классико-романтической гармонии оказываются *недостаточными*. Представлять себе аккорд данной функциональной группы II – III – IV – V надо так, как если бы он *тяготел и разрешался прямо в тонику*.

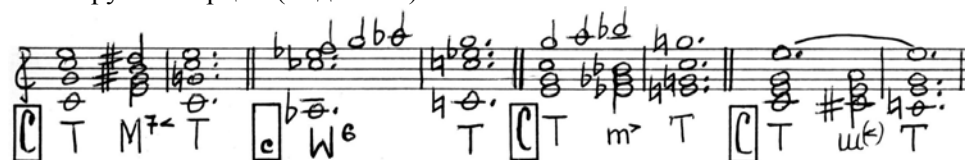
- Пример 9 А Б В Г Д

А. І група: унісон (Т)

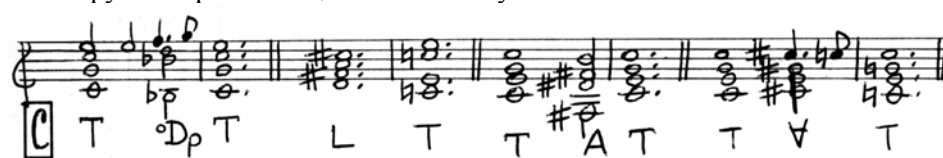
Б. II группа: квинта и кварта (D и S)



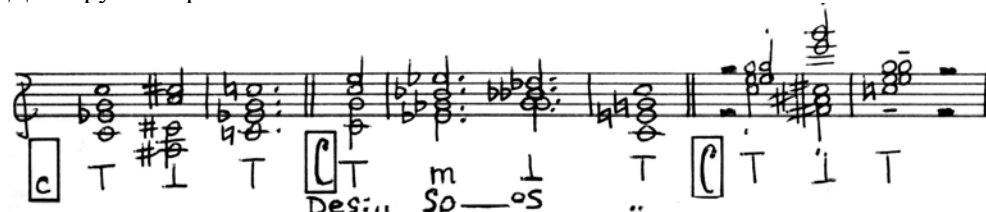
В. III группа: терции (медианты)



Г. IV группа: прилегающие тоны и полутоны



Д. V группа: тритонанты



Тогда свойства функциональных основных тонов будут следующими:

(I – точка функционального покоя).

II – максимальная сила тяготения и связности; сильный эффект звуковой смены.

III – в большой медианте (M) и большой субмедианте (W) довольно сильный эффект звуковой смены и энергии тяготения при довольно сильной связности (хотя то и другое меньше, чем при квинтовой связи); в малой медианте m и малой субмедианте ш мягкость и вязкость преобладают над энергией смены.

IV – отношение секунды – из линейных функций, *вспомогательные*; основной функциональный эффект – мелодическая текучесть, весьма спокойная при целом тоне и острая, активная при полутоне. Допустимы целотоновые атаки (знаки \mathbb{A} и \mathbb{W}), если они в оборотах T – \mathbb{A} – T, T – \mathbb{W} – T.

V – тритонанты обладают специфическим эффектом несвязности либо предельной отдаленности, особенно при минорных терциях на ступенях. При мажорных – тень таинственной темной связи (два трезвучия – части единого «аккорда Петрушки»).

Внутри хроматической системы функциональные группы основных тонов образуют стройную зеркальную симметрию.

- Пример 10



Симметрия происходит от возможности наличия однокачественных интервалов с двух противоположных сторон от тоники.

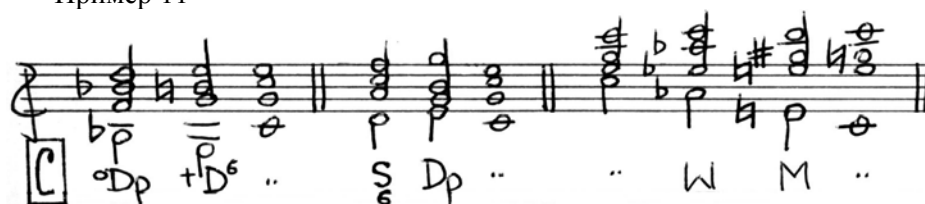
Особенностью функциональной системы хроматического лада является нередко большая сложность отношения к тонике и в связи с этим *неоднозначность* функций данного аккорда. Кроме того, как сказано, нередко сохраняются и прежние функциональные значения классико-романтической гармонии. Поэтому необходимо специальное рассмотрение хроматической функциональности.

2.4. Медианты

Хроматические медианты получили широкое распространение еще в романтической гармонии (так, 4-й из оборотов Примера 9 В отражает мир гар-

монии Римского-Корсакова). Тенденция к функциональной многозначности гармонии не должна приводить к нивелированию тонких различий в смысловом значении тех или иных аккордов. К ошибочному определению функции ведет и механическое раскладывание аккордовых звуков по терциям и закрепление за получаемым таким путем основным тоном одного и того же функционального символа. Не следует отождествлять звуковой состав комплекса с аккордом определенной функции, *приму* терцового ряда – с *основным тоном*.

• Пример 11

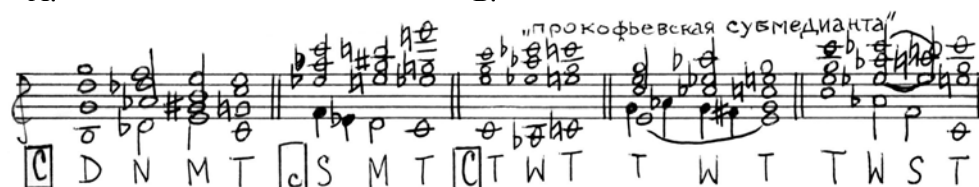


Специфичны для хроматической системы не вообще созвучия терцового отношения к тонике, а *хроматические медианты*, часто той же структуры, что и тоническое трезвучие. Применение их подобно уже ранее известным аккордам III и IV ступеней диатоники и мажоро-минорного лада, аккордовым рядам, созвучиям симметричных ладов. Приведем образцы.

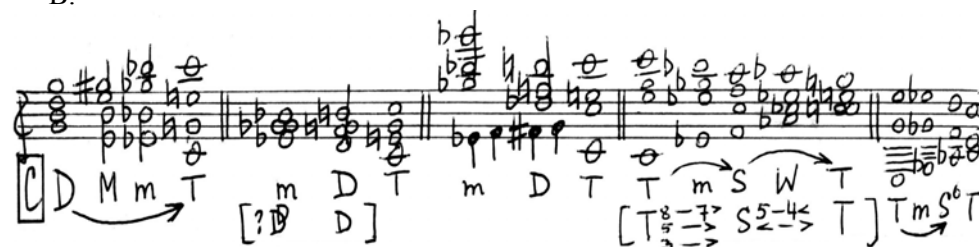
• Пример 12 А Б В Г. Медианты:

А.

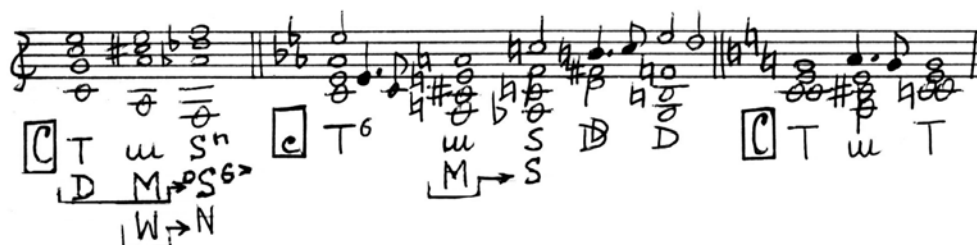
Б.



В.



Г.



К Примерам 12 А Б. Обе контрастно-ладовые гармонии большетерцового соотношения очень характерны для прокофьевской гармонии: «прокофьевская субмедиянта» $^{\circ}W$ в мажоре (тема любви из балета «Ромео и Джульетта», ц. 289; там же «Утренняя серенада», трио, ц. 337). Характерна и большая медиянта в миноре («Александр Невский», IV часть «Крестоносцы во Пскове»; оборотом $^+M - ^{\circ}T$ заканчивается Третья соната для фортепиано).

К Примеру 12 В. Малая медиянта в виде минорного аккорда часто несет в себе остаток функции *двойной доминанты* в связи с тем, что минорная терция от $n\Pi$ является вводным тоном к доминанте. При этом возможно то, чего не бывает в тонике: однотерцовые аккорды D^{\flat} на II ступени и на $n\Pi$ идентифицируются по своей функции. При переходе далее в субдоминанту медиянта может быть трактована как видоизменение T^7 .

К Примеру 12 Г. При переходе к субдоминантовым гармониям малая субмедиянта скорее выступает как большая медиянта в соответствующей субсистеме. Если в ориентированной на функциональную динамику классической гармонии ход (в мажоре) VI – I был, как правило, неупотребителен вследствие отсутствия функциональной устремленности, то в романтической и в современной он изредка применяется ради специфического, в частности и красочного эффекта (Дебюсси, прелюдия «Девушка с волосами цвета льна»; его же прелюдия «Мертвые листья», заключительный оборот).

2.5. Прилегающие (атакты). Проблемы однотерцовых

О прилегающих как основных функциях можно говорить тогда, когда эта по существу своему линейная функция реально исполняется. Например, не является атактой гармония $cis-moll$ в тональности $d-moll$, если дальше идет гармония $A-dur$ (Римский-Корсаков. «Царская невеста», увертюра, главная партия): $Dp \rightarrow D T$.

Но если гармония $cis-moll$ сразу разрешается в тонику, то атактой она является (Мяковский. Девятый квартет, начало): $T - A - T$.

Резко отличаются друг от друга целотоновые и полутоновые прилегающие. Полутоновые носят активно-вводноновый характер. Это увеличенный в своих размерах и значимости вводный полутон, нижний (стремящийся вверх; символ «А» как бы стрела, летящая вверх) или верхний (соответственно знак «V» стрела, устремленная вниз). Целотоновые прилегающие имеют настолько же смягченное тяготение, как целотоновый мелодический ход в сравнении с полутоновым. Они также – вспомогательные гармонии. Гармонический смысл их чаще всего имеет определенный *модальный* характер. Субтон в зависимости от того мажорный ли на нем аккорд или минорный, привносит окраску:

в мажоре: – миксолидийского лада или

– доминантового лада;

в миноре: – эолийского лада или

– фригийского лада.

Супертон (II, II<) аналогично вносит окраску:

в мажоре – лидийского лада (L);

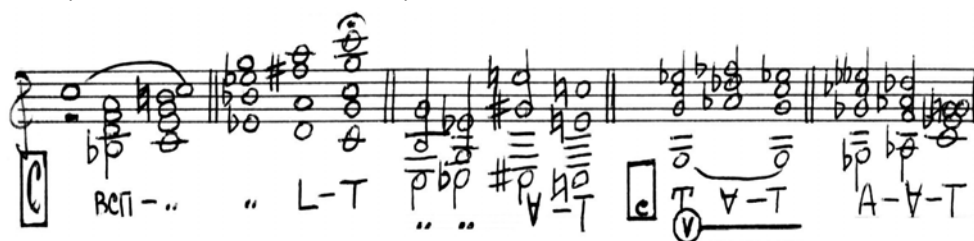
в миноре – дорийского или лидийского лада.

В связи с другими гармониями аккорды нVII и вVII ступеней могут получать иные значения.

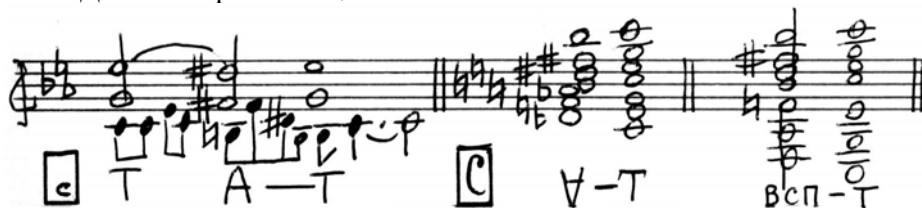
- Пример 13 А Б В. Прилегающие:

А.

Б.



В. Двойные прилегающие:



Специально необходимо предупредить о распространенной ошибке в трактовке однотерцовых гармоний, например, cis-moll в тональности C-dur.

Недопустимо считать однотерцовую гармонию «расширением» функции тоники C-dur, несмотря на имеющееся «на глаз» сходство *c* и *#c*. В тональности C-dur основной тон *cis* является только *неустоем*, притом функционально чрезвычайно далеким от центра. При разрешении в тонику *cis* функционирует как верхний вводный тон нП (то есть как *des*, независимо от записи). См. первый образец в Примере 13 Б.

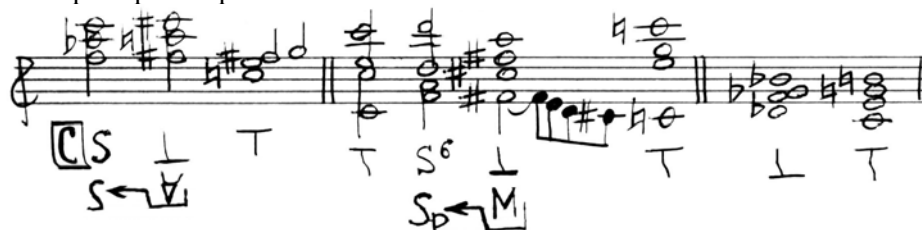
Неверна также трактовка *cis-moll* как гармонии «одновысотной» к C-dur, так как в нашей системе *двенадцать* ступеней, и *cis* – это *другая ступень*, а следовательно и *другая высота* по сравнению с высотой *c*. Идея же распространения функции *c* и на *cis* опирается на столь же ошибочное положение о «вариантной семиступенной диатонике, охватывающей двенадцать полноправных звуков хроматических звуков», что якобы лежит в основе системы гармонии XX века. Конечно, если ступеней семь, тогда можно и *cis*, и *c* считать *вариантами* одной и той же ступени *c*. И получается, что *cis-moll* – вариант тоники C-dur, ее расширение. Путаница в том, что «полноправные» 12 звуков не могут быть *полноправными*, если не имеют статуса ступени; они тогда – видоизменение, альтерации семи основных звуков, что не соответствует практике современных композиторов, даже таких диатоников, как Прокофьев, Стравинский, Барток.

2.6. Тритонанты

Самая далекая от тоники ступень часто функционально маскируется как побочная (то есть не прямо разрешающаяся в тонику). Обычно в таких случаях ее ведение в тонику через S или N. Но иногда она специально обыгрывается как таковая, например, между тонической гармонией и ее повторением (Шостакович. «Из еврейской народной поэзии», песня «Зима»).

Тритонанта обычно предполагает более или менее определенное значение либо высокой ступени *vIV*, либо (чаще) низкой – *nV*. Если контекст это позволяет, необходимо всякий раз соблюдать это различие, не ограничиваясь при *объяснении* облегченным способом обозначения; для *записи* же вполне возможно пользоваться упрощенным знаком **L**.

• Пример 14. Тритонанты:



Указанные в параграфах 2.2 – 2.6 функциональные значения гармоний хроматической системы действительны не только по отношению к общему тональному центру, но и в *субсистемах* – отклонениях к любой из ступеней хроматического лада, то есть практически они возможны к каждому аккорду.

2.7. Фиксация гармонических значений

Способы формулирования и записи при определении гармонии чрезвычайно важны для правильного мышления в категориях данной системы. Не безразлично, определяем ли мы аккорд, как «до-ми-соль», «I ступень» или «тоника». Если в классико-романтической гармонии объяснением ее является формулирование в категориях и понятиях функциональной системы, соответствующей сущности данного этапа развития тональности, то и в гармонии XX века в принципе дело обстоит также. Правда, в условиях 12-ступенности чрезвычайно усложняется система функциональных отношений, и кажется, что наименования функций просто дублируют цифровку ступеней. И в самом деле, совершенно необходимо фиксировать все *основные тоны* гармоний, что выглядит как неизбежная фиксация *ступеней*. Если прибегать к обозначениям основных тонов-ступеней, то необходимо добавлять к этому специальные объяснения относительно функциональности.

С учетом сложности вопроса наиболее практично при анализе гармонии XX века фиксировать и то, и другое – и основные тоны (ступени), и их функциональные значения. Вместо того, чтобы нотировать наименование ступени посредством римских цифр, добавляя к этому функциональные символы, наиболее целесообразно эти два ряда записать иначе:

- линию основных тонов (ступеней) *нотами*, и
- функции их – обычными *символами* при нотах.

Запись нотами на специальной аналитической строчке внизу позволяет отразить многие сложности функциональных значений современной гармонии (линейные гармонии, многозначность и др.). Сам этот метод аналитической строки был изобретен Ж.-Ф. Рамо; в XX веке он использовался, напри-

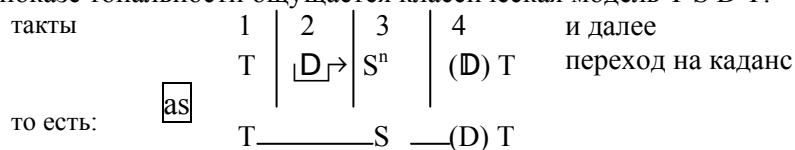
мер, Хиндемитом; восстановлен он самым неожиданным образом... Скрябиным, который вписал в партитуру своего «Прометея» (1910) строчку партии светового луча, где поместились и линия основных тонов аккордов (то же, что «basse fondamentale» Рамо), и линия фиксации тональностей (более медленно сменяющихся основных тонов), отсюда «двухголосие» Лусе. Определение гармонии, таким образом, должно быть конкретным и «сплошным», без пропусков «неудобных» для анализа мест.

- Пример 15. С. С. Прокофьев. Седьмая соната, I часть, побочная партия

The image displays a musical score for the 7th Sonata, I movement, by Sergei Prokofiev. The score is in 8/8 time and marked 'Andantino'. It shows a piano part with dynamic markings like 'p espress. e dolente', 'mp', and 'an.'. Below the piano part is a functional notation system with letters (D, N, [D], W, S, M, T) and a key signature indicator (C: M). A box at the end of the score indicates 'далее 2-е предложение = середина'.

Конечно, на схеме нельзя выразить многого. Но последование основных тонов (ступеней) вместе с функциональной нотацией гармонии и (пусть эмпирическим способом) указанными тональностями дает достаточно определенно фиксированную *основу* гармонико-функционального целого. Предполагается, что к конкретной и точной схеме прибавляется еще и объяснение той или иной степени подробности. Кое-что и здесь необходимо комментировать. Общая гармоническая конструкция экспозиционного предложения

(форма побочной темы – трехчастный период) следует классическому принципу: показ тональности и каданс. (Ведь, в сущности, и главная тема I части бетховенской сонаты ор. 2 № 1 f-moll, тт. 1–8, занята тем же: показ крепкой тональности и каданс.) Притом, в духе гармонической системы Прокофьева при показе тональности ощущается классическая модель T S D T:



Побочная доминанта к субдоминанте (конец т. 2) можно сказать и разрешается в субдоминанту неаполитанской сексты, то есть в секстаккорд nII ступени (с двойной терцией $cis^1 + c^2$). Однако преобладание звучания A-dur=moll при отсутствии обычного квартового шага в басу (cis^1 в т. 3 по сравнению с As_1 – разрыв в две с половиной октавы! – это скорее тенор на органном пункте As_1) дает перевес основному тону nII ступени. На второй восьмой т. 4 мимолетно возникает дубль-доминантовая функция (\mathbb{D} на $nII^{6<}$), подтверждаемая звуком dis^1 на третьей восьмой при становлении разрешающего аккорда тоники: es^1 — c^1 — as (т. 4, бас).



После показа тональности делается отклонение в кадансовую гармонию большой медианты. Кадансовый аккорд полигармоничен, отсюда обозначение двумя нотами (см. Пример 15); причем верхний субаккорд $g \cdot h \cdot d \cdot f$ вводится линейным усложнением $b - as - g$ в теноре (т. 6).

2.8. Некоторые условия применения гармоний хроматической системы

2.8.1. Вводящие гармонии

Чистая тонально-гармоническая функциональность не является единственным законом, управляющим современной тональной гармонией. К этому присоединяется еще ряд структурно-гармонических факторов – линейные гармонии (носители энергии *линейного* движения), колебания тоникальности (иногда более определенные, иногда менее), влияние тематико-полифонического фактора (имитации, другие линейно-гармонические цельности, определяющие выбор и последовательность созвучий), влияние модальности всякого вида (в том числе симметричных ладов), и т. д. Подробнее об этом в других темах курса.

Важен вопрос не только о том, как вести гармонию хроматической системы к тонике (см. параграфы 2.3 – 2.6), но и *чем ее предварять*. Из большого числа возможностей можем выделить некоторые вводящие аккорды:

- предварение *местной* активной побочной функцией, то есть аккордом, хорошо разрешающимся в данную гармонию, как консонантную, так и диссонантную; к числу таких гармоний (по образцу классического правила «перед каждым аккордом можно поставить его доминанту») относятся D, \mathbb{D} , M, \mathbb{W} , S; см. Пример 15, тт. 5–6: гармония M вводится местными M и S;

- предварение *линеарными*, прилегающими гармониями: верхней (также нижней атактой), вспомогательным аккордом с полутоновым разрешением (по образцу второго оборота в Примере 12 Б, первого – в Примере 13 В); очень часто при этом вводящие созвучия полностью или частично *повторяют* (реплицируют) структуру целевого аккорда (см. Пример 13 А);

- предваряющие гармонии вместе с целевой вводимой ими образуют *группу*, где целевая гармония – доминирующая, а прочие – подчиненные; само это неравноправие ступеней (и функций) есть проявление принципа *функциональной группировки*, очень важного в прояснении общего подчас довольно сложного функционально-гармонического процесса. Так в Примере 15 функциональная группировка выявляет следующую *иерархию гармонических слоев* (стратификацию): в глубинном фундаменте это одна гармония тоники *as*; слоем выше это две главные гармонии Т и М (*as*, *c*); еще слоем выше это основные аккорды тоники с подчиненными ей S^n ($= N$) и \mathbb{D} , вводящие кадансовую М подчиненные ей М и S; далее уже конкретные аккорды в чувственной полноте их звучания (например, становление начальной тоники через квинту – трезвучие – септаккорд, уже тяготеющий к нетонической гармонии; неаполитанская гармония сперва консонантная, затем двутерцовая диссонантная; и т. д.); наконец, вся реально представленная гармоническая ткань, включающая все тонкости украшения уже полнозвучных аккордов неаккордовыми диссонансами и фактурно-регистровыми особенностями звучания гармонии. Подобные структурные слои гармонии необходимо строго разграничивать, не смешивая их друг с другом, ибо это обнаруживает важнейшее функциональное соподчинение элементов гармонии. Эти элементы имеют различный *логический вес*, никак не отражаемый плоской «ниточной» линией перечисления основных тонов (ступеней) и функций, см. аналитическую строку «фундаментального баса» в Примере 15. В действительности гармоническая структура не плоска, а многослойно объемна. Отношения главных и подчиненных элементов на каждом уровне и отношения самих гармонических слоев и охватываются при анализе понятием функциональной группировки.

2.8.2. Мелодика в хроматической ладовой системе

Основное отличие мелодики хроматического лада от диатонического состоит в том, что диатоника полностью или в основном охватывает всю мелодическую линию на протяжении темы, периода, причем остальные формы базируются на материале производном от экспозиционного раздела (от общей функции «i» в логической триаде художественного целого «i – m – t»). При хроматической же ладовой системе, соответственно ее многослойной структуре, включающей и диатонику, и мажоро-минор, преобладающим правилом является полиструктурная *переменная диатоника* наряду с элементом чисто хроматическим (с полутоновой гаммой), также и *полидиатоника* (полиладовость в одновременном звучании).

Схематически это можно представить как чередование диатонических, либо в основе диатонических ячеек (полей), как если бы это были отклонения. Тем самым может стираться грань между отклонением и чисто однотональным изложением. Подобное стирание граней существенно влияет на распределение формообразующих ресурсов гармонии. Расширение внутритонального круга *сужает модуляционное пространство* за пределами данной тональности по мере «втягивания» средств, некогда находившихся вне данного лада, в круг внутриладовых.

Сцепление диатонических ячеек (полей), возможно с элементами хроматики (вводнотоновой, из вспомогательных проходящих, и т. д.), чаще всего регулируется двумя принципами:

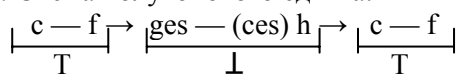
- прорастания от *общего звука* и
- полутонового *сдвига* (часто вводнотонного). Образцом *прорастания звукоступени* может служить перемена звукоряда в Примере 15, от тоники тт. 1–2 (семибемольный звукоряд натурального as-moll) к неаполитанской гармонии тт. 3–4 (однодиезный звукоряд от дорийского a-moll), правда в смешении с лидийским A-dur (если принять во внимание еще и нижний ладовой слой этой полиладовой конструкции) через ответвление нового звукоряда от общего звука *e*. Формула смены через общий звук $\hat{b} = \hat{5}$.

Пример полутонового сдвига:

- Пример 16. Д. Д. Шостакович. Прелюдия H-dur op. 87



Тритонанта, устоем своей квинты *ces-ges* «перечеркивающая» звукоряд тоники *f-moll*, требует здесь совершенства полутонового разрешения вводящего звука из тонического звукоряда (*f*) в исходный звук тритонантового звукоряда: *f* → *ges*. Точно так же и вводящий звук из тритонантового звукоряда *ces = h* разрешается полутоновым шагом в один из устоев тонического ряда – *c*. Схема полутонового сдвига:



2.8.3. Хроматическая ладотональная система и состояния тональности

Пути развития хроматической гармонии связаны с разветвлением некогда единого явления классической тональности на несколько структурных типов – состояний тональности. Об этом сказано в I части настоящего учебника. Все они полностью вошли и в арсенал гармонии XX века. Состояния парящей тональности, колеблющейся, рыхлой, инверсионной, снятой (вспомним нововенскую школу с ее «атональностью»), многозначной и других в великом изобилии с любой интенсивностью и в любых смещениях встречаются и в музыке хроматической ладовой системы. Но если для романтической гармонии эти состояния были разрабатываемыми новыми направлениями, то для новейшего времени они – само собою разумеющаяся возможность, традиция, исходный пункт для творческого устремления вперед.

Одно обобщающее свойство гармонии XX века «снимает» тенденции предшествующей эпохи, растворяя в себе и давая новое направление по сравнению с предшествующими установками. Это – *индивидуализация* гармонии, предполагавшая *избирательность* интонационного материала в зависимости от замысла *данного* сочинения. Естественно, тогда структуру и состояние данной конкретной тональности будут определять свойства избираемого ин-

тонационного материала вместе с индивидуально планируемым способом его обработки, а не прекомпозиционный принцип, как это было в классической гармонии.

Но есть и такие свойства хроматической системы, которые составляют постоянно действующие факторы определенных состояний тональности. И хотя эти факторы всё же не абсолютны, действие их сказывается постоянно. Это рыхлость и отчасти связанная с ней функциональная многозначность. Одно из специфических свойств хроматической тональности, отличающих ее от классической, есть *отсутствие* в ней *интенсивности* сплошного, однозначно направленного *тонального тяготения*. В классическом сонатном аллегро мы слышим явное или подразумеваемое присутствие стержня-тоники практически на всем протяжении формы. В современной тональности такой интенсивности и однозначной определенности нет. В начале века отсутствие сквозного однозначного тяготения породило мнение об «*атональности*» современной музыки. «Тональности нет», как писал Танеев Чайковскому еще в 1880 году, прозорливо расслышав тенденции гармонии грядущей эпохи в фактах позднеромантической гармонии. Верно здесь только то, что нет *классической* гармонии с ее строгой тональностью. Но неверно, что нет тональности вообще, ибо различные состояния позднеромантической тональности и индивидуализированная тональность XX века это тоже виды тональности, хотя бы свойства их подчас даже вступали в противоречие с тональностью классической.

Всё сказанное особенно ярко проявляется в системе функциональных значений гармонии.

2.9. Гармонии хроматической системы и формообразование

Тональное сжатие

Но есть аспект музыки, который должен оставаться строго соблюдаемым, чтобы логика и красота композиции продолжали быть по-прежнему залогом эстетической ценности искусства звуков. Это отношение тональной гармонии к формообразованию¹. По мере расширения тональности и сужения модуляционного поля подрывается одна из основ классического принципа тональных форм или даже традиционного формообразования вообще, и встает неумолимая проблема: «как же можно писать музыку?»

Напряжение и даже явное неблагополучие в интонационном ядре музыкальной композиции, удивительно успешно преодолеваются композитором, а хаотическая тональность, над которой витает омнитональная тень взрывооб-

¹ См. главу 12 в книге автора: Гармония. Теоретический курс.

разной бури, обнаруживает поразительно много новых творческих возможностей для полноценного формообразования в традиционных категориях сонаты, рондо, песенной формы, фуги.

Процесс становления хроматической ладотональной системы можно представить как *тональное сжатие*: казавшиеся беспредельными тональные ресурсы отклонений и модуляций стремительно вбираются в самое ближайшее окружение тонального центра; то, что когда-то было полярно далеко от тоники, теперь сдвинуто в непосредственное соседство. Во всем просторном четырехчастном цикле бетховенской сонаты ор. 2 № 1 в «той же самой» тональности f-moll ни *одного раза* не берется аккорд с основным тоном *H*, даже в каком-либо разработочном или модуляционно-переходном разделе какой-либо из частей цикла. У Шостаковича же, Скрябина или Мессиана тритонанта после тоники уже в головной части темы (см. Пример 16). И если по шкале звукового родства тритонанта – самая далекая гармония, то возникает вопрос: как развивать тему дальше? Ведь дальше-то буквально «ехать некуда», ибо всё остальное – не «дальше», а «ближе». Может получиться развитие наоборот: от более далеких гармоний к более близким, и это даст обратную линию функционального напряжения – от высокого уровня к более низкому, то есть спад вместо подъема. Эта проблема всякий раз составляет некое затруднение для традиционного типа формообразования. Лишний раз композитор может позавидовать *богатству* той классической гармонии T – D, о которой иногда говорят «гармония простая»: если использовать ближайшие к центру связи, значит осталось еще огромное пространство для развития.

В условиях тонального сжатия, конечно, может возникнуть «спасительная мысль»: а не *вернуться ли* к добрым старым временам, когда еще так много оставалось «*впереди*», правда, за счет того, что мало «*позади*». Не отсюда ли соблазн всяких «нео», которых так много в XX веке, – неоклассицизм, необарокко, неоромантизм, неостарина? Ведь потом задним числом очень легко как-нибудь солидно и изящно мотивировать такое ретроградство, например, любовью к «традициям» (правда, сама традиция не любила возвращения к «нео»!), к классике, или, например, «назад к природе».

Во всяком случае такая творческая проблема есть. Как же она может быть решена? Более поздняя музыка отчасти в самом деле отказалась от старых принципов формообразования, базирующихся на основном тоне, тонике, *диатонике*, тональности. Некоторые *отказались* от самой проблемы. Но ряд композиторов, особенно первой половины XX столетия, дали *новаторские решения* проблемы. Среди них – Дебюсси, Прокофьев, Шостакович, поздний

Скрябин, Равель, Барток, Хиндемит, А. Хачатурян, Стравинский, в некоторых ранних сочинениях Шёнберг, Берг, Веберн.

К этой проблеме мы еще вернемся в Темах 7, 11, 16, 17. Сейчас, когда речь идет о функциональном значении гармоний хроматической системы, проблема решается на уровне соотношений между аккордами, в рамках малого построения, условно говоря, в пределах экспозиционного изложения темы. Наиболее общим принципом здесь является идея *нарастания хроматики*, то есть перехода от более близких к тонике гармоний к дальше отстоящим от нее. Отсюда *подъем функционального напряжения*. По существу это воспроизведение в новых ладовых условиях принципа функциональности классикоромантической гармонии. Разница в том, что теперь у композитора на счету тотально все ресурсы гармонической системы (которые прежде приходились на огромное пространство, например, многочастного цикла), распределяемые на протяжении темы. Таким образом, в пределах темы композитор пользуется знакомыми методами тонального развития, проецированными теперь на внутритональное. Это и есть тональное сжатие в действии.

В Примере 15 сначала обрисовываются D и T тональности as-moll (dur), тт. 1–2. Далее захватывается область неаполитанской гармонии с лидийско-дорийским звукорядом Heses-dur-moll (тт. 3–4); это первый круг нарастания хроматики. Переход на каданс привлекает более отдаленную область M, со звукорядом C-dur в пределах общего as-(moll); звукоряд C-dur здесь не имеет мелодического хода *a–g*; вместо него есть *as–g*, возможно, для лучшей связи с основной тоникой *as*. Как видим, бывшие далекие модуляции изменили свою сущность и стали элементами систем и субсистем единой тональности.

2.10. Принцип избирательности гармонии и индивидуализированность тональности

В классической гармонии и главная, и побочная темы, и переходы, и разработки выполнялись в общем одними и теми же аккордами, одними и теми же функциями (хотя в этой части гармонии и могли быть некоторые различия). Причем разные композиторы, а тем более один композитор в разных сочинениях, пользовались теми же самыми аккордами и функциями. Конечно, во всем этом было много различного, прежде всего в мелодике и тематизме, однако же не в аккордовом материале и не в тональных значениях его элементов. Ситуация соответствует эстетическим принципам всеобщности и оптимальности материала, типичным для классического стиля.

Гармония XX века пользуется другим принципом. Эстетические требования дифференцированности и индивидуализированности диктуют *неповто-*

ряемость гармонического материала и форм его обработки. Сравним последние два примера, типологически находящиеся в одной группе современной тонально-функциональной гармонии (Примеры 15 и 16). Как видно из гармонической нотации (на аналитической строчке), оба отрывка обходятся без казалось бы неизбежных D и S в основном изложении: правда перед T Примера 15 стоит один раз взятая предваряющая ее D, и кроме того во 2-м и 3-м тактах многозначительны намеки на S и D, полностью отсутствующие в Примере 16. Основной же состав функций при тонике, можно сказать, полностью не совпадает:

Пример 15: (D) – T – N – T – W – .. – M

Пример 16: T – I – T – I

Конечно, из весьма ограниченного числа различных основных тонов (всего 12) нельзя составлять гармонические структуры, где входящие в них элементы всегда полностью не совпадают. Достаточно сравнить Примеры 15–16 с ранее приведенными Примерами 1–4, чтобы обнаружить частичные совпадения, например, между 16 и 3. Но в процессе индивидуализации гармонии участвуют многие ее составляющие, не только состав основных тонов. Не случайно, лишь аналитическое рассмотрение обнаруживает функциональное сходство между Примерами 3 и 16. Если просто слушать гармонию, принимая во внимание ее компоненты, впечатления совпадения не возникает вовсе – настолько непохожи, индивидуализированы эти гармонические структуры. Избирательность гармонических структур – аккордов, других видов созвучий, ладовой системы и ее функций, тональной системы и ее функций, не говоря о роли мелодики и фактуры, – всё это создает характерную для XX века индивидуализированность гармонии, в частности и тональности.

2.11. Родство тональностей в хроматической системе

Первым следствием индивидуализированности гармонии XX века является новый принцип тонального родства, упраздняющий все прежние систематики как основанные на представлении о единообразии и абсолютности принципов тонального родства. Новый принцип исходит из общей посылки, что родство зависит в первую очередь от *реально представленного* в конкретной структуре *состава гармонических элементов* – вертикальных и горизонтальных звуковых комплексов на определенной высоте. Тональности родственны, если имеют общие элементы. Причем, чем больше таких элементов и чем они важнее, тем выше степень родства. Понятно, что при индивидуализированности составов элементов не может быть всеобщего *конкретного* указателя, какие тональности более родственны, какие менее. Зато в каждом кон-

кретном случае это ясно с учетом *реально представленных* комплексов гармонических элементов. Так, в Примере 16 состав гармонических элементов, реально представленный данной структурой, это лишь тоника и тритонанты. Из указанного принципа родства следует, что *этот* индивидуализированный f-moll родственен *прежде всего* тональности Н (h). И в самом деле, главная тема этой прелюдии – Н-dur. Таким образом, *этот* f-moll предельно родственен данной тональности. Интересно, что при повторении побочная тема транспонируется – конечно, в главную тональность. И тогда она сохраняет ближайшее родство с тональностью f-moll своего первого проведения.

- Пример 17. Д. Д. Шостакович. Прелюдия Н-dur op. 87



В данном случае можно сказать, что элементы просто поменялись местами. Те, что были нечетными, стали четными и наоборот.

Конечно, природная иерархия звуковысотного родства (см. 5 функциональных групп в параграфе 2.3, с. 18–20) сохраняет постоянство своего действия, но, как видим, может преодолеваться реально действующей тональной функциональностью. Взаимодействие этих двух факторов – общего и индивидуального – необходимо всегда иметь в виду в их совместном действии.

Относительно проблемы тонального родства необходимо еще учитывать взаимодействие *разнородных* структур, например, тональной и модальной, тоникальной и атоникальной (либо с иными состояниями тональности), тональной и серийно-двенадцатитоновой, что требует специального рассмотрения с учетом изложенного общего принципа.

Наконец, рассматривать проблему родства с позиций *связи* двух тональностей – это классическая постановка вопроса. Композитор XX века, в условиях тонального сжатия и сужения модуляционного пространства, часто озабочен другой проблемой – поиском *несходства* двух структур («несходство», однако, всё же не значит «несвязность»).

ность ладовых элементов и в сложных условиях их смещений на ступенях хроматической системы; по образцу известных различий между модальными ладами дорийским и фригийским, лидийским и миксолидийским.

Так, в музыке побочной темы из Седьмой сонаты Прокофьева (Пример 15) мы ощущаем психологически сложное состояние, углубление в лирическую внутренне противоречивую сферу. С точки зрения ладовой выразительности для темы характерно переплетение минорности и мажорности в самой основе лада (то малая, то большая терция при основном тоне *as*). От явной минорности начала, усугубляемой сумрачностью фригийской окраски неаполитанской гармонии, к концу предложения делается переход к почти безмятежному «белоклавишному» диатонизму мажорного аккорда на мажорной медиантной ступени. С наступающим в 8-м такте повторением начала темы этот тихий свет вновь гаснет, уступая место напряженной минорности головных мотивов. Сложность и неоднозначность ладовой экспрессии темы говорят о лирической утонченности ее психологического настроения.

Тема Шостаковича (Пример 16), несмотря на казалось бы явный минорный характер, также обладает внутренней двойственностью и сложной экспрессией, однако совершенно иного характера. Легко и как бы банально, с помощью ординарного движения по минорной гамме, обрисовывается «номинальный» минор темы. Однако в аккорде тоники нет ни минорной, ни мажорной терции, и минорность в тоническом созвучии сохраняется скорее по памяти, инерционно. Тритонанта примечательна своей нейтральностью. Она – не минорной стороны и не мажорной. Выразительная функция ее – неопределенно загадочная «антитоника». Симметрично-тритоновое соотношение гармоний дает игру: то, что тоника – *f*, а тритонанта – *H*, не *вытекает* из их натурального соотношения, а произвольно *установлено* метрическими акцентами. Отсюда характер *шутливой игры* в якобы миноре, который, конечно, сохраняет формально, «по вывеске», свой мрачноватый оттенок, но «изюминка» темы состоит в том, что этот минор – не всерьез; он не переживается в вертикалях темы, а опровергается постоянным звучанием тритонанты *H*, для которой якобы сгущенно *минорные* звукоступени тоники *f: f – ges – as – b* (считая от *f*, это 0 – – –) являются мажорантами *eis – fis – gis – ais* (считая от *H*, это – – –). А откуда считать, зависит от метрического акцента.

Тонкость ладовых оттенков в темах Прокофьева и Шостаковича заключается, таким образом, большую эстетическую ценность.

3. Аккордика

3.1. Вертикаль и гармония

Типология гармонической вертикали XX века

Музыка XX века по традиции связывает категорию гармонии с понятием вертикального комплекса определенной структуры. Но, как было объяснено выше, из понятия гармонии нельзя устранить и определенные горизонтальные комплексы и связи. С другой стороны, категория гармонической вертикали испытала сильнейшие преобразования и модификации в связи с новой музыкой XX века. Если в музыке прошлого, начиная с самого зарождения многоголосной гармонии, всегда пролегал резкая грань, отделявшая мелодический материал (секунды) от аккордового (квинты и терции), то вследствие перехода секунд и септим в категорию свободно применяемых созвучий, грань эта практически стерлась. Отсюда – совершенно новое соотношение между вертикалью и горизонталью, радикальное обновление и содержания гармонической вертикали, и самих ее основных параметров. В эпоху Нового времени XVII – XIX веков аккорд был по существу единственной категорией гармонической вертикали. Правда, в полифонической ткани как правило нет последования аккордов в виде фактурно оформленных цельных вертикальных комплексов. Однако полифонические «конкорды», объединения интервалов, в условиях господствующей тонально-функциональной системы практически принадлежали к той же категории гармонической вертикали, отличаясь от аккордов, главным образом иной фактурной формой. Не составляет исключения и полифония И. С. Баха. Его fuga имеет не только четкий тональный план и тщательное распределение тонко дифференцированных каденций, но и отчетливо слышимый процесс функционально-гармонических смен. Fuga включает в себя даже цикл вариаций на *гармонический комплекс темы*. Концепция «линейного контрапункта», выдвинутая Э. Куртом, где отрицается гармонический фактор в полифонии Баха, должна быть отвергнута как не соответствующая фактам и искажающая сущность баховского полифонического искусства.

В гармонии XX века, можно сказать, категория аккорда сохраняет значение основной для области гармонической вертикали, особенно в первой половине века, заметно отличающейся от второй. Однако аккорд не является более единственной категорией. Эмансипация диссонанса выдвинула наряду с аккордом еще несколько важных типов вертикальных комплексов.

Процесс этот можно представить так. Свобода диссонанса дает возможность образования диссонантных многозвучий, а также созвучания двух или нескольких аккордов. То и другое ведет к выдвижению категории *полиаккорда*. Тогда термин «аккорд» получает два значения:

1. всякое самостоятельное созвучие определенной структуры (и моноаккорд, и полиаккорд) и

2. самостоятельное созвучие, не являющееся полиаккордом, то есть в сущности, моноаккорд.

Кроме того, получают дальнейшее развитие два свойства аккорда:

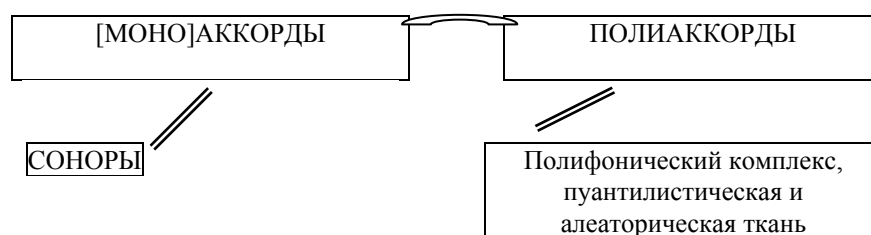
1. аккорд как совокупность звуков (голосов) и интервалов и

2. аккорд как определенная целостная звуковая краска.

В аккорде классико-романтической музыки оба этих свойства находились в единстве. Всегда в аккорде различимы и, с одной стороны, отдельные тоны и их комбинации – интервалы, и с другой, целостная краска – мажорность либо минорность; аналогичны чувственные впечатления от септаккордов разных видов и других созвучий.

Развитие состоит в том, что при эмансипации диссонанса резко и неограниченно возрастает число звуковых комбинаций, которые представляют художественный интерес как гармонические краски. Этим предопределяется взрывообразное становление особой звукоокрасочной или *сонорной* гармонии. С другой стороны, и умаление значения аккорда как целого в пользу отдельных составляющих – автономных звуков-точек, автономных голосов, автономных слоев музыкального целого – дает виды гармонической вертикали по принципу *разъятости* на отдельные тоны, голоса и слои. Если двуединство классико-романтического аккорда распадается в пользу эмансипации целого, красочности звучания, получается *сонор*, если в пользу автономизации частей, составляющих голосов, интервалов, то автономизируется *полифонический комплекс* (или линейный комплекс), *пуантилистическая* либо *алеаторическая* ткань.

В результате типология гармонической вертикали приобретает новый вид:



Конечно, между указанными классами гармонической вертикали достаточно много промежуточных явлений и смешений, например, соноры, образуемые полифоническими линиями (так называемая микрополифония внутри сонорного пласта). Кроме того, особый класс гармонической вертикали со-

ставляет додекафонная аккордика, в случае вертикализации сегментов серии, основанная на quasi-полифоническом принципе, но фактурно вертикаль может быть представлена как моноаккорд или полиаккорд или сонор.

3.2. Моноаккорды. Терцовые аккорды

Терцовые аккорды наследуются музыкой XX века от предшествующей эпохи. Это *трезвучия*, различные виды *септ-* и *нонаккордов*. К ним прибавляются *ундецимаккорды*, *терцдецимаккорды* и прочие виды терцовых многозвучий, вплоть до *терцового додекааккорда*.

- Пример 18 А – Ж. Таблица терцаккордов:

А. Б. В. Г. Д. Е. Ж.

ТРЕЗВУЧИЯ СЕПТАККОРДЫ

Терцо-секста-октава

Уменьш. шен. Маж. мин. Бож. мин. Маж. мин. Бож. мин. Уменьш. шен. Целотонные 2,4,4 4,2,4

НОНАККОРДЫ И ДРУГИЕ УНДЕЦИМАККОРДЫ И ДРУГИЕ

ПРОЧИЕ ТЕРЦОВЫЕ МНОГОЗВУЧИЯ И ДРУГИЕ

ДОДЕКААККОРД

Некоторые аккорды опознаются и в *обращениях*, когда нижний из тонов терцового ряда помещается не в басу. Особенно это действительно для мажорного или минорного трезвучий, некоторых их септаккордов (малый мажорный, некоторые другие, если септима выше примы), нонаккордов. Чем более многозвучными становятся аккорды, тем более они громоздки и тем менее они подчиняются принципу обращений; по существу феномен обращения действителен более всего для трезвучия в основе терцового вертикального ряда. Обращение есть прежде всего перестановка примы – терции – квинты, притом, если в нижней части созвучия не образуется другого основного аккорда. Примеры обращений в терцаккордах:

- Пример 19 А – Л

А. Б. В. Г. Д.

Е. Ж. З. К. Л.

Для наглядности перед обращениями выписан основной вид аккорда. Но даже среди простых терцаккордов в условиях диссонантно-хроматического лада возможна функциональная многозначность. Например, второй аккорд в Примере 19 В чаще всего применяется не как d^7 в обращении, а как F^6 в основном виде, то есть как аккорд совсем другого корня при том же звукосоставе. Принцип терцового ряда не является абсолютным даже в классической аккордике, тем более он не может абсолютизироваться в аккордике XX века. Руководящей идеей является не терцовость, а принцип основного созвучия. Например, терцовые на глаз и в определенных условиях сводимые к альтерированию собственно терцовых аккордов целотонные септаккорды (см. Пример 18 В) на практике функционируют иначе. Первый из трех аккордов имеет основу $d:fes-as$ с основным тоном fes , а не d . Даже консонантные сектаккорды типа $a:c:f$ или $fa:d$ при определенном контексте могут иметь основой нижний звук и нижнюю терцию как функциональную базу в виде неполного трезвучия $a:c:e$ в первом случае и $fa:c$ во втором.

Таким образом, несмотря на то, что терцовый ряд есть важный фактор интонационного порядка, не следует считать терцовый принцип основополагающим даже среди терцовых аккордов. В диссонантной гармонии XX века широко применяются свободные диссонансы, в частности побочные тоны. Примеры терцовых созвучий, вступающих в противоречие с принципом терцового ряда.

• Пример 20 А – Е

А. Б. В. Г. Д. Е.

К Примеру 20 А: вопреки терцовому принципу основой аккорда является терцооктава $A \cdot cis \cdot a \cdot a^1$, звук fis – прибавленной секстой (Прокофьев, Шестая соната).

К Примеру 20 Б: септима $b-a$ не есть «неполный септаккорд»; фундамент созвучия (секундооктавы) – звук a , нона b – побочный тон.

К Примеру 20 В: «тоника с секстой» – самый употребительный аккорд в музыке XX века; было бы ошибочным, развернув терцовый ряд $d \cdot f \cdot a \cdot c$ производить его от основы d -moll.

К Примеру 20 Г: то же в минорном варианте.

К Примеру 20 Д: то же с малой секстой.

К Примеру 20 Е: возможно переосмысление основы аккорда и без перехода в другое обращение; звукосостав сам по себе может однозначно не указывать на единственно возможный основной тон (Г. Свиридов, Весенняя кантата, III часть). Пресловутая «тоника на сексте», один из любимых аккордов в классическом прерванном кадансе V^7 и $VI = D^7 - T_6$, где он всегда означал нарушаемую диссонансом (да еще в басу) тоническую устойчивость, может фигурировать и в качестве основного устоя, диссонантно сложной тоники, в джазовой музыке: в C -dur аккорд $a \cdot c \cdot e \cdot g$ – «нижняя тоника», $e \cdot g \cdot h \cdot d$ – «верхняя тоника» (по Ю. Козыреву). Аналогично начальная гармония прелюдии Дебюсси «Девушка с волосами цвета льна» есть также «нижняя тоника» на сексте или тоника с секстой G -dur без баса ($des^2 \cdot b^1 \cdot ges^1 \cdot es^1$).

Пример 20 Б показывает еще одну особенность современной аккордики. Если в классической гармонии аккорды предполагаются полными даже при явном пропуске аккордовых тонов, то в гармонии XX века дифференцированность всех созвучий предусматривает разделение «полных» и «неполных» аккордов как существенно отличающихся друг от друга. Поэтому созвучие $A_1 \cdot B \cdot a$ не просто отклоняется от терцового принципа, но и является вообще не терцовым, типа $b \cdot d \cdot f \cdot a$, а относится к типу секундовых. Не всегда возможно трактовать даже терции как неполные трезвучия; «терцооктава» же (Пример 18 А), как и «секстооктава», часто должны пониматься в качестве особого вида созвучий (например, у позднего Шостаковича), подобно «секундооктаве», «квартооктаве», «квинтооктаве» (еще у Мусоргского).

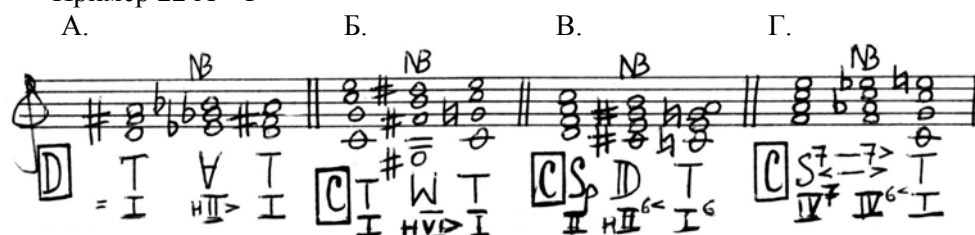
Следующие созвучия, в связи с контекстом и гармонической стилистикой, могут пониматься как созвучия смешанно-интервальной структуры, а не как «неполные» терцовые:

- Пример 21



По существу все эти аккорды – двузвучия с побочными тонами (отмечены черными нотами). Не следует их «дотягивать» до каких-либо септаккордов «в неполном виде». Таким образом, в этой трактовке они не терцовые, а аккорды смешанной интервальной структуры, по типу других созвучий с побочными тонами. И, наоборот, как терцовые должны трактоваться созвучия энгармонически равные трезвучиям. В сколько-нибудь развитой хроматической системе они уже не должны считаться «мнимотерцовыми» по той причине, что они так выглядят с позиций диатонической гаммы. И композиторы (уже Шопен) правы, когда «бесцеремонно» записывают эти аккорды согласно их внеконтекстному звучанию.

- Пример 22 А – Г



Подобная трактовка объясняется двумя причинами: 1. в хроматической системе есть эти, именно так нотируемые аккорды, 2. в хроматической системе очень велика роль автономного звучания аккорда (принцип «аккордотональности»), что можно считать сильным развитием *местной функции* за счет центральной.

3.3. Побочные тоны

Наконец, один из важнейших принципов новой аккордики, не связанной ориентацией на терцовый ряд от основного тона, является добавление к любому аккорду нарушающего его структуру *побочного тона*. Этот вид аккордовых диссонансов получил распространение еще в барочно-классической гармонии, главным образом как субдоминанта с секстой (S^6). Далее это – увеличенные сексты в различных аккордах – S^6 , \mathbb{D} , \mathbb{D} , их повторения в субсистемах, секста в D^7 , кварта во вводном септаккорде. Многообразно и функционально эффектно прибавление побочных тонов в новой музыке связано с варьированием структуры функционально сильных аккордов, распределени-

- Пример 23 А Б В. Побочные тоны:

В ТОНИКЕ.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18.

T 2 - 6 - 4 - 4 - 4 - 2 - 6 - 6 - 4 - 4 - 4 - 13

В ДОМИНАНТЕ

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19.

Handwritten musical notation for the dominant scale in C major, measures 1-19. The notation includes notes, accidentals, and a box labeled 'C' with a '7' and a 'b'.

В СУБДОМИНАНТЕ

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. и так далее

Handwritten musical notation on a staff showing a sequence of chords: G major, F#m, E major, D major, C major, Bb major, Ab major, G major, F major, E major. The notes are written as whole notes.

Handwritten chord symbols below the staff: Cc, S⁶ - ⁹/₆ - ¹⁰/₇ - ¹⁰/₇ - N⁷ - ⁹/₆ - S¹¹ - N¹¹ - S⁷ - ⁸/₆ -

Понятие «побочный тон» не следует понимать как «неаккордовый звук» в составе аккорда. Наоборот, это именно звук *аккордовый*. И в условиях свободы диссонанса один необычный тон, более точно встроенный в состав аккорда, образует компактное созвучие, по отношению к которому как целому (например, *c-e-g-a*) возможны свои аккордовые побочные тоны (например, *d*). Так как это был один из путей расширения функциональной системы (например, секста S^n превращается в основной тон N, см. Пример 15), то во многих случаях не следует проводить резкую грань между сходно-функциональными гармониями той или другой ступени в зависимости от тех или иных побочных тонов. Это в особенности касается соотношений между аккордами неустойчивых функций.

К Примеру 23 Б: согласно методу анализа Хиндемита, первый аккорд должен был бы иметь основной тон e ; в действительности же функциональной основой созвучия является комплекс (субаккорд) $f^1 \cdot h^1 \cdot g^2$, то есть $g \cdot h \cdot f$ с основным тоном g ; однако возникающая связь с другой доминантовой ступенью – III (= М) многозначительна и может творчески использоваться, например, в форме мелодического обыгрывания аккорда e -moll (соответственно и E -dur – при аккорде $f \cdot h \cdot e$ -as); в аккорде 14 аналогично – с аккордом b -moll, 10 – cis -moll, 19 – с однотерцовым as -moll; аккорды 1 – 14 суммарно обнаруживают один из наиболее распространенных типов с усложнениями новыми тонами данной функциональной основы созвучия – в мажоре преимущественно – уже в «шопеновской сексте» аккорда 1 характеристическим является одиннадцатиполутоновый интервал (11), терцовый аккорд, противопоставляемый немедленному такому же малотерцовому уменьшенному вводному септаккорду (см. аккорд 6); D^7 с квартой (аккорд 15) есть аккорд с побочным тоном типа предъема (Рахманинов, Симфонические танцы, I часть); тот же состав звуков дает в обращении квартаккорд, часто фигурирующий в функции доминантового, по модели терцквартаккорда (Мусоргский, песня «Классик»).

К Примеру 23 В: для субдоминанты наиболее специфичны побочные тоны к аккорду сексты, большой или малой; причем в отличие от сексты в тонике, секста в субдоминанте является нормативным и даже «характерным диссонансом» (Риман), давно закрепившимся в аккордике, как септима в доминанте; система побочных тонов в субдоминанте связана прежде всего с тремя группами – прибавленной большой сексты, прибавленной малой сексты и прибавленной септимы; при малой сексте есть возможность трактовать аккорд как мажорное неаполитанское трезвучие с его побочными тонами (аккорд 5), подобными тем, что в Примере 23 А; если же на субдоминанте образуется малый мажорный септаккорд, на него могут в принципе распространяться те прибавленные побочные тоны и могут возникать те связи, что и в доминантсептаккорде, но только без доминантовой функции (Пример 23 В, аккорд 4), сравните с третьим оборотом в Примере 12 Б.

В аккордах с побочными тонами (Пример 23) представлены только самые сильные функции тональности. Но аналогичные побочные тоны и группы могут быть на каждой ступени и в каждой функции хроматической ладотональной ступени. Разница между ними в том, что в функциях, менее активно тяготеющих к тонике, прибавление побочных тонов в большой мере преследует цель варьирования звучания данного комплекса самого по себе, либо столкновения пересекающихся в своем движении мелодических линий. Для краткости не будем приводить аналогичных примеров побочных тонов в медиан-

тах, тритонантах и других функциях хроматической системы. Однако мысленно представим себе их по аналогии и будем иметь в виду в дальнейшем.

Следует отметить, что среди побочных тонов, в составе аккордов хроматической системы нередки и *перечащие*, см. Примеры 9 Б, 13 В, 15, 23 А (№ 18), 23 Б, 23 В. Острота переченья очень характерна для современной гармонической вертикали. Большей частью в переченьях образуется *уменьшенная октава* («гемиоктава»; 11 полутонов). Однако иногда и наоборот – увеличенная октава (13 полутонов). По мере сгущения интонационности хроматической системы переченья смыкаются с диатоническими острыми интервалами; аккорд нотируется так, как он звучит сам по себе, без контекста.

3.4. Диссонансы тяготеющие и не тяготеющие Разрешение септаккордов. Параллелизмы

Эмансипация диссонанса оказывает влияние на функционирование одного из главнейших принципов тональности. В классической гармонии основным фактором тяготения к тонике, к разрешению был диссонанс в доминанте и субдоминанте, явный или скрытый, возвышавшийся уровнем гармонического напряжения над центральным элементом, мажорным или минорным трезвучием. Отсюда тяготение D^7 , S^6 , D^6 также и в подсистемах T^7 , T^6 , T_6 и так далее. Возможность устойчивого диссонанса, новой, сложной тоники, сразу же сглаживает этот контраст, низводя его, как минимум, из качественного различия в количественную разницу уровней напряжения (см. Пример 22 В: если бы выстроить все три аккорда в терцовые структуры, оказалось бы, что они фонически совершенно одинаковы).

Отсюда одно из новых качеств тональности XX века. Если в классической гармонии тональность всегда основана на тяготении (диссонансов) и порожаемой им энергии движения (к тонике, общей или местной), то в XX веке тональность может быть основана на принципе тяготения, а может (как, например, при модальной структуре, в додекафонии) не базироваться на этом принципе. Сколько угодно часто возможны и смешения того или иного качества, причем пропорции тяготеющей структуры и не тяготеющей свободно избираются композитором индивидуально для данной пьесы или ее части.

Если в классической гармонии тональное тяготение относительно однозначно определяет конкретный путь от данного неустоя к тонике, то при многозначности, частой в структуре современной тональности, эстетическим критерием вообще может не являться рационально правильный и поэтому однозначно устанавливаемый путь к тонике; критерием часто является ход, индивидуально избираемый в данном контексте, быть может красивый имен-

но избеганием напрашивающегося стандартного последования. Однако для того, чтобы лучше оценить красоту сочиненного композитором особенного гармонического последования, *индивидуального* решения, необходимо систематизировать пути разрешения, наиболее естественные и краткие, определяемые *всеобщими* природными свойствами гармонического материала.

Согласно двум основным родам функциональных связей, квинто-терцовым и секундовым (тритоновые в этом смысле представляют отдаленные квинто-терцовые, например, $ges \cdot c = ges - des - f - c$), и способы разрешения также могут быть либо гармонико-функциональные (по квинто-терцовым путям), либо линейно-мелодические (по секундам, полутонам). При этом в терцаккордах носителем функциональной связи является лежащее в основе трезвучие либо септаккорд. Побочные же тоны оказываются в них наложением, фоническим добавком (см. Пример 1), хотя могут включаться и в более активные связи. Поэтому ведение трезвучий и септаккордов всех 12 ступеней к тонике охватывает все натуральные функциональные связи.

В функционально систематизированном виде типы этих разрешений в тонику были показаны в Примерах 9, 11–14. Далее они будут показаны в другой систематике: как один и тот же аккорд может быть функционально трактован в различных тональностях и доведен до тоники. Консонирующий аккорд представлен на примере функционально более инертного минорного, причем разрешать будем в тонику минорного лада. Вводящими аккордами, на которые нацеливается последование, могут быть:

• Пример 24

Данный аккорд:

es moll e moll f moll fis moll
или:

g moll gis moll a moll

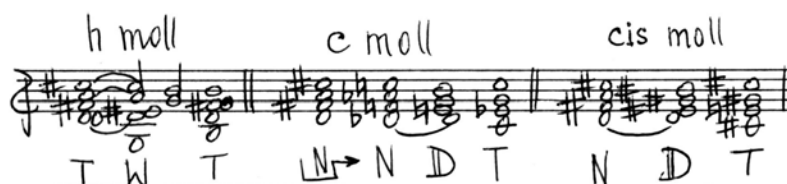
W S₄ T °D T⁶ S₄ T S D_N S T S W T

Handwritten musical notation showing four examples of triad resolution in different keys: *b moll*, *h moll*, *c moll*, and *cis moll*. The resolutions are labeled with letters and symbols: *M T*, *m W*, *T +Sp OS6 S4 T*, and *N D7 T*.

Разрешение септаккордов следует тем же принципам, однако с существенной коррекцией: нежелательно звучание консонирующих аккордов до конечного появления тоники, иначе получается функциональная направленность к другому аккорду (консонансу), а от него уже поворот к другой тонике, то есть разрешение не в той тональности как запланировано. Кроме того, при разрешении септаккордов, особенно с большой септимой, в хроматической системе часто доминирующее значение приобретает характерный для хроматики полутоновый ход одного или более голосов, как правило вниз. Путем полутонового опадания одного-двух-трех голосов достигается септаккорд, легко понимаемый в тональности, от которого к тонике ведет наиболее убедительный путь (*линейное разрешение* септаккордов). См. образец в Примере 22 Г (Э. Григ), ср. также с 22 В. Разрешение септаккордов покажем на примере одного из «строптивных» их представителей – большого мажорного.

• Пример 25 А – М

Handwritten musical notation showing 13 examples of triad resolution, labeled А through М. The resolutions are labeled with letters and symbols: *A. d moll: T W*, *Б. es moll: M D*, *В. e moll: T Dp*, *Г. f moll: M S, D T*, *Д. fis moll: W M*, *Е. g moll: D7 T*, *Ж. gis moll: S D*, *З. a moll: S7 T*, *И. b moll: M T*, *К. fis moll: W M*, *Л. g moll: D7 T*, *М. a moll: S7 T*, *М. b moll: M T*.



Таким образом, общий метод разрешения септаккордов, предполагающий и их значение в хроматической ладовой системе, состоит в последовательном ряде вопросов:

1. Входит ли септаккорд (или его обращение) в диатонический слой лада. Если входит, то методы разрешения известны, но могут быть и не элементарны (см. Пример 25 Д, К, М).
2. Входит ли аккорд в мажоро-минор или в смешанный лад?
3. Если аккорд не входит ни в диатонику, ни в смешанный лад, а специфичен для хроматической системы, то удобен ли для строго функционального способа разрешения?
4. Если нет, то для разрешения целесообразно применить линейные методы: понижающую альтерацию, линейные тоны (также идущие по полутонам).

При последовании одних только диссонантных аккордов допустимы *параллельные трезвучия*, даже параллельные септаккорды (см. Примеры 25 А, Д, Е, М, Л; 22 В, Г; 13 А). Необходимо отметить, что в гармонии XX века широко употребительны параллельные трезвучия, септаккорды и параллельные квинты, особенно в двух нижних голосах, наподобие «моцартовских». Параллелизмы характерны не только в густо хроматической и диссонантной гармонии, но и в обычной диатонике (Дебюсси, Прокофьев). Распространенность параллелизмов всякого рода связана с тем, что они дают сильный эффект линейно-мелодического движения.

В учебной практике подобные намеренные параллелизмы становятся *допустимыми* и *нормативными* при оперировании многими идущими подряд стилистически оправданными *диссонантными* аккордами.

3.5. Нетерцовые аккорды. Кварто-квинтовые созвучия

Нетерцовыми являются аккорды, по своей структуре уже фактически не сводимые к терцовому ряду (даже при условии несомненного происхождения от терцаккордов). Например, «прометеевское» шестизвучие *fis·his·e·ais·dis·gis*, целых четырех верхних звука которого расположены по квартам, причем Скрябин иногда сам подчеркивает квартовость верхнего субаккорда (см. также Пример 23 Б № 16).

Наиболее характерны нетерцовые аккорды, происходящие изначально от другого принципа, например, от наложения кварт или квинт, секунд, из различных интервалов. Пожалуй, наибольшее применение из них получили квартаккорды и квинтаккорды.

- Пример 26 А – К. Квартаккорды

А. Б. В. Г. Д.

квартооктавы

квартый пентаккорд

квартый додекаккорд

Е. Ж. З.

квартаккорды с тритоном

И. К.

с ПОБОЧНЫМ ТОНОМ УСЛОВНО КВАРТОВЫЕ АККОРДЫ

К Примеру 26 А: квартаккорды, комбинация основной кварты с октавами вверх к какому-нибудь из ее звуков, культивируется как особое созвучие в ряду других аккордов Новой музыки, например, у Хиндемита, позднее Шостаковича, давая «минус-диссонанс» (то есть отклонение от оптимальной терцовости не вверх, а вниз, на понижение напряжения), а квартооктава причудливым образом контактирует с гармонической вертикалью органума IX – X веков, с гармонией народной музыки Закавказья и Средней Азии, стран пентатонной культуры.

К Примеру 26 В: один из типов квартаккордов и квинтаккордов – пятизвучие, вертикализирующее все ступени пентатоники.

К Примеру 26 Д: как и терцаккорд, квартаккорд может дорастать до полного двенадцатизвучия.

26 Ж, З: кварта в квартаккорде может быть не чистой, а увеличенной, притом не в одном интервале, а в нескольких.

26 К: нередко созвучия, дающие эффект квартовых, но в которых квартовость не абсолютна; их можно назвать условно-квартовыми.

- Пример 27 А – З. Квинтаккорды

А. Б. В. Г. Д. Е.

КВИНТООКТАВЫ КВИНТОВЫЙ ПЕНТАККОРД КВИНТАККОРДЫ С ТРИТОНОМ

Ж. З.

С ПОБОЧНЫМ ТОНОМ УСЛОВНО КВИНТОВЫЕ АККОРДЫ

Классификация их аналогична квартаккордам. Функции кварт- и квинтаккордов чрезвычайно разнообразны. В контексте это иногда созвучия, имеющие характер доминанты и получающие соответствующие разрешения. Еще чаще они – не требующие разрешения самодовлеющие созвучия; также дублировки, где они идут параллельным утолщением заданной мелодии.

Кварт- и квинтаккорды могут находиться в системе, где распространены и терцовые гармонии (Мясковский, Хиндемит).

- Пример 28. Н. Я. Мясковский. «Причуды», № 4

Quieto

p espress. mp 3

a T S T L W⁴ L W⁴

парасистема

Такая смешанная аккордика обнаруживает важнейшее явление: квартаккорды по своей природе находятся в ином *гармонической измерении* сравнительно с терцаккордами. Поэтому общий гармонический процесс, хотя и может (здесь – с легкостью) давать традиционный функционально мотивированный ход основных тонов, но требует добавления еще одного дополнительного слоя анализа – согласования основных тонов, функций терцаккордов с основными тонами, функциями нетерцовых как заметно инородных. Композитор сначала обрисовывает в теме центр лада, оборот T S T, а далее он не просто уходит к другим ступеням, а отклоняется в гармонию иного рода. Технически-классические аккорды образуют непрерывную *имитацию структуры* один другого, в конечном счете – ЦЭ как основной мультиплицируемой модели аккордового лада; здесь же – при переходе к квартаккордам эта *имитация прекращается*. Вместо производных элементов появляются структурно конкретные. Возникает особого рода отклонение – не в другую тональность, а в *другой род системы*. В этой новой системе складывается свой «модус»: опорный (местный ЦЭ) квартаккорд и линейно прилегающий к нему аккорд L, то есть сам по себе с основным тоном *h*. Вот тогда и выясняется, что это не L и не W, так как они на ступенях системы иного рода. Создается новое измерение гармонической структуры, в чем и заключен особенно тонкий гармонический эффект.

3.6. Септовые аккорды. Ноновые аккорды. Кластеры

Принцип «11». Мелодика и аккордика

Аналогично аккордика может опираться на септиму, малую или большую.

- Пример 29 А – Д. Септовые аккорды

А.

Б.

В.

Г.

Д.



Любопытно, что аналогичными свойствами «обращений» обладают не аккорды из секунд, а ноновые аккорды.

- Пример 30. Ноновые аккорды



Свойства секундно-септового аккордового материала совершенно иные, чем терцового. Основной тон пробивается в нем слабо или вовсе не ощутим. В малосептовых аккордах Примера 29 А Б, основная септима может функционировать как сочетание звуков примы и септимы с большей или меньшей отчетливостью основного тона в нижнем из звуков по образцу D^7 .

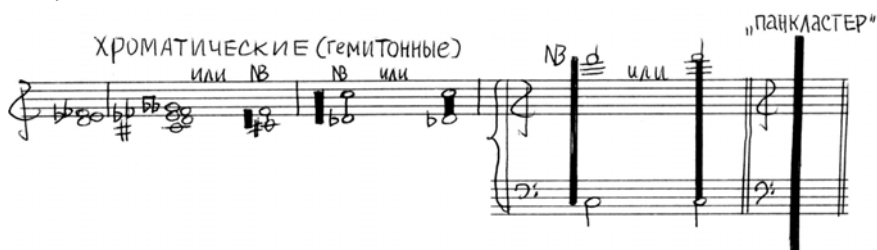
При слабости натурального основного тона затрудняется и обращение звуков септимы в секунду: диссонанс, переместившись в фундаментальный регистр, имеет тенденцию превратиться в основной тон и превратить бывший основной тон в аккордовый диссонанс ноны. Так, в Примере 29 А звукосостав $b \cdot c^1 \cdot a^1$ легко понимается как «неполный» D^7 с секстой в обращении, но созвучие $B_1 \cdot c^1 \cdot a^3$ превращается в «неполный» D^7 уже от другого основного тона – В. Зато в септовых и ноновых аккордах резко возрастает эффект *вертикализации гаммы*. Читая звуки аккордов снизу вверх, мы получаем *мелодические последования*: $c-b-a$, $c-b-as$, $c-b-a-g$, $c-d-e-fis$, $c-d-es-f$ и т. д. Это мелодическое свойство диссонантных аккордов в данных группах проступает особенно явственно.

Особую группу гармонических созвучий составляют *кластеры* или секундовые созвучия, «грозди» тесно прижатых друг к другу звуков. К определению понятия «кластер» (англ. cluster – гроздь) относится то, что расстояние между смежными тонами в нем не может превышать целого тона, иначе говоря, интервалу кластера составляют только полутоны и целые тоны (при микрохроматике могут быть и меньшие интервалы, например, четвертитоны).

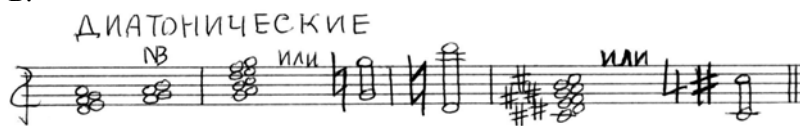
Поэтому специально следует предупредить: *кластеры не имеют обращений*. От превращения в септиму радикально изменяются свойства созвучий. Кластер стоит особняком потому, что его специфические интервалы (секунды, малая и большая) представляют основные звуковысотные отношения не гармонической вертикали, а *мелодической горизонтали*. Можно сказать, что с точки зрения дифференцированного восприятия звуков кластер есть *вертикализация гаммы*. Соответственно виды кластеров могут быть систематизированы по типам вертикализуемых ими звукорядов: хроматические, полутонные, диатонические, миксодиатонические, целотонные, смешанные.

• Пример 31 А – 3. Кластеры:

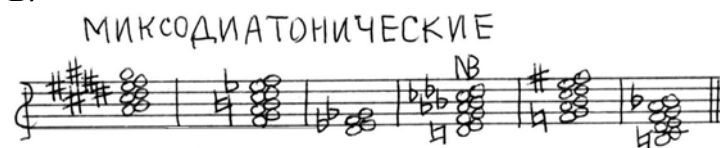
А.



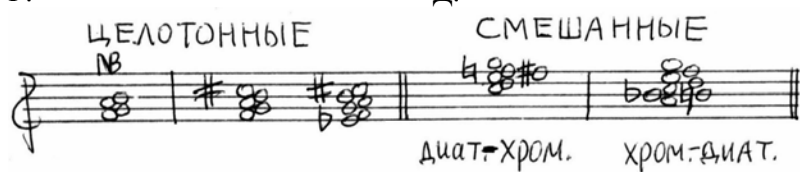
Б.



В.



Г.



Е.

Ж.

З.



К Примеру 31 А: упрощение записи кластеров вполне оправданно; хроматические многозвучные кластеры целесообразно нотировать в виде крайних нот с заданным ритмом, обозначая прочие звуки толстой чертой, либо ведя ее от верхнего звука к нижнему, либо ставя ее перед связанными «ниткой» крайними тонами; сплошное зачернение – знак хроматики.

К Примеру 31 Б: аналогично с многозвучными диатоническими кластерами – крайние тоны связываются двойной чертой, внутри которой белый цвет символизирует диатонику; если диатоника белоклавишна, то слева ставится огромный бекар, занимающий то же самое пространство, что и диапазон аккорда; если диатоника с диезами либо бемолями – перед кластерами ставятся такой же величины знаки – 4 #, 3 ♭ или другие соответственно тональности.

К Примеру 31 Г: малозвучные целотоновые кластеры совпадают с диатоническими созвучиями (специфика целотоники обнаруживается, начиная с пятизвучия).

К Примеру 31 Е: на практике иногда встречаются и кластеры с побочным тоном.

К Примеру 31 Ж: свойствами кластеров обладают и «разорванные» секундовые созвучия, *поликластеры*.

К Примеру 31 З: собственно пентаккорд – не кластер, но в определенных условиях может использоваться в этой функции, как вертикализация пентатонного звукоряда, например, в виде аккордов-ударов.

Не следует думать, что кластеры – аморфные звуковые массы, «шары», колющие «репья» без определенных очертаний, чуждые линейности голосов, мелодичности, звуковой дифференцированности. Нечто подобное вообще весьма характерно для кластерной гармонии, если она поставлена на службу сонорике с ее совершенно особыми художественными задачами. Но кластеры могут использоваться иначе. Поэтому нужно различать: *кластеры-аккорды* и *кластеры-соноры*.

Здесь будет идти речь только о кластерах-аккордах, то есть таких кластерах, в которых хорошо различимы отдельные звуки и образуемые ими интер-

валы со свойственной последним выразительностью. Иначе говоря, кластеры, которые трактуются как обычные аккорды, но только их интервалика – полутоны и тоны, в отличие от соноров, действующих как недифференцированная единая звуковая краска той или иной выразительности.

Кластер-аккорд может выступать в различных художественных функциях – как вертикализация мелодии (свертывание горизонтали в вертикаль), предельная концентрация тематизма (сведение мотива в аккордовую «точку»), остро характеристическая деталь: «аккорд-пощечина», удар – острый, тупой, жесткий (например, грубый целотонный кластер $F \cdot G \cdot A \cdot H$ в разработке I части Шестой сонаты Прокофьева с авторской ремаркой *col pugno* – кулаком), «гармоническая пальба», тремоло-«жжение», или наоборот жгучая нежность крайней степени интенсивности и т. д.

• Пример 32 А – Г

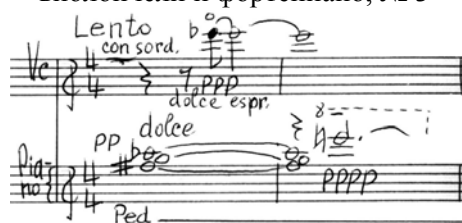
А. С. С. Прокофьев. «Война и мир»

Б. «Наваждение»



В. А. Берг. «Воцтек»

Г. Э. В. Денисов. Три пьесы для виолончели и фортепиано, № 3



К Примеру 32 А: отсутствие принципиальной грани между интерваликой мелодики и гармонической вертикалью открыло новые возможности для более сочного отражения в аккордике ладомелодических интонаций; естественно, одним из важнейших приемов оказалось здесь построение и вертикали, и горизонтали из одного и того же звукосоостава.

К Примеру 32 Б: главный мотив, множество раз звучавший на протяжении пьесы, в конце ее свертывается в хроматический кластер, где звуки мотива слышны все сразу ($cis^1 - e^1 - e^1 - dis^1 - d^1 - cis^1$).

К Примеру 32 В: в тексте говорится о «еже» (Igel), в музыке появляется «звуковой ёж» – колкий комочек, состоящий из одних только торчащих во все стороны игл.

К Примеру 32 Г: удивительно, что хроматический кластер может давать совершенно противоположный эффект – трепетной нежности, истаивающей после момента взятия; один средневековый теоретик, осмысливая это новое чудо искусства – феномен одновременного созвучия, писал, что при секунде голоса сходятся, соприкасаются, «как бы целуются»; этот пример тоже может характеризоваться как «целующийся кластер».

Но звуковая дифференцированность кластера-аккорда сказывается не только в определенности звуко-образного смысла созвучий, но и в автономно музыкальном гармоническом отношении. Мелодические линейные тоны регулируются гармоническими пределами движения: от какого тона оно начинается и к какому стремится; соотношение их образует *горизонтальное созвучие*, например, кварту, или квинту, или сексту. Свернутые в вертикаль, секундо-линейные тоны не утрачивают этих гармонически мотивирующих их свойств полностью.

В совершенно ином выразительном характере те же свойства, модифицирующие отношение хаоса и гармонии, проявляются и внутри кластера. Основной гармонический принцип кластера и состоит в напряжении двух противоположностей – свободы и предела, деструкции и твердыни, *секундовой массы* и созвучия-*рамки*. Как правило, рамкой кластера являются его *краевые тоны*, а образуемый ими интервал представляет его номинальный гармонический смысл. Секундовая «каша» диатонически противостоит этому смыслу – более или менее успешно. Так, в Примере 31 Б рамка кластера – квинта, тритон, октава, двойная октава (дублированный и кластерно утолщенный унисон); ср. с Примером 32.

Двойственность кластеров, то, что часть из них – аккорды, а часть – соноры, показывает «край», предел того качества, которое мы принимаем за аккордовость. На одном полюсе аккордики находится консонантное трезвучие (словно воплощение самого смысла слова «аккорд» – согласное созвучие), на другом – «ссорящиеся» друг с другом звуки аккорда-кластера, диссонантно «несогласные» друг с другом, как бы «не признающие» за смежником права на сосуществование в аккорде. Если крепкая спайка консонансов когда-то гордо высвободила из текучести мелодической линии и укрепила в своей ав-

тономности вертикальное созвучие, аккорд, то алогическая разноголосица многозвучного (в *forte* – «орущего») кластера вновь рушит аккорд-определенность, разлагает аккорд-звуковое тело и вновь погружает гармоническую вертикаль в текучесть, вибрацию, плавучесть звуковой горизонтали, но только сгущенной в одновременную многогласность, в сонорное многоголосие.

Дойдя таким образом до последних границ самого понятия аккорда, целесообразно развертывание этого понятия на всем пути от «совершенного аккорда» (французское название для консонирующего трезвучия) до «аккорда-кляксы». В каждой из реализаций понятия аккорда у него, оказывается, есть пара взаимно обращающихся опорных интервалов:

- | | | | |
|---|------------|---|-----------|
| ↓ | 1. квинты | ↔ | кварты |
| | 2. терции | ↔ | сексты |
| | 3. септимы | ↔ | ?! = ноны |
| | | | секунды |

Неожиданным образом у качественного предела понятия аккорда вдруг возникает странное раздвоение: септимы обращаются не в одну группу интервалов, а в две. Неожиданность «раздвоения» объясняется тем, что секундовость как основа вертикали есть предел движения и в качестве пограничного явления вносит резкий перелом. Ноны же возникают *не в качестве обращений* септим, а как следующий после септимы гармонический интервал. Но только ноны совпадают с обращением септим – секундами. Таким образом, никакого нарушения принципа обращения не происходит. Однако действует логика предельности развития.

Конечно, и терции могут обращаться в составные интервалы – терцдецимы. Однако ясно, что сексты и терцдецимы не имеют качественных различий в гармонических свойствах. То, что секунда и нона, казалось бы аналогичная пара, такие различия имеют, знакомо нам из *полифонической* гармонии. При этом различия эти общеизвестны. Известна и разница между секундой и ноной в гармонии: запрет звуку ноны в нонаккорде быть на секунду выше основного тона (ср. в Примере 23 А аккорды 1 и 11). Но ни в старом контрапункте, ни в старой гармонии никогда не рассматривался вопрос о секунде как основе структуры вертикали. Впервые это происходит в теории кластера. Как уже показано выше, в гармоническом отношении сходными свойствами обладают септовые и ноновые аккорды, а септовые аккорды и кластеры в этом смысле пары не образуют. Расширение сферы аккордов доходит до крайней черты, кластеры таят в себе взрывной заряд, грозящий разбить логические рамки категории аккорда, в результате чего дальнейшее развитие уже не есть эволю-

ция категории аккорда, а – какой-то другой или каких-то других, и это переводит направление гармонической эволюции в целом на иные пути.

Опорные интервалы гармонической вертикали в истории их доминирования или подчиненности образуют в целом достаточно определенную линию. Природные свойства их неизменны, как неизменны законы природы вообще. Линия эволюции идет по областям освоения новых опор при сохранении и прежних, а не при их отмене. Старый органум обходился квартами и квинтами, ренессансная полифония – соединением кварто-квинтовых и терцосекстовых созвучий при отсутствии самостоятельного звучания септим и секунд в их составе. Тонально-функциональная гармония использует эти диссонансы как самостоятельные, однако при условии доминирующего значения квинто-терцовой основы. Новая гармония высвобождает опорные септимы из обязательного подчинения трезвучности, тем самым создает возможность автономизации их и новых комбинаций опор: септотерцовых (терцосекундовых) созвучий без кварто-квинтовых и секундовых созвучий, без автономных терцовых (где секунды – не результат деления терций, а исходный момент). Из всего этого выходит новая основа для возобновления секундо-мелодического начала в качестве фундамента гармонии. При этом аккорд уже перестает быть основной категорией гармонической вертикали (в серийной, сонорной музыке), на его место встает *группа*.

Эмансипация септосекундовых отношений выявляет еще одну закономерность современной гармонической вертикали, где объединяются действия последней вертикально-гармонической опоры – септимы и нарастающей в своей значимости основной ступенной единицы хроматической системы – полутона. В результате их слияния возникает то, что можно называть «принцип эндекады» (по греч. эндекада – одиннадцать), или «принцип 11», где под числом подразумевается интервал в полутонах. По отношению к аналогичному созвучию «13» большая септима выступает в качестве ладоспецифической основы, подобно консонирующему трезвучию в системе тональности *dur-moll*, а «13» – производной от «11» и несамостоятельной величины. Нельзя сказать, что одно «лучше», а другое «хуже», оба в этом смысле одинаковы. Но «11» действует как природная основа (серди септим – своего рода «мажор»), а «13» – как ее диалектическая противоположность: в «11» выше степень *консонантности* ($11 = 8:15$, а $13 = 8:17$, причем 15 есть произведение квинты 3 и большой терции 5, а 17 – число пассивное и не связанное с фундаментными консонантными); вместе с тем «11» высокомажорантна (от 0 до плюс 5), а «13» густоминорантна (от 0 до минус 5 – то же, но в обратном направлении).

Неудивительно, что в сложной гармонии XX века наблюдается преобладание «11» над «13». Это различие возможно применять и практически. В целях большей простоты и естественности гармонии следует отдавать предпочтение 11-полутоновому интервалу перед 13-полутоновым.

3.7. Аккорды смешанной структуры. «Неполные» аккорды Побочные группы тонов

Множество созвучий представляют собой разноинтервальные структуры, не сводимые к одноинтервальным моделям. Принципы их трактовки, однако, имеют много общего с пониманием объясненных выше типизированных аккордов, во многих случаях аккорды смешанной структуры могут рассматриваться как комбинация их свойств. Так, в аккордах смешанной структуры нередко различаемы функциональная основа и наложение, причем более простой лежащий в основе субаккорд – либо какой-нибудь из типизированных аккордов, либо может быть понят по аналогии.

• Пример 33 А Б В

А. Э. В. Денисов. Три пьесы для клавирина и ударных, № 2 («Совпадения»)

Б. Р. К. Щедрин. «Бюрократида»
(партия струнных)

В. О. Мессиян. Двадцать взглядов,
«тема аккордов»



К Примеру 33 А: вся вторая пьеса цикла представляет собой 12 исполнений в разном порядке заданных 12-ти аккордов преимущественно смешанной структуры, с призвуками разных звуковых красок треугольников и тарелок; каждый аккорд – с различным числом звуков от 1 до 12 (приведены № 1–3 и 10–12) и с различной интерваликой.

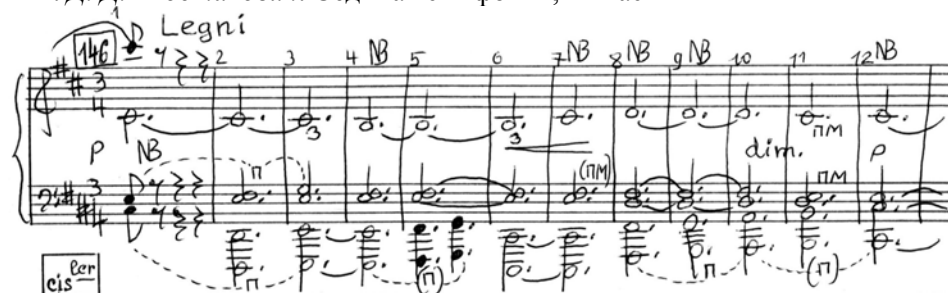
К Примеру 33 Б: равнодольный канон постепенно вертикализует интервалы мелодии, превращающиеся в аккорды (или «конкорды»), объединяемые жестко-резким звучанием начальных трех-четырёх-пяти тонов линии.

К Примеру 33 В: «тема аккордов» включает четыре комплекса с постепенно убывающей интервальной однородностью – (1) чистый квартаккорд, (2) тоже квартаккорд, но средний интервал не чистая кварта, а тритон, (3) аккорд с побочным тоном, вносящий инородный интервал 11, (4) аккорд смешанной структуры; составляя некое целое, четыре аккорда играют переходами от моно-интервальности к интервальной разнородности.

Как созвучия разноинтервальные в гармонии XX века функционируют такие, которые прежде могли считаться «неполными» терцовыми аккордами. В мажорно-минорной тональности XVIII – XIX веков такая трактовка вполне правомерна ввиду терцовости единственно действующего ЦЭ – консонирующего аккорда. Для композитора XX века оперирование одними терцаккордами, явными или подразумеваемыми, может быть неприемлемым методом гармонизации. Специальным приемом может становиться *избегание простых терцаккордов* (как прежде избегали «пустых» квинт без терции). Одним из средств избежания их на определенных участках является использование сходных с неполными терцаккордами разноинтервальных гармоний. В отличие от гармонии XVIII – XIX веков широко практикуется начало с прибавления числа звуков: 1 – 2 – 3 –, либо начало с двузвучия, и не предполагающего «своего» трезвучия, даже если оно естественно для данного лада. Применение «неполных» аккордов разнообразно.

• Пример 34

А. Д. Д. Шостакович. Седьмая симфония, III часть



Б. П. Хиндемит. Соната для четырех валторн, III часть



К Примеру 34 А: в тонике локрийского лада естественно именно двузвучие, ибо трехзвучие нарушает устойчивость (!), см. тт. 1 и 12; в «сухощавой» медианте (т. 4) вместо терции – секунда; при разрешении в тонику *cis-e-cis*¹ (т. 6), задержание *fis* не разрешается и превращается в предъём (т. 7); «неаполитанская секста» (т. 8) дана как двузвучие секстооктавы, с очень выразительным «неполным» септаккордом в т. 9 вследствие проходящего в басу.

К Примеру 34 Б: переключки современной аккордики, уже отошедшей от сплошной терцовости, и созвучий старинной народной песни, еще не опирающейся на нее; ни квинты, ни кварты, ни комбинации «терция плюс квинта» не ассоциируются с полными терцовыми аккордами. Прибавление не одного побочного тона, а целой группы – три-четыре звука – может образовывать в протупающей разноинтервальности две однородных группы и тем самым открывать путь к полиаккордам (см. Пример 23 А № 9, 14).

3.8. Аккордика Веберна. Характерные аккорды

Практически безграничное разнообразие созвучий и индивидуализация аккордики создают предпосылки для культивирования «специализированных», «фирменных» средств гармонической экспрессии. С одной стороны, образу-

ются индивидуально-стилевые системы аккордики. Например, для Прокофьева типична аккордика с терцовой основой, ориентированная на двуладовую тоникальность; для Хиндемита – многообразная аккордика по принципу подчиняющего интервала, которым часто выступает квинта или кварта. Сюда же относится индивидуальная система аккордики определенных творческих периодов одного композитора, например, позднего Скрябина (ЦЭ с основой 6.4.6 или подобной, при довольно точной репликации ЦЭ), позднего Шостаковича (большая роль трезвучия как основы).

С другой стороны, получил распространение еще один принцип индивидуализации, заходящий далее в этом направлении. Интонационный материал, в частности, аккордика, избирается индивидуально для данного сочинения или его крупной части. К этому склоняется и поздний Скрябин, Рославец, в некоторых сочинениях Дебюсси (прелюдия «Паруса»), Барток (некоторые пьесы из «Микрокосмоса»), Стравинский (в гармонии отдельных тем, мелких пьес, например, в первой из трех пьес для квартета) и другие. Сюда же относится построение целого произведения либо его части из материала одной серии.

С точки зрения охвата всего объема понятия аккордики важно крайнее явление, стоящее на последней границе этой категории. Речь идет об аккордике Веберна, максимально последовательно использовавшего ресурсы хроматической системы. Выше говорилось о значении полутона и принципа эндекады («11») для гармонии XX века. Аккордика Веберна обнаруживает еще одно проявление закона полутоновости-хроматики в самой крайней стадии его развития на основе европейской традиции.

Общие принципы аккордики Веберна:

1. Интонационный исходный пункт – *полутон* (= 11, 13).
2. Ядро аккордики – пять созвучий по принципу «*полутон плюс интервал*», то есть:

| | | | | |
|--------|-------|-------|-------|-------|
| 1 + 1, | 1 + 2 | 1 + 3 | 1 + 4 | 1 + 5 |
| 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |

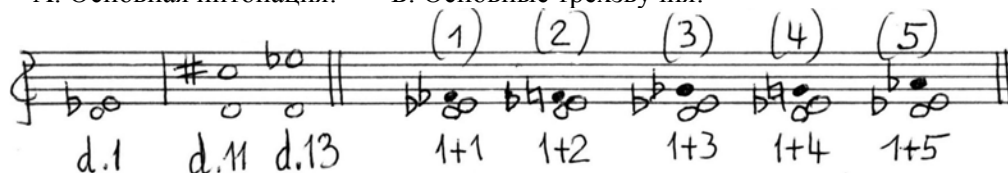
3. Прибавление интервала свыше «5» дает *повторение* той же группы созвучий, но только в инверсии, вследствие интервального тождества унисона и октавы.

4. Расположение аккорда регулируется рамкой «11» и «13», причем полутон (1) не исключается, но применяется редко.

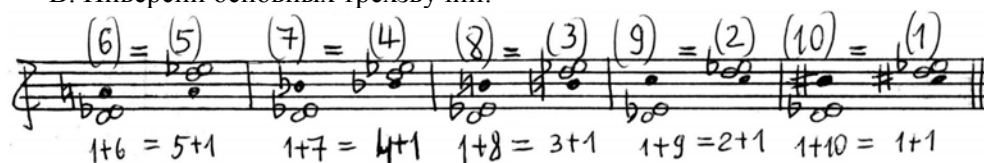
5. Четырехзвучия образуются прибавлением тона к трехзвучию-ядру; пятизвучия – таким же прибавлением звука к четырехзвучию, и т. д.

- Пример 35 А – 3. Аккордика Веберна

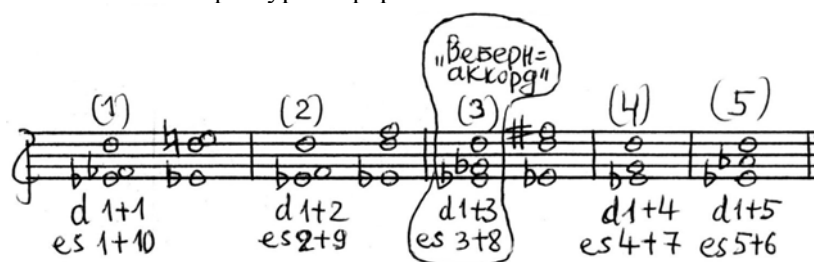
А. Основная интонация: Б. Основные трехзвучия:



В. Инверсии основных трехзвучий:



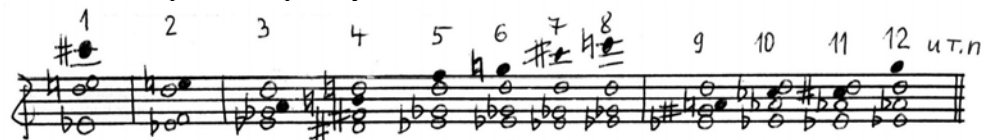
Г. Основная фактурная форма:



Д. То же в инверсиях:



Е. Некоторые четырехзвучия:



Ж. Некоторые пятизвучия:

З. Основные гармонии из Примера 4:



К Примеру 35 3 (ср. с Примером 4): почти все созвучия и группы Примера 4 представляют собой вертикальные и диагональные (смешанные горизонтально-вертикальные) гармонии, обусловленные принципом интонационной системы; двузвучия и даже отдельные тоны также интонационно наполнены; например, если появляется отдельный тон, то рядом возникает 11 либо 13, например, в т. 1: $d^2 \rightarrow es^1$, $e^2 \rightarrow f^2$, в т. 2: $g^2 \rightarrow as \rightarrow g^2$, в т. 3 $c \leftarrow Cis$; аккорд т. 1 ср. с 35 Д № 8, Е № 10, Ж № 5, тт. 1–2 ср. с Д № 8, т. 2 ср. с Г № 2 и т. д.; естественно, «Веберн-аккорды» 3 + 8 играют интонационно заметную роль, хотя встречаются и все другие в прямом виде либо в инверсии 1 + 1, 1 + 2 (как 4 + 1 = $b-a-f$ в конце т. 3), 1 + 5; исключение составляет упомянутая целотоника в т. 4, имеющая значение намеренно применяемой контрастной краски; последование всех этих однородных и разнородных созвучий составляет внутреннюю жизнь гармонии такого стиля. Возникает «Веберн-лад».

Помимо стилевой и индивидуализированной аккордики в музыкальном обиходе стихийно закрепились некоторые наименования, хотя и не имеющие какого-то «ключевого» значения, но всё же небезынтересные как показатели слушательского восприятия.

- Пример 36. Характерные аккорды:





К характерным аккордам здесь прибавлены для полноты картины некоторые образцы из музыки XIX века.

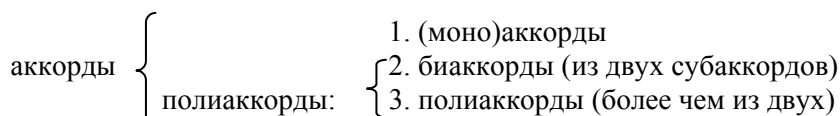
3.9. Полиаккорды. Субаккорды. Полиистинато

Как видно из обзора моноаккордов, сама многозвучность комплексов предрасполагает их к распадению на части-слои и образованию одного из видов полиаккордов. Тенденция к расслоению свойственна даже самым компактным терцовым многозвучиям. Так, в балете Прокофьева «Сказка о шуте, семерых шутов перешутившем» терцаккорд $d^1 \cdot f^1 \cdot a^1 \cdot cis^2 \cdot e^2 \cdot gis^2$, выражающий трагикомическую ситуацию «Козлуха подохла», прослушивается как противоречие двух миноров d-moll + cis-moll в остром соотношении 11.

Но подлинным обоснованием полиаккордики являются более глубокие художественные причины, чем та или иная ее конкретная мотивировка в данном контексте. Прежде всего источник полиаккордики – в художественных возможностях, открывающихся при свободе диссонанса, во взаимодействии *одновременно* звучащих гармонических слоев, которые, если взять их самих по себе, не совпадают друг с другом, как в старой гармонии идущие один *после* другого аккорды.

Два основных пути образования полиаккордов – расслоение многозвучного и наложение простых аккордов – ведут к их объединению примерно в одном и том же конечном результате. С технической стороны полиаккордика представляет собой сочетание в одновременности чаще всего двух, изредка трех или более простых (моно)аккордов. Простые аккорды как составные части полиаккордов называются *субаккордами*, то есть «под'аккордами», своего рода субсистемами в составе макросистемы – полиаккорда.

Терминологически возможна иная, более дифференцированная система понятий:



Однако практически в этих тонкостях нет необходимости, и предлагается система более простая:

звучанием. Полиостинато может создавать «мост» перехода от полиаккордов к «разноголосым» линейным комплексам полифонического характера.

3.10. Линейные комплексы. Гармония пластов

Третий из типов гармонической вертикали обычен для *полифонического* склада. Полифония есть комплекс линий, а не последование аккордов. Поэтому гармоническая связь мелодий, других линейных единиц (пластов) регулируется не категорией аккорда, а закономерностями полифонической гармонии согласно принципу *punctus contra punctum*. В полифонии XVII – XIX веков, включая, конечно, и Баха, принцип «контрапункта» предполагающий гармоническое соединение линейных пар (если линии – мелодии, то согласуются нота с нотой, отсюда *punctus contra punctum*), подчинен тональной функциональности сильных консонансов. С точки зрения гармонического объединения *нет аккорда, но есть функция* – Т, D, отклонение. Концепция Э. Курта относительно «линеаризма» полифонической ткани Баха ошибочна.

В полифонии XX века положение отчасти изменяется. Одна часть полифонической гармонии следует традиции XVIII – XIX веков с той разницей, что объединяющая линии тональная функциональность базируется на описанной выше хроматической ладовой системе при свободе диссонанса. Другая часть полифонической гармонии доводит до предела использование противопоставления контрастирующих друг другу элементов и создание особого рода *звучности* из соединения практически *не сливающихся* в одновременноности друг с другом звуковых элементов; при этом смысловое и ладогармоническое содержание самих элементов (линий, пластов, точек) решительно перевешивает сводимую на нет гармонию их вертикальной связи. Такая полифоническая гармония смыкается с сонорной линией.

Высвобождение от строгости классического функционального распорядка гармоний ведет в полифонии к росту значимости *тематических связей*. Свобода выбора в организации вертикали приводит к стремлению поддержать высокий уровень логической мотивированности гармонии средствами, заимствуемыми от самой избранной мелодии, вообще от избираемого горизонтального материала: «оправдание через мелодическое» (Шёнберг).

Таким образом, полифоническая гармония выдвигает на первое место интонационное содержание линий, отодвигая на второй план вертикальные созвучия. Кроме того, сами эти вертикальные созвучия – не аккорды, а линейные комплексы или *конкорды* (полифонические созвучия). Однако их гармонические нормы – те же, что и вообще в музыке XX века (см. выше). Примеры линейных комплексов (конкордов):

• Пример 38

А. Д. Д. Шостакович. «Нос», II акт, 5 картина, Октет дворников

Б. П. Хиндемит. Третья фортепианная соната, IV часть

К Примеру 38 А (партии дублирующего октета контрабасов и виолончелей, также и большого барабана, опущены): комический «пуантилизм» поющих тексты объявлений дворников в целом умышленно выполнен в «кляксах» сталкивающихся между собой партий 8-голосного канона на диатоническую мелодию с «русско-народной» «воздушной септимой» (т. 3). Но даже в задуманной «музыкальной галиматее» (см. тексты: «молодая горячая лошадь семнадцати лет от роду» и др.) устанавливается порядок, вначале достаточно строгий, затем «запутывающийся» в изобилии голосов. Первые созвучия консонантны (тт. 5–6) и еще вписываются в подразумеваемый хроматический *g-moll*; далее (ц. 230, т. 2) – резкий диссонанс с переходом в менее резкий:

$b \text{ — } h \qquad \text{ — } a$
 $as \text{ — } g \quad \text{и после} \text{ — } e$
 $A-H \text{ — } c \qquad \text{ — } d$

Созвучия, как в последних двух тактах, имеют уже чисто координирующее значение и не влияют на общий звуковой процесс, управляемый далее только логикой восьми канонических линий; функция конкордов чисто фоническая – мелькающие как в калейдоскопе, колкие разнохарактерные «шлепки», причудливо то сливающиеся в черные комья кластеров, то расходящиеся в стройные терцовые созвучия.

К Примеру 38 Б (запись чуть изменена ради ясности голосоведения): это другой полюс полифонической гармонии, когда точно выявлен каждый основной тон, как в гомофонии; несмотря на это, ощущается доминирование тематического содержания линий (в крайних голосах – обе темы двойной фуги); например, в тт. 2–3 мотив верхнего голоса обрисовывает отчетливо слышимую субдоминанту тоники Н, что отвлекает наше внимание от вертикальных комплексов и их смен; благодаря монолитности ладового комплекса темы-мелодии, прочность чего не зависит от данного варианта ее гармонизации, последний звук сопрано сохраняет свою принадлежность тональности Н, а не является просто секстой в гармонии А.

Широкое распространение получила в XX веке и полифоническая ткань иного типа, когда одна или несколько линий представлены не мелодиями, а утолщенными мелодиями, *дублировками*, *пластами*. Полифония пластов есть развитие классической техники контрапункта удвоений. Полифоническая гармония при линиях-пластах есть соответственно гармония пластов. С точки зрения гармонии это вид полиструктуры.

Полифонический остов структуры в Примере 39 (Стравинский) – простой контрапункт верхних голосов на средней и верхних строчках; к ним прибавлено оstinato в басу. Двухголосие путем дублировок превращено в полифонию пластов, лишь в начале (тт. 1–2) сводимую к вспомогательному обороту (элементарный вид линейной гармонии). Логичность гармонии обеспечивается развитием частей созвучия-репликата (первый аккорд), тщательно прослушанным эффектом звучных, жгуче-экспрессивных аккордов, функциональной обоснованностью последнего аккорда в линии проходящих в т. 3 (как тоника Es + es). Оstinato гармонически базируется на плагальности: Т – пр. – S – Т, где субдоминанта всякий раз подается так, как если бы она была камбиатой при фигурации тонической гармонии с Es внизу и es сверху (а звук As – проходящий от Ges к B).

- Пример 39. И. Ф. Стравинский. «Весна священная»



3.11. Соноры

Четвертый тип гармонической вертикали (см. параграф 3.1) представляет собой эмансипацию красочной стороны созвучия за счет умаления гармонической значимости отдельных тонов и интервалов. Если полифонические линейные комплексы односторонне подчеркивают весомость частей за счет вертикального целого, то в сонорах наоборот подчеркивается эффект недифференцированного целого за счет слышимости деталей.

Уже дублировки и джазовые блокакорды благодаря одинаковости ритма и, отчасти либо полностью, структуры аккорда распространяют краску созвучия-мелодии на всё последование, резко повышая сонорные свойства гармонии. Другие фактурные приемы аккордового, линейного, точечного изложения дают возможные сонорные специфические формы — звуковые массы, «марева», «облака», «волны», «струи», «дожди», «потoki».

- Пример 40. Д. Н. Смирнов. Симфония «Времена года», I часть («К весне»)

[illegible]

Сонор в Примере 40 – целая поэтичная звуковая картина. Всплеск радужных тембров вызывает к жизни призрачный аккорд-сонор струнных. Расположенный по натуральному звукоряду, он символизирует голос пробуждающейся природы. Сонор начинает процветать нежно мерцающими вибрациями, постепенно захватывающими верхние 10 из 16-ти голосов смычковых. Постепенно оживляясь, «раскачивания» переходят в дрожащее звучание трелей, в которых постепенно угасает трепет ветерка. Гармонический смысл подобной сонорики состоит в непосредственно чувственном впечатлении от красок звучности. Звуковая картина сонорной разработки натурального аккорда занимает целых 28 тактов, длину небольшой пьесы.

Особенно важна для соноров роль кластеров, секундосептового диссонирования. Как сама музыкальная сетка тонов отличается от сплошного скольжения по полю тонов своей дискретностью, так и гармоническая вертикаль-аккорд также специфична дискретностью в поле поступенного ряда тонов музыкальной системы. Кластеры не имеют промежутков в сетке тонов и полутонов, уничтожая возможность переступания на другую высоту и оставляя в полной силе лишь многокрасочность музыкального «мерцания» «сияния», «дуновения», «ветра», разных цветов «шума», «булькания», «рокота», «свиста» и тому подобных эффектов, как и, в особенности, экспрессию всевозможных переходов, метабол, мутаций, метаморфоз и прочих видов преобразования сонорных звучаний.

Соноры граничат, с одной стороны, с колористическими аккордами и аккордами вообще, а с другой, через них прокладывается путь к совершенно особым родам звука и звучности – к электронике (ЭМ), чей материал может характеризоваться точно теми же выразительными качествами (см. выше), что и сонорика, к экмелике, области музыкальных звуков неопределенной, скользящей высоты, к «конкретной музыке», оперирующей (или в частности оперирующей) внемузыкальными, непосредственно жизненными звуками как неопределенной, так и определенной высоты.

3.12. Проблема основного тона. Основной тон – основной субаккорд – основной слой – основная звучность

Важнейшая проблема аккордики – это основной тон, его роль, принципы его определения, его функция в музыкальной системе, музыкальной композиции. В классическом аккорде основной тон – полномочный его представитель. Отсюда обычай характеризовать аккорд, называя его основным тоном или функцию основного тона: C-dur, d-moll, субдоминанта, (доминантовый) вводный септаккорд и т. д. По основному тону и трезвучию главной тональности

называется произведение: симфония g-moll, соната b-moll, серенада in La, fuga in Fis.

Основной тон – категория столь же исключительной важности, что и категория тональности. По существу тональность – и есть *функция основного тона*, в особенности же в музыке, где уже нет прежней опоры на диатонику лада; в тональную эпоху XVII – XIX веков недаром основной тон композиции связывался с определенным диатоническим звукорядом, указывавшимся при ключе.

Принципы определения основного тона в музыке XX века порывают с методикой выстраивания звуков аккорда в терцовый ряд. И не только потому, что в новой аккордике множество нетерцовых созвучий, которые по терцовой методике вообще не могут фиксироваться, но и потому, что эта примитивная методика не является полностью верной и в отношении даже к старой тональной системе. Так, диссонанс сексты не попадает на подобающее ему место над основным тоном и должен ставиться ниже основного тона и выдаваться – благодаря методу определения – за основной тон (например, при определении $G \cdot g \cdot h \cdot e^1$ в C-dur получается основной тон e в III_6 вместо истинного G в D^6).

Наиболее верной является теория основного тона П. Хиндемита, хотя она нуждается в ряде поправок, с которыми она здесь и излагается. Сущностью этой теории в обновленном виде является идея *функционального фундамента*. Название это аналогично термину *фундаментальный бас* в первой теории основного тона Ж.-Ф. Рамо. Таким образом общая структура аккорда представляется с точки зрения этой теории основного тона как сочетание фундамента с надстройкой, или функционального фундамента с наложением. Применяя с некоторой условностью термин «субаккорд» в расширительном смысле – как вообще часть аккорда – можно этот принцип определения основного тона называть также: «субаккорд-основа» или «основной субаккорд».

Функциональным фундаментом (ФФ) называется созвучие, лежащее в основе аккорда и выявляющее его основной тон. По степени силы выявления основного тона функциональные фундаменты располагаются в следующем порядке:

- | | | |
|------------|---|--|
| трехзвучия | { | – консонирующее трезвучие либо его обращение в нижней части аккорда, |
| | | – комплекс 4.6 (от баса – 0.4.10), |
| двухзвучия | { | – квинта; по силе после нее – кварта (при отсутствии фундаментальных трезвучий или 4.6), |
| | | |

- большая терция, после нее – малая секста (при отсутствии более сильных фундаментов).

Кроме того, при отсутствии вышеназванных аккордоопределяющих фундаментов их роль может выполнять фундаментальная септима (10), если она понимается как часть комплекса 4.6, считая от баса – 4.10; по силе после нее идет септима 11.

В отсутствии всех названных ФФ могут действовать и более слабые основанные созвучия аккорда – терция 3 (малая) как часть 3.4 (минорного трезвучия), либо уступающая ей в силе секста 9. Чем слабее созвучие-фундамент в данном аккорде, тем легче его заимствует какой-либо сильный интервал (возможно, дополняющий до сильного субаккорда) из предшествующего созвучия. Это явление объясняется большой природной силой сплочения, которой обладают сильные консонансы – трезвучия, квинта, кварта.

Таблица определения основного тона: ФФ выделен белыми нотами, прочие звуки (наслоение) – черными. ОТ = основные тоны (= BF).

• Пример 41 А – Ж

А. Функциональный фундамент – консонирующее трезвучие

ОТ: c — a⁷ C⁶ c — F

Б. ФФ – комплекс 4.6

В. ФФ – сильный интервал: квинта, кварта

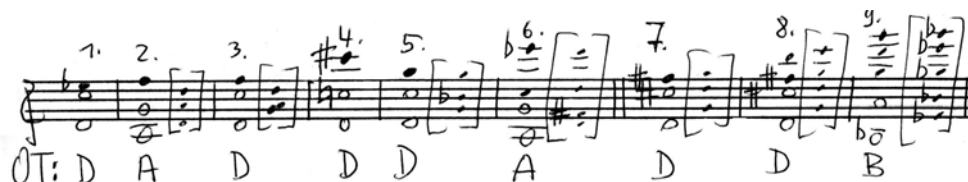
ОТ: G — G-H F — B — F B F

Г. ФФ – сильный интервал: терция (4), секста (8)

ОТ: F — F-Des B F E_s

Д. ФФ – септима (10)

септима (11)



Е – Ж. Сильный интервал – контекстный фундамент

терция (3)

терция (4)



Указаны случаи-типы.

К Примеру 41 А: представлен первый из двух сильных аккордов – консонирующее трезвучие; № 2 – согласно теории Хиндемита должен быть основным тон a , но вполне возможен перевес C ; № 5–6 – вполне возможно расположение побочного тона сексты ниже функционального фундамента, в особенности при звучании гармонии в среднем регистре; № 10 – один из случаев, показывающих, что «сильнейший интервал» (по Хиндемиту) $g^1 - d^1$ проигрывает в силе основного тона истинному функциональному фундаменту, консонантному трезвучию c -moll.

К Примеру 41 Б: представлен второй из гармонически сильных аккордов – комплекс 4.6; № 4–5 – при обмене регистрами происходит не только «перемена слагаемых», но и радикальная замена основного тона.

К Примеру 41 В: № 6–7 – в квартакордах как правило основной тон – верхний звук в нижней кварте; № 9–10 возможны тонико-доминантовые отношения при одинаковом звукосоставе (сходно, см. разрешение, в самых последних тактах экспозиции I части Седьмой симфонии Шостаковича).

К Примеру 41 Г: № 3–4 – симметричное увеличенное трезвучие получает определенный основной тон не из собственного звукосостава, одинакового во всех обращениях, а из функционального контекста, то есть с учетом смежных основных тонов и конкретных тональных связей.

К Примеру 41 Д: в большой мере от контекста зависит основной тон и при гармонически слабых или многозначных самих по себе созвучиях на базе септимы; контекстуальной связью может быть, например, типовой автентический бас типа $\hat{5} - \hat{1}$, где природная гармоническая сила квинты или кварты $\hat{6}$

последовании проясняет действующие главные звуки в аккордах; № 6 ср. с 41 А № 9–10.

К Примеру 41 Ж: роль контекстного фундамента здесь возникает из автентического баса $c^1 - f$, гармоническая сила которого столь велика, что к звуку f в басу контекстуально приращивается предшествующий и образует в созвучии квинту с основным тоном, несмотря на то, что реально эта квинта не звучит (из Третьего концерта Прокофьева, II часть).

Теория основного тона сложных, диссонирующих созвучий по методу ФФ, очевидно, следует концепции классической аккордики, где тоже был ФФ – консонирующее трезвучие Т, либо D, либо S и разного рода диссонантные «добавки», наложения (септимы, сексты, звуки параллельного аккорда, внедрившиеся в состав аккорда другие линейные тоны, побочные тоны). В этом традиционность метода, как в самой тональной системе XX века есть развитие традиции барочно-классическо-романтической тональности. Но только если классический аккорд почти что исчерпывался тем, что здесь называется функциональным фундаментом, притом простейшей интервальной структуры, то в гармонии XX века наблюдается большое разнообразие ФФ, как по вертикальной структуре, так и по несводимости к трем основным звукам функциональных опор.

С учетом частых полиаккордов можно систематизировать и различные виды ФФ:

- основной тон (однотон), например, в трезвучии,
- основной субаккорд (аккорд),
- основной слой (комплекс звуковых элементов) в сонорной многопластовой ткани.

Из теории основного тона следует и методика его определения. Хотя она не предусматривает абсолютно всех случаев основного тона, чрезвычайно многообразных, и, кроме того, требует известной практики в анализе новой гармонии XX века, всё же следующий далее *алгоритм* определения ОТ минимально достаточен для успешной работы с анализом тональной гармонии. (Не будем забывать, что существуют гармонические техники, где категория основного тона не определяет сущности композиционного процесса.)

1. Тональна ли музыка? Имеет ли смысл определение ОТ?
2. Если в основе аккорда лежит консонирующее трезвучие, то его основной тон есть ОТ всего аккорда.
3. Если в основе аккорда лежит комплекс 4.6, то его основной тон есть ОТ всего аккорда.
4. Если нет квинты, а есть кварта, то ее верхний звук есть ОТ всего аккорда.

5. Если нет ни гармонически сильных аккордов, ни сильнейших интервалов, но есть терция 4, то ее нижний звук – ОТ всего аккорда; если нет 4, но есть секста (8), то ее верхний звук – ОТ всего аккорда.

6. Если в качестве ФФ нет ничего из названного, тогда ОТ может быть нижний звук септимы 10 или септимы 11.

7. При отсутствии всех выше названных может быть ОТ нижний звук в более сильном интервале терции 3 либо сексты 9.

8. При отсутствии сильно выраженных ОТ в функциональном фундаменте резко возрастает значение гармонически сильных созвучий, распределенных между смежными аккордами (контекстный фундамент).

- Пример 42. Д. Д. Шостакович. Пятая симфония, III часть

Handwritten musical score for Example 42, D. D. Shostakovich, Fifth Symphony, III part. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems, each with a piano part and a figured bass (OT) part.

System 1 (Measures 75-76):

- Measure 75:** Piano part starts with a piano (p) dynamic and a *espress.* marking. The OT part below it shows a sequence of notes with figured bass notation: *fis* (A), *T₁₋₂₋₃*, *S*, *D*, *Tp*, *Sⁿ*, *T₄₋₃*, *B<n*
- Measure 76:** Piano part continues with a piano (p) dynamic. The OT part shows: *fis* (A), *T*, *S⁴⁻³*, *D*, *Sp*, *Tp*, *S₇₋₈*, *T₅₋₃₋₁*, *S*, *Sp*, *D*

System 2 (Measures 77-78):

- Measure 77:** Piano part continues with a piano (p) dynamic. The OT part shows: *fis* (A), *T*, *S⁴⁻³*, *D*, *Sp*, *Tp*, *S₇₋₈*, *T₅₋₃₋₁*, *S*, *Sp*, *D*
- Measure 78:** Piano part continues with a piano (p) dynamic. The OT part shows: *fis* (A), *T*, *S⁴⁻³*, *D*, *Sp*, *Tp*, *S₇₋₈*, *T₅₋₃₋₁*, *S*, *Sp*, *D*

The score includes various musical markings such as *Largo*, *espress.*, *mf*, *dim.*, and *cresc.*

Handwritten musical score for piano and orchestra (OT) in D major, 2/4 time. The score consists of two systems. The first system shows a piano introduction with dynamics *p*, *cresc.*, *mf*, and *dim.*, followed by an orchestral entry marked "OT" with notes and chords labeled *fis*, *S*, *M*, *D*, *T*, *D*. The second system continues the piano part with dynamics *p*, *poco espress.*, and *pp*, and the orchestra with notes and chords labeled *fis*, *a:*, *T*, *W*, *N*, *S*. The notation includes various accidentals and slurs.

Из последования ОТ в Примере 42 становится ясным и гармонический процесс, организующий *тональность в тональной музыке*. А вне тонального гармонического анализа такого рода невозможно и правильное определение формы тонального произведения, в лучшем случае возможно лишь совпадение с правильным определением. От отсутствия такого элементарного, то есть фундаментального тонально-функционального анализа Largo Пятой симфонии Шостаковича идут и ошибочные определения формы, когда вся тема, содержащая экспозицию в виде периода, большое развитие и закругляющее тему завершение на тонике *Fis*, выдается за всего лишь первую экспозицион-

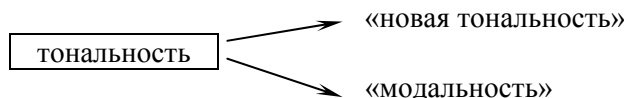
ную часть («период»?) трехчастной главной партии «сонатной формы без разработки»¹.

С более сложными приемами современной тональной музыки мы познакомимся в Теме 7.

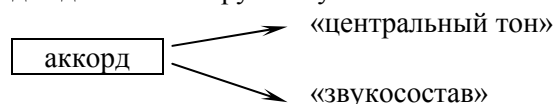
3.13. Аспект взаимодействия гармонии и тематизма: аккордовая последовательность как имитация. Расщепление единства «основной тон + звукосостав аккорда». Центральный тон

Расщепляется классическое двуединство *тональности* «основной тон плюс основной звукоряд», разделяясь на автономизирующиеся направления музыки: *новая тональность* без определенного ладового наклонения звукоряда – мажорного либо минорного, и *модальность* с определенным ладовым звукорядом возможно без определенного единого тоникального стержня. Подобно этому расщепляется и классическое двуединство *аккорда* «основной тон плюс определенный звукосостав», тоже разделяясь на автономизирующиеся категории музыки: *центральный тон*, более не результируемый взаимодействием интервалов в аккорде, и *группа* определенного звукового состава, возможно без всякого слышимого основного тона.

Изобразим эти линии развития на схеме:



Собственно тональностью, высотой лада, был первый компонент классического термина C-dur – звук C, а «dur» был подчиненным ладомодальным моментом, указывавшем на «белоклавишный» звукоряд. Их расщепление и обозначило два дальнейших русла музыки:



Появилась возможность самостоятельной категории доминирующего звука, господствующего безотносительно к тому, выявляют его аккордовые звуки как своего «полномочного» представителя или нет. Например: Мусоргский. «Борис Годунов», сцена колокольного звона, центральный тон C; Берг.

¹ Форма же Largo – рондо, уже потому, что после главной темы, все основные тоны которой подчинены единой тонике *fis*, далее следует связующий ход, побочная тема (у флейты) и вновь возвращение главной в качестве содержания самостоятельного раздела (это и есть рондо-«круг»).

«Воцек, сцена убийства Марии, «висящая опасность» в виде непрерывно звучащего во всей картине звука *H*; Шёнберг. Сюита для фортепиано, ор. 25, Мюзет, центральный тон *G*. Автономизация звуко состава наблюдается в точной повторности структуры созвучия независимо от выявления основного тона, также в повторении звуко состава серии.

Старая гармония знала также и это расщепление. Эмансипация тона – представителя функции – свойственна *органному пункту*; не случайно, но он всегда был однозвучным выражением соответствующей функции, а не трехзвучным. Эмансипация звуко состава типична для параллелизмов и дублировок, аккордовых рядов, достаточно оформившейся в поздне-романтической гармонии техники дополнительного конструктивного элемента.

Второе из названных расщеплений классических двуединств обнаруживает абсолютизированное и потому никогда не видимое явление: *тематическое значение аккордовой структуры*. Важно это явление тем, что открывает тайное сообщение сфер музыкальной композиции, казалось бы находящихся в разных измерениях. Мотивика, тематизм и их движение в виде повторений – в этом смысле «имитирование» варьирования и других известных технических методов, как кажется, есть нечто инородное в сравнении с TSDT, прибавлением функциональных диссонансов септимы, сексты и т. д.

До тех пор, пока аккордика в принципе единообразна, вообще не возникает вопроса о том, повторяется ли структура аккордов или нет. При всем достаточном ее разнообразии в конкретных видах аккордика остается *однотипной*. И композиторы всегда пользовались некоторыми благами старой аккордики, не замечая их. Надо дойти до XX века, чтобы столкнуться с противоположной трудностью: у разнотипных аккордов как бы «разная группа крови», они не «общаются» между собой с такой же легкостью, как терцаккорды XVII – XIX веков. Лишь в редчайших, исключительных, «запредельных» случаях появляются нетерцовые структуры, и сразу возникает «отторжение»: участки такой гармонии не встраиваются в целостную структуру, явно обособляясь как некоторое «инородное тело». Даже в гармонии XIX века, где, казалось бы, применение разнотипности созвучий предусматривается самой системой, при попытке выйти за пределы пусть усложненных, но всё же терцовых гармоний, возникают трудности.

Дело в том, что однотипность классической аккордики означает непрерывную и правильную *имитацию* заданного в системе ЦЭ путем постоянного *воспроизведения* его структуры, точного, в обращении (или инверсии), в варьированном виде и т. д.; всё это категории мотивики, *тематизма*, скрытые в аккордо-гармонических категориях. Здесь тематизм и гармония всегда

тождественны друг другу. При разнотипности аккордики имитация прекращается, заменяясь новым, совершенно не знакомым в прежних моментах *сопоставлением* (тоже мотивно-тематическая категория). Отсюда и техническая трудность. Имитация как вид повторения обеспечивает нам элементарную логическую *связность* гармонической мысли, а сопоставление эту связь *разрывает*. «Отторжение» грозит нелогичностью гармонической мысли.

Сравним две структуры, раннеклассическую (барочную) из прелюдии C-dur I тома ХТК Баха и современную из Примера 28:

- Пример 43 А Б

А.



Б.



Подобная ситуация обычна в гармонии XX века. Поэтому необходимо различать, представляет ли гармонический процесс повторение («имитацию») заданного звуко состава («темы»), пусть с обычным варьированием, инверсией, аддией (прибавлением тонов) или дроблением (изъятием тонов), или же наоборот, неповторение, сопоставление, контрастное или производное, то есть введение новой «модели» («темы»). При сколько-нибудь развитых формах эти процессы подчиняются категориям, ранее к гармонии как правило не относившимся – категориям *мотивики* и *тематизма* (правда, Ж.-Ф. Рамо говорил об «имитации каденции»).

3.14. Выразительность аккорда. Индивидуализация аккордики

Аккорд – сравнительно мелкая единица гармонии и ее выразительности. Как и прежде основная выразительная роль возлагается не на отдельные аккорды-вертикали, а на гармоническую связь их как элементов гармонии друг с другом. Выразительность эта, прежде всего, не конкретно-предметного, а художественно-эстетического плана. Тончайшие, не передаваемые словом

оттенки выразительности, столь ясные нашему чувственному восприятию в качестве реализаций аспекта красоты, выявляются, самое большее – в виде мотивирующей их *музыкальной логики*. Следя за логикой гармонической мысли, мы очерчиваем контуры эфемерной фигуры красоты, где отдельными точками являются, в частности, интонационные блики аккордов. Эта важнейшая сторона выразительности аккордов во всем объеме изучается полной совокупностью науки гармонии, и нецелесообразно из ее синкретического целого вычленять отдельные никнувшие при этом фрагменты пьесы для специального «анализа выразительности» аккордов.

Другие стороны выразительности аккордики более поддаются конкретно-му рассмотрению с гармонией прошлого; они:

- более самостоятельны даже в тональном контексте,
- имеют большой диапазон градаций временной протяженности (вплоть до того, что целая долгая пьеса может быть выдержана на одном аккорде, например, *Stimmung* К. Штокхаузена),
- имеют огромный диапазон градаций их структуры и
- имеют разнообразное функциональное назначение, где быть членом тонального семейства – лишь «одна из» таких возможностей.

Отсюда повышение роли индивидуализации самой экспрессии аккордов. В классической аккордике от созвучия требовалось, во-первых, выполнения обязанностей фактора тонального тяготения, а уж сверх этого – каких-нибудь весьма скромных и обобщенных непосредственно выразительных задач. В современной музыке аккорду, звучанию сколь угодно часто можно поручить и непосредственно выразительные функции, без особого труда вписывая получающиеся звуко сочетания. Если Бетховен, чтобы музыкально изобразить строго гармонизированное птичье пение (разумеется, не в аккордике) специально подыскивает для этого часть формы за пределами уже прошедших всех основных, то О. Респиги в III части «Пиний Рима» просто вмонтировал натуральную звучность пения соловья. Если Вагнер рассыпал по нескольким фрагментам оперы целую картину с ассоциациями шелеста леса, то в «Пении птиц» Денисов вместе с фонограммой подлинных голосов обитателей леса вписал и сам музыкальный фон – тихие звуки ветвей и листьев. Естественно, гармония XX века изобилует и такими яркими деталями непосредственной выразительности аккордов, соноров.

• Пример 44

А. С. С. Прокофьев. «Война и мир»

Б. И. Ф. Стравинский. «Орфей»

The image contains two musical score excerpts. The left excerpt is from Prokofiev's 'War and Peace', showing a piano accompaniment with chords and a melody line. The right excerpt is from Stravinsky's 'Orpheus', showing a piano accompaniment with chords and a melody line, marked 'Vivace' and 'mf sub.'.

В. О. Мессиа́н. Квартет «На конец времени»

Presque lent, impalpable, lointain
con sord.

Vn

Vc

(gouttes d'eau en arc-en-ciel)

Pf

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

К Примеру 44 А: «добрый старый» минор консонантного трезвучия был бы слишком стертым общим словом для того, что хочет выразить современный композитор – и трагизм вторжения вражеских сил, уже что-то режущих у нас внутри (это может быть отражает и события 22 июня 1941 года), и страшно сталкивающихся в крайнем перечне непримиримых мощных масс – третий аккорд.

К Примеру 44 Б: то, что героини хватают героя и «рвут его в клочья», выражено и лаконично, и максимально конкретно – как терция *as-c*, так и секста *c-a* прочно держат каждая свою часть аккорда, а «раздираемая» и даже подавленная, «разодранная» ими ступень *as-a* в таком контексте действительно символизирует гибель разрываемого вакханками Орфея.

К Примеру 44 В: автор сам говорит об этом аккордовом пассаже: «нежный каскад лазурно-оранжевых аккордов, своим отдаленным звоном сопровождающих похожую на хорал мелодию струнных».

3.15. Новая аккордика и лад. Сложные тоники

Принцип остигатной тональности как источник индивидуализированных «модусов» (ИМ)

Если с точки зрения классификации аккордовых структур консонирующее трезвучие может быть представлено как один из важных типов в одном ряду с другими, этого нельзя сказать о способности каждого из множества созвучий быть центром лада. Несмотря на то, что став центром аккордо-гармонического лада, консонантное трезвучие преобразовало сам звукоряд, всё же

аккордо-гармонические лады мажор и минор созрели и сформировались на базе исторически предшествующей, исконной практики *модальной* ладовости, где в составе системы издавна были и сами консонирующие трезвучия, и их «прародители» квинтооктавы, квинты.

В какой-то мере эта ситуация повторяется в новой музыке XX века. Однако полной аналогии здесь нет, и отчасти кажется, новая музыка порывает с самим принципом лада, вследствие невозможности множеству новых аккордов функционировать наподобие классической тоники. Общая картина чрезвычайно пестра, и было бы затруднительно охватить всю ее краткой схемой. Характеризуя общие основы гармонии XX века, ограничимся поэтому здесь лишь выделением важнейших линий, показывающих отношение новой аккордики к ладообразованию (см. схему на с. 86).

При расширенной тональности хроматического лада – мажора и минора – тоникой выступает либо классическое консонирующее трезвучие, либо диссонанс с отчетливой основой в виде мажорного или минорного аккорда (Прокофьев, Мясковский, Шостакович, ранний Стравинский, Дебюсси, Равель, джазовая музыка, и др.).

Диссонирующий аккорд в качестве тоники называется сложной тоникой (Прокофьев, Сарказмы, № 5, главная тема; Берг, Антракт к 5-й картине III действия «Воццека»). Сложная тоника представляет ладовый центр и за пределами мажора и минора (Хиндемит, Сюита «1922», Ноктюрн), при остинатных искусственных модусах (Стравинский, «Весна священная», Пляска щеголих), искусственных модусах с центральным созвучием (там же Великая священная пляска, главная тема), в некоторых додекафонных произведениях (А. Бабаджанян, Шесть картин для фортепиано, Хорал).



Модальность различных видов, в том числе и с диссонантным ЦЭ

Искусственные модусы с центральным созвучием

Хроматическая система диссонантной основы
вне dur – moll

Остинатная тональность диссонантной основы.
Искусственные модусы

Желание композитора опираться на избранный аккорд как на тонику специального лада ведет к продолжительному его выдерживанию либо многократному повторению. Отсюда распространенный вид «*остинатной тональности*» и близких к ней индивидуальных модусов с центральным созвучием, функционирующий по принципу модальности с той разницей, что выдерживается не определенный звукоряд, а определенный аккорд. Таким путем может возникать система гармонических элементов, соответствующая (искусственному) ладу: есть ладовый центр-аккорд, обычно есть и основной тон, из прилегающих и других подчиненных элементов образуются ладовые неустои. По существу это и есть особого рода лад, на диссонантной основе. Но поскольку у такого лада нет определенного названия, и ввиду его индивидуализированности, единичности, более правильно дать ему другое наименование с тем же названием – «*индивидуальный модус*» (ИМ).

По типу устоя такой ЦЭ родственен тонике модальных ладов XIX века, возникших путем функциональной инверсии. Например, во фригийском *fis* песни Лумира Римского-Корсакова модальный центр *fis-moll* непрочен потому, что держится за счет подавления тяготений к натуральному тональному центру D-dur, III ступенью которого и является здесь фригийский *fis*.

- Пример 45. И. Ф. Стравинский. «Весна священная», финал



ЦЭ – полиаккорд $D \cdot / es \cdot b \cdot d^1 \cdot / fis^1 \cdot a^1 \cdot c^2 \cdot d^2$. Было бы бессмыслицей ожидать от такой тоники тех же или сходных методов ладообразования, что свойственны тонике мажорно-минорной основы. Искусственный модус во главе с избранным полиаккордом функционирует как центральное созвучие с уходом к производным от него и с периодическим quasi-остинатным возвращением к нему. Это создает систему «устой – неустой», типичный лад, который и назван здесь «модусом». В конце предложения дается ряд производно-контрастных созвучий, отпочковывающихся от ЦЭ (в примере не выписаны).

Таким образом, новое интонационное содержание гармонической вертикали как материал согласуется с ладом-формой в виде новотонального «модуса D», как можно назвать лад, если его ЦЭ имеет определенный основной тон.

3.16. Новая аккордика и логика голосоведения Вопросы мелодики. Вводнотоновость

Логика мелодического движения в голосах есть тот принцип, согласно которому голос переходит от одного звука к другому. Голос-линия в простейшей основе движется по гамме, звукоряд поступенный (то есть состоящий из секунд), который определен нормами данного стиля. Высшие формы движения голосов связаны с их мотивикой, тематизмом. К логике относится также и координация ведения данного голоса с другими, с их опорными и неопорными тонами и регулирование возникающих при этом созвучий. Таким образом, первичные основы голосоведения состоят *в соблюдении лада и гармонии*.

Так как конкретные гармонические нормы исторически изменчивы, не может быть речи ни о какой вневременной и внестилевой «логике голосоведения». Так, если придерживаться норм голосоведения классико-романтической эпохи, то голосоведение Стравинского или Хиндемита (не говоря уже о более крайних техниках) гармонически неумело, коряво, и даже представляет собой «отход от реалистических традиций прогрессивного искусства прошлого»; а композиторам «некоторых нереалистических направлений» (как ругали Новую музыку еще в 50 – 70-е годы прошлого века) надлежит покончить со своими заблуждениями и пользоваться только теми нормами голосоведения, которые «исторически проверены», «выдержали испытание временем», вошли в распространенные учебники гармонии и полифонии. Хотя антинаучность и антихудожественность подобных антиисторических установок очевидна для всех, всё же необходимо пояснить пути, которыми идет изменение норм голосоведения, приводящее к сегодняшней ситуации.

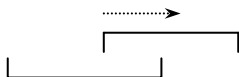
Первый из важнейших факторов голосоведения есть *расположение опорных точек*, что регулируется прежде всего тем, какие из звуков входят в те или иные аккорды. Вернемся к Примеру 45. Казалось бы, движение линии главного мотива от основного тона d^2 , приходя на cis^2 , не должно идти далее на c^2 , если гармонический оборот завершается на аккорде тоники. Получившийся рисунок мелодии $d^2 - e^2 - cis^2 - c^2 - (\rightarrow d^2)$ может поэтому показаться «искривленным», «надуманным», «немелодичным», а автор – каким-то «молотобойцем русской мелодики» (Асафьев о Стравинском). Об «искусственности», «вымученности» мелодики новой музыки бесконечно много говорилось с этих позиций норм голосоведения XVIII – XIX веков.

Между тем Стравинский в этом раннем произведении (1913) еще идет по стопам своих *непосредственных* предшественников, стремясь найти острохарактерный рисунок мелодии. Не будет преувеличением усматривать в самом этом творческом методе следование традиции определенной школы русской музыки, а именно «кучкистской» традиции Мусорского и Римского-Корсакова (но, например, не Чайковского или Глинки), может быть с учетом опыта Дебюсси. Острая характеристичность мотива достигается во вдохновенном творческом акте использованием гармонических ресурсов диссонантной, *сложной тоники*. Со старой точки зрения между cis^2 и a^1 нет опоры лада, а с новой – есть, это звук c^2 , входящий в состав ЦЭ как полноправный *аккордовый тон*. А если так, то по логике голосоведения мотив может направляться к c^2 как к *конечной цели* движения данного голоса (мелодическая модель EDS). Не будь этого слухового открытия Стравинского, не было бы и навсегда остающейся свежести первого озвучивания этой интонации, как здесь, так и во всем балете, не было бы гениальности «Весны священной», не было бы и скандала-потрясения публики на премьере в театре Елисейских полей.

Отсюда, от этой *строгой логичности* ведения мелодического голоса, опевающего тонический диссонанс уже в головном мотиве, идет *красота* мелодического изобретения Стравинского, который сочиняет музыку, прежде всего создавая крепкий мелодический тематизм, как делали все старые мастера.

Столь же строга логика голосоведения в гармонической ткани: созвучия, отходящие от ЦЭ, берут от него и точно сохраняют структуру 3.3.2 (= 3.2.4, 4.3.3, интервалы в полутонах), образуя в координации пластов по вертикали неизменно звучные и красивые сочетания, закономерно возвращаясь к ЦЭ, в несколько ином расположении под влиянием мелодического хода с d^2 на c^1 .

На этом же примере обнаруживается одна из обобщающих закономерностей аккордо-гармонического голосоведения XX века – *вводнотоновость*, под чем подразумевается теперь, как правило, *вводнополутоновость*. Конеч-



но, система XX века отнюдь не нивелирует способы введения данного опорного звука либо созвучия, ограничивая его лишь полутоновым шагом. Сколько угодно встречаются и иные интервальные последования: например, вполне в стиле Прокофьева вести «трубные гласы» на тритон: $e^2 \cdot g^2 \cdot h^2 \rightarrow b^1 \cdot d^2 \cdot f^2$ («Семен Котко»). Но всё же вводный ход на полутон приобрел универсальное значение. В Примере 45 верхний субаккорд подчинен в своем движении логике «полутон сверху – полутон снизу – возвращение», то есть по основным тонам субаккордов $d \rightarrow es$ $cis \rightarrow d$. Местный основной тон ее возникает из созвучия $cis^1 es^1 g^1 b^1 c^2 e^2$, где нижнее четырехзвучие с основным тоном es чуть сильнее верхнего с основным тоном c .

Шаг на вводный полутон вниз или вверх, исчерпывающе стирающий след предшествующего звука или созвучия, обычен при последней интонации в данном обороте, ведущей к опоре, как в Примере 45. Такое полутоновое введение целевой гармонии, в частности, с полным параллелизмом, может быть рекомендовано и для практической работы как простейшее и убедительное средство голосоведения.

3.17. Нотация усложненной аккордики

Существует три основных способа фиксирования аккордов и тональностей:

- *звуковой* (например, $e \cdot gis \cdot h$, или Ми мажор),
- *ступенный* (например, III<, или третья мажорная, или мажорный аккорд на III ступени) и
- *функциональный* (например, М или медианта, или большая медианта).

Звуковой, то есть конкретно-звуковой способ состоит в простом назывании звуков аккорда либо сокращенном их перечислении: например, Ми мажор вместо *ми – соль-диез – си*. Способ элементарный – обозначение *изолированного предмета* либо даже только деталей изолированного предмета. Достоинство его – в абсолютной конкретности указания звуковысот и моментальности связи со звучанием. Недостаток в том, что о смысле гармоний не говорится ничего или почти ничего (сокращенное выражение «Ми мажор» всё же содержит характеристику звучания, хотя и не указывает на его функцию в системе). Звуковой метод уместен, в частности, при анализе для обозначения *тональностей* (см. выше Примеры 15–17). Это чисто практическое упрощение: поскольку обозначения тональностей не идут подряд, а разбросаны в разных местах нотного листа, то, оказывается, скорее можно установить функции тональностей в этой системе, читая их конкретно-звуковые обозна-

чения, чем читая их функциональные символы и связывая их друг с другом и с нотацией аккордов.

Ступенный способ говорит об *основном тоне аккорда*, правда, отнюдь не всегда верно. Определение «III ступень» обозначает аккорд в его отношении к первому звуку лада, но не объясняет опять-таки его гармонического смысла, зависящего от функционирования аккорда в данной системе. В хроматической ладовой системе, где в нее входят уже все 12 автономных функциональных значений и где по этой причине чисто функциональная нотация чрезвычайно сложна, в практических целях ступенная нотация вынужденно допустима при двух непеременимых условиях: 1) если основной тон определяется точно по существу, а не посредством всё более бессмысленной операции укладывания звуков аккорда в терцовую цепь, и 2) если дело не ограничивается лишь установлением «фундаментального баса», то есть сплошной линии основных тонов, но к ней прилагается еще и собственно функциональное объяснение. Ввиду сложности отношений основных тонов их целесообразно притом выписывать на отдельной нотной строке.

Достоинство ступенной нотации – в *легкости отсчета* данного аккорда от тоники. Нередко бывает и так, что надо не объяснять аккорды, а только их указывать, обозначать. Тогда ступенный метод, а также конкретно-звуковой, оказываются вполне уместными. В практической работе подчас пригоден только конкретно-звуковой метод, и не годятся ни ступенный, ни функциональный, например, при инструментовке аккорда, когда важен не только звук конкретный, но и то, в какой он октаве. Сходно обстоит дело в гармонических техниках, где функционирует звукосостав, а не отношение к тонике, которой может не быть вовсе.

Функциональный метод наиболее верен для научного, *теоретического* объяснения гармонии, призванного выявить *логический смысл аккорда*. Правда, ввиду многообразия и «многомерности» тональной гармонии XX века полноте ее функционального объяснения способствует линия основных тонов аккордов и их функциональная группировка (см. анализ Примера 15).

Цель нотации – сделать объяснение максимально полным, конкретным и недвусмысленным. Поэтому в условиях усложнения интервальных отношений в диссонантно-хроматической системе удобопонимаемости способствует упрощение их нотации. Упрощение касается прежде всего трех главных моментов:

1. Нотация фиксирует только *функцию основного тона, обращения никогда не указываются* (в случае необходимости, однако, их можно обозначать,

как в традиционной функциональной теории, добавлением под знаком функции арабской цифры – который из звуков аккорда стоит в басу).

2. *Сводятся к минимуму* (или даже вовсе не указываются) обозначения звуков, составляющие аккорд – нона, повышенная квинта, какой-либо побочный тон и т. д.; если же сущность гармонии заключается как раз в звуко-составе, тогда в дополнение к тонально-функциональному гармоническому анализу ОТ на специальной строчке делается еще анализ развития дополнительного конструктивного элемента (ДКЭ) или микросерии, и т. д.

3. *Функциональная группировка* основных тонов на аналитической строчке указывает линейную или какую-либо еще подчиненность некоторых второплановых гармонических отношений функционально доминирующему аккорду.

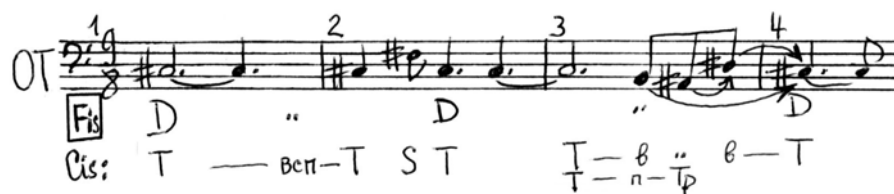
Названные упрощения означают, конечно, игнорирование каких-то сторон гармонии, вроде, например, состава аккордов. Просто это не фигурирует на аналитической схеме, а фиксируется в неявном виде как соотношение, например, обозначенного основного тона и действительно звучащего на нем аккорда в тексте примера; либо же этот аналитический материал переносится в примечания, устные объяснения и т. п. В результате оказывается выполнимой задача гармонического анализа, столь полного и конкретного, как и при разборе прелюдии Баха C-dur из I тома ХТК.

Притом анализ в некоторых случаях (1) может ограничиваться лишь строчкой функциональных символов, непрерывно тянущейся по нотным примерам, в других (2) представляет собой строчку ОТ с добавленными обозначениями функций и функциональных группировок, в третьих (3) к ним прибавляется еще строка для ДКЭ или микросерий, в иных (4) требуются еще некоторые особые методы фиксации. Таким образом, способ нотации отражает систему гармонии.

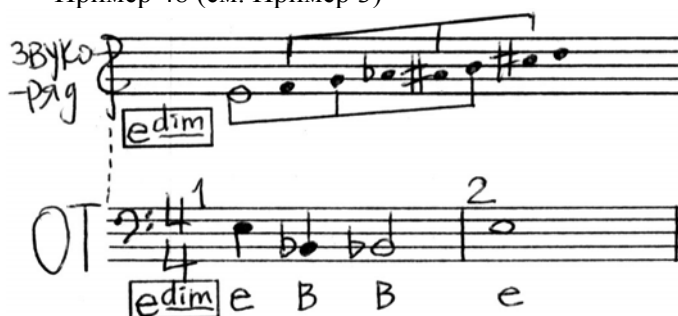
Приведем в качестве образца аналитические строчки к Примерам 1–3.

- Пример 46 (см. Пример 1)

- Пример 47 (см. Пример 2)



- Пример 48 (см. Пример 3)



К Примеру 4 – строка, выявляющая происхождение аккордов и прочих созвучий, должна быть изложением серийных рядов: $d^2 - g - es^2 - ges^1 - c^1 - e^2 - gis^1 - a - f^1 - b^1 - cis^1 - h$ и т. д. Строчки ОТ вообще не должно быть, так как последовательность основных тонов не образуется, причем она всё равно не регулирует сложение музыкальной композиции.

ЗАДАНИЕ 1

Ⓐ

Два варианта:

1. *С. С. Прокофьев*. Мимолетности № 5 и 10,

или

2. *Д. Д. Шостакович*. Второй виолончельный концерт,

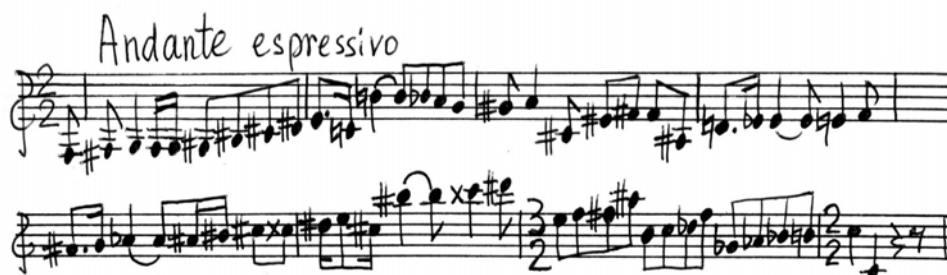
II часть, ц. 39-43 и III часть ц. 74-78.

Гармонический анализ одной из пьес (или фрагментов) должен быть записан потактно.

Ⓟ

1. Гармонизовать данное сопрано (в обычном строгом четырехголосии).

• Пример 49. [Прокофьев]



2. Написать 2 эскиза на гармонии хроматической системы: один – *в миноре*, в гомофонно-аккордовом складе, однако с развитой мелодической фигурацией (2-3-4-5-6 звуков мелодии на одну гармонию), другой – *в мажоре*, с очень развитым мелодическим голосоведением во всех голосах и со вторичными аккордами на этой основе, пяти-шестиголосно. Каждый эскиз – по 4-6 тактов; для фортепиано или какого-либо камерного состава (соло с фортепиано, струнный квартет).

В этом задании необходимо цифровкой под нотами обозначить гармонию. Эскизам необходимо придать определенный выразительный характер.

Ⓢ

Данный аккорд – трезвучие, малый мажорный, малый, малый минорный септаккорды – уметь кратчайшим способом довести до тоники каждой из двадцати четырех тональностей. Сначала разрешать в тонику каждой из двенадцати мажорных тональностей в хроматическом порядке (C, Des, D, Es...B,

Н), затем также в двенадцати минорных. В необходимых случаях широко применять функциональные значения хроматической системы.

Пояснения к Заданию 1

Ⓐ *Общие* принципы гармонического анализа – те же, что были в свое время подробно объяснены. В музыке XX века часто встречается далеко идущая детализация экспрессии. Это касается и гармонии: ее язык нередко индивидуализируется, вплоть до того, что, в рамках общей гармонической системы, для каждой отдельной пьесы избирается не только свой индивидуализированный тематический материал, но даже и свои гармонические средства. В результате относительно общей системы гармонии данной пьесы вопрос должен ставиться по-новому. Во-первых, стилистически обусловленная система гармонии данного композитора, автора пьесы, в целом (в связи с его общезстетическими, творческими особенностями, национальной принадлежностью, направлением и т. д.), и во-вторых, выбор гармонических средств для выражения образного содержания данного произведения (в связи с индивидуально присущими ему особенностями экспрессии, настроения, характера, воплощаемых «событий», происходящих в пьесе). В XX веке едва ли кто-нибудь из композиторов написал бы под названием «Пляска ведьм» плавную общетанцевального оттенка безмятежную музыку, как это мог сделать Н. Паганини (нынешний композитор скорее всего положил бы в самую основу пьесы не танцевальное движение «вообще», а прежде всего «сатанинское» начало в каком-либо его модусе, причем ладогармонические особенности были бы также подобраны соответствующим образом).

При гармоническом анализе музыки XX века требуется предельно подробное уяснение (и освещение) тотально всей гармонической ткани. Должны быть объяснены *каждый* звук и *каждый* аккорд, с помощью терминологии, адекватной данной системе. Следует специально следить за тем, чтобы избежать частой методической ошибки – рассмотрения всякой гармонии с позиций мажорно-минорной системы XVIII – XIX веков. Если музыка сочиняется по одному принципу, а объясняется по другому, то наверняка анализ будет неверным. К частым ошибкам методики анализа относится стремление разбирать не одну (незнакомую) сложную систему, а сумму двух или нескольких простых (знакомых). Таким образом нередко используются, например, понятия «политональности» и «полифункциональности» (при этом, как правило, спутываются понятия тональности и диатоники, тональности и аккорда, функции и старых носителей функции).

При определении аккордов, аккордовых и неаккордовых звуков, разрешений нужно помнить о возможности в новой музыке XX века применять *диссонирующие* звуки и аккорды *свободно*, без необходимости разрешения в консонанс, как раньше. Часто критерием различия аккордового и неаккордового диссонанса (проходящего, вспомогательного и других звуков) является реально представленное функционирование, «поведение» звуков: если диссонирующий звук, например, тон септималь разрешается ходом на секунду в консонанс к другим звукам, то значит, это был неаккордовый звук. Если же не разрешается, а уходит свободно, значит это – диссонанс самостоятельный. Но поскольку консонантная интервалика дает более сильную связь, чем диссонантная, то при общем возрастании роли диссонантности одновременно заметно усиливается и значение рассредоточенно-консонантных связей, «распыленных» по вертикали и по горизонтали. Звуки консонирующих интервалов как бы стремятся «отыскать» друг друга среди сложного конгломерата диссонантных отношений (как «свои» среди «чужих»). Поэтому повышается значение консонантных отношений со звуками соседних аккордов и даже разделенных аккордовыми сменами (например, часто звук квинты, отсутствующий в данном аккорде, привносится в него в качестве остаточного звучания от предыдущего аккорда, особенно при его басовом положении).

В связи с исторической эволюцией гармонии при анализе должны специально исследоваться вопросы *мелодики* (направление движения мелодической линии; новые мелодические формулы кадансов, приходов к данной опорной гармонии; соотношение диатонических участков с недиатоническими), гармонических *кадансов* (какими гармониями они осуществляются: особенно важно – какой гармонией предваряется главный аккорд каданса, функциональная связь основного и непосредственно предшествующего и т. д.); нужно вообще обращать внимание на вводящую основной аккорд гармонию.

Специальное внимание должно уделяться проблеме выдерживания *гармонического стиля*. То, что задано начальным гармоническим ядром (НГЯ), часто определяет вообще *состав* гармоний в данной пьесе, *распределение* гармонических средств (какие средства способны дать ощущение середины, какие – гармонической кульминации, какие ближе к НГЯ, какие дальше, контрастнее), общее гармоническое развитие пьесы с точки зрения гармонико-функциональной динамики в рамках избранного композитором материала.

Среди ряда вопросов, освещаемых при гармоническом анализе, подчеркнем для напоминания как всегда присутствующие:

- общая характеристика гармонического стиля и гармонической системы;
- индивидуальный гармонический замысел пьесы в связи с ее содержанием и жанром;

- форма пьесы (отрывка) в целом и главная тональность;
- начальное гармоническое ядро, его строение, дальнейшее гармоническое развитие предложения, каденция;
- как второе предложение развивает мысль, гармоническое заключение периода, период тональный или модулирующий;
- гармонический замысел середины;
- гармонические изменения в репризе;
- эстетические особенности гармонии в целом.

Кроме того, в связи с гармонией часто находятся общие особенности стиля, важные музыкальные проблемы широкого плана (в частности, проявления национального, музыкально-исторические вопросы, художественное мастерство композитора, связь с мелодикой, фактурой и т. д.).

Образец записи гармонической схемы:

- Пример 50. С. С. Прокофьев. Гавот ор. 32 № 3 (тт. 1–8)

Необходимо, однако, иметь в виду, что хотя цифровка, конечно, до определенной степени есть фиксация гармонической структуры (в какой-то мере и анализ ее), но всё же передача гармонии римскими цифрами, скорее, *обозначение*, чем *объяснение*. Объяснение достигалось бы другими знаками – функциональной нотации (T, D, W, L, M, $\lfloor A \rfloor$ и т. д., ибо они указывают на гармонические отношения); знаки же ступенной нотации указывают на основной тон и на положение аккорда в гамме, фиксируют, так сказать, *алфавит фамилий* действующих в гармонии «лиц», а не *характер их соподчинения* друг другу. Поэтому подробный анализ гармоний, необходимый в более трудных случаях и доходящий до объяснения каждого звука, не может заключаться в регистрации ступеней, но непременно – функциональных значений (включая и прямые значения – непосредственно к тонике, и субсистемные – например, в отклонениях, и линейные функции проходящих аккордов, вспомогательных аккордов, и функции побочных тонов – прибавление к ос-

нове аккорда, и логику функционального последования гармоний в целом). Например, в приведенной выше пьесе Прокофьева гармония нV (= vIV, т. 7) из хроматической системы должна объясняться как «прокофьевская двойная доминанта», по аналогии с «прокофьевской доминантой» в ее вводном варианте; ср. с темой охотников из симфонической сказки «Петя и волк»:

$$\begin{array}{ccccc} \text{I} - \text{VII} < - \text{I} - \text{VII} < - \text{I} \\ \text{T} \quad \text{A} \quad \text{T} \quad \text{A} \quad \text{T} \end{array}$$

В духе диатонизма своего ладового мышления композитор часто даже для специфических гармоний хроматических ступеней избирает диатонические структуры созвучий (по определению Г. Л. Катуара – аккорды диатонические по существу, хроматические по положению в системе), здесь – трезвучие C-dur. Специфическим моментом хроматической системы является *смыкание краев* лада, тональной функциональности, то есть возможность полного совпадения диезной и бемольной сторон. Аккорд vIV записан Прокофьевым как нV, что отражает важную особенность функции. Аккорд 7-го такта вступает как низкая V (то есть как *нижняя квинта* от мелодического звука фригийской секунды; ср. с тт. 1 и 5, где тот же аккорд на тонической педали, несомненно функционирует как низкая V), а если связывать его с последующей доминантой, то он оказывается «прокофьевской D^\flat ». Последняя функция несомненна, так как нV ощущается как часть кадансовой формулы, но, пожалуй, всё же больше в аккорде представлено значение нV (повторение функции из тт. 1 и 5) потому, что третья двутактовая фраза включает этот аккорд. Несомненно, здесь – энгармоническая замена (нV = vIV). Но вследствие пребывания в хроматической системе это не энгармоническая модуляция, а *внутриладовый энгармонизм*. Он является нормой для внутритональных переключений и поэтому не оговаривается специально как некая особая проблема. В любом случае объяснение данного аккорда и состоит в раскрытии описанных свойств тритоновой функции. Конечно, при устном *изложении* гармонического анализа нет возможности столь подробно освещать каждую хроматическую гармонию, но *понимание* ее должно быть столь же полным и разносторонним.

Ⓟ 1. Введение в широкий обиход гармоний хроматической системы методически аналогично введению темы «мажоро-минорные системы» в традиционном «Бригадном» учебнике и в этом отношении не представляет особой принципиально новой *методической* проблемы. С прибавлением аккордов хроматической системы уже не остается *никаких* аккордов, которые не входили бы в пределы данной тональности. И в музыкальном отношении полу-

чающаяся при этом перемена, конечно, оказывается много более радикальной, чем при введении мажора-минора.

Элементы музыки связаны друг с другом значительно более тесно, чем кажется при формальном разъятии музыкального целого на отдельные музыкально-выразительные средства и рассмотрении взаимодействия их друг с другом в качестве именно отдельных средств. Так, ощущение тоники, *тональность* в сильнейшей мере поддерживается, казалось бы, совершенно инородным по отношению к ней элементом – *классическим метром* (2-й такт тяжелее 1-го, 4-й – тяжелее 2-го, 8-й – тяжелее 4-го); классические музыкальные формы базируются на тональности; и т. д.

Использование гармоний хроматической системы, конечно, возможно без соответствующих изменений в голосоведении, фактуре, ритме, ткани в целом (например, во вступлении к песне В. П. Соловьева-Седого «Вечер на рейде»). Однако подлинная жизнь этой современной системы разворачивается в обновленных условиях голосоведения, музыкальной ткани. Хроматическая система гармонии, с ее функционально сложными отношениями вызывает к жизни потребность в новом интонационном содержании. Упрощенно говоря, потребностью является новая музыка, а не хроматическая система. Последняя нужна здесь лишь как одно из средств – наряду с другими. Нетрудно заметить, что и «обыкновенные» гармонические последования, вроде S – T звучат в новой музыке (у Шостаковича, Прокофьева, Стравинского, Бартока, Свиридова) как-то иначе, непохоже ни на Баха, ни на Бетховена, ни на Глинку. Да и просто звучание обычной тоники в Примере 50 – прокофьевское, новое. Почему? Не без новых условий контекста: регистровый разрыв в мелодии $gis^1 - a^2$ (возможно, с поддержкой пустотного и ударного звучания квинты вниз, а также регистрового разобщения двух пластов ткани).

Новый уровень напряжения гармонической системы естественно соединяется и с обновлением контрапункта *контурных голосов* (Б + С), и с «упругим», «тугим» (а не «дряблым») рисунком *средних голосов*, с повышением роли регистровки гармонии и другими условиями. В частности – с более интенсивным *гармоническим напряжением вертикали* в каждый момент звучания (что должно поддерживать специально, притом усиливая интенсивность диссонирования на определенных участках, например, перед большим разрядом-разрешением).

Подобно тому, как в теме «Отклонения» («Бригадный» учебник, тема 32) специально обучают, как отыскивать отклонения, когда на них не указывают случайные знаки, нам необходимо вырабатывать новое голосоведение и там, где (в рамках общей хроматической системы) нет очевидно выявленных участков с аккордами vIV , nV , $nII >$, $vVII <$ и других. Отсюда *обновление техники*

голосоведения. Покажем это на конкретном примере. Вот дана мелодия (сопрано) для гармонизации:

- Пример 51



Наше естественное ее функциональное осмысление:

- Пример 52



Вытекающий отсюда эскиз гармонизации (всегда целесообразно при гармонизации сначала мысленно снабдить мелодию основными гармониями, без всякого голосоведения, а далее в виде первоначального наброска представить такой эскиз):

- Пример 53. Эскиз гармонизации



Очевидно, каждый узнает в эскизе известную мелодию Прокофьева из подлинного сочинения. Нельзя отказать такой гармонизации в правильности. Однако, изложение явно схематично и неровно. Так, конец т. 1 «пустоват» из-за застывания гармонии. Начало т. 2 страдает стандартностью двойного задержания элементарного вида (вынужденное, не свободное голосоведение). Неловкий переход альты в 3-й такт, стилистически сомнительное ведение тенора в конце т. 3; пожалуй, несколько ординарно ведение средних голосов в т. 4. Теперь сделаем голосоведение более насыщенным, ориентируясь на стиль Прокофьева. «Оползающие» на полутон звуки начальной тоники 1-го такта: $as \rightarrow g$
 $c \rightarrow h$
 $es \rightarrow d$

обрисовывают в его второй половине прокофьевскую «вводную доминанту» – VII<, на правах проходящей гармонии направляющуюся в субдоминанту 2-го такта: $g \rightarrow f$

$h \rightarrow b \rightarrow as$

$d \rightarrow des$

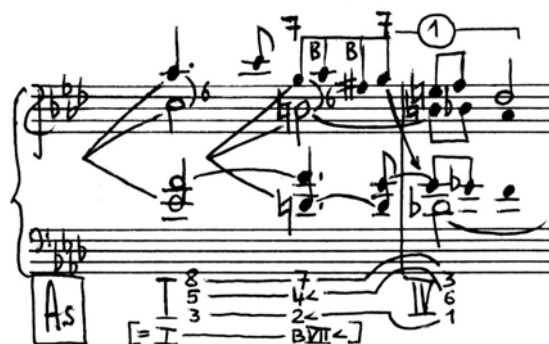
Особенно яркий момент – украшение субдоминанты 2-го такта вторичной гармонией (то есть аккордом под влиянием голосоведения, здесь – задержание, апподжиатуры), притом аккордом хроматической системы в связи с хроматическим звуком e^2 (в Примере 54 А поправка)¹.

Далее – переплетение неаккордовых в т. 1 (см. Пример 54) дает повод к серии вторичных гармоний, тем более, что конец легкого такта 1 есть место интенсивного устремления к разрешению в метрически тяжелый такт 2 (см. 54 Б, поправку). Смещение S с тяжелой доли т. 2 (см. 54 А) дает повод завуалировать ее звучание и далее отодвигая разрешение с тяжелой доли (3-й) на легкую (4-ю), где S вуалируется надвигающимся звуком септимы в сопрано (попутно получают строго мотивированные параллельные септимы; 54 Б, поправка). Пустоватое начало т. 4 наполняется целым мелодизированным пассажем, обнаруживающим элемент имитации (54 Б, поправка).

Так же поступаем и в других местах. Начальную тонику украсим скачками параллельными секстами с нарастанием напряжения (54 В, поправка), улучшим переход к т. 3 (поправка), усилим имитацию в тт. 3-4 и заодно сделаем голосоведение более упругим (поправка).

- Пример 54 А Б В. Отделка голосоведения (ср. с Примером 53)

А.



Б.



В.



Соединив всё вместе, придадим гармонизации окончательный вид¹.

- Пример 55. Окончательный вид: [Прокофьев]



Получилась гармонизация, достойная Прокофьева. Можно сравнить с оригиналом: это балет «Золушка», № 9 («Мечты Золушки о бале»), тт. 1–6 (в оригинале метрический такт равен 4/2, а не 4/4, как у нас) – редкостный у Прокофьева случай гармонизации мелодии в «задачной» фактуре².

¹ Известен афоризм маленького сына Прокофьева: «Папа сперва сочиняет музыку, как и все другие композиторы, а потом ее прокофьезирует». Ординарность гармонизации в Примере 53 соответствовала бы стадии «как и все», а дальнейшее – «прокофьезации».

² Аналогичный пример «прокофьезации» при перенесении темы из киномузыки в фортепианную сонату (тема Лизы из музыки Прокофьева к кинофильму «Пиковая дама» → тема среднего раздела главной партии I части Восьмой сонаты) приведен в книге автора «Современные черты гармонии Прокофьева» (М., 1967. С. 396).

Теперь гармонизация мелодии, содержащей явное указание на применение аккордов хроматической системы.

- Пример 56. Данное сопрано:

- Пример 57. Гармонизация (по Прокофьеву: Шестая соната, III часть):

В мелодии, заданной для гармонизации (в строгом четырехголосии), рекомендуется поступить аналогично:

- услышать гармонически (аккорды, в основном, как обычно, сменяются половинами);
- наметить эскиз: основные ноты баса в хорошем контрапункте с сопрано на основе найденных гармоний; звучное расположение основных гармонических комплексов; предполагаемые переходные, соединительные гармонии;
- установление всех гармоний (на основе функциональной ясности и естественности) и полного контурного двухголосия; в подобном стиле часто непригодно введение данного аккорда его D^7 -аккордом квинтой выше; вместо него могут быть: D^7 на полутон выше данного аккорда, $III<$ перед минором, $nVI>$ перед мажором;
- отделка голосоведения (как было показано в Примерах 51–55); в частности нередко функционально ясная гармония вступает с апподжиатурой, к которой подводится предшествующее голосоведение; аккорды (включая тонику) могут быть и диссонантными.

Конкретно: представив *мерные смены* основных гармоний, надо внимательно вслушаться в *фигурацию* лежащих в глубине аккордов (не быстрые энгармонические модуляции, а простое чередование отдельных ступеней); особенно важно верно схватить гармонию *начала такта* (предшествующую ей затактовую половину такта целесообразно определять в зависимости от того, к какой гармонии она ведет).

Аккорды на тяжелых долях имеют тенденцию к *неповторению*, за исключением тонического; особое внимание надо обратить на выполнение *кульминации* (тт. 6 и 7), секвенция 7-го такта должна поддерживать достигнутый в 6-м такте высокий уровень гармонического напряжения, а не ослаблять его (поэтому в т. 7 нежелательны были бы заметные разряды гармонического напряжения); на всем протяжении задачи надо следить за полнозвучием и хорошим расположением аккордов. Часто звуки, приходящиеся на счетную долю (например, на половину такта), допускают различные гармонии; целесообразно представить себе *ряд вариантов* и выбрать наиболее естественный, динамичный, хорошо звучащий.

2. В каждом из эскизов должны быть затронуты особенно далекие от диатоники гармонии хроматической системы (nV, vIV; в мажоре nII>, в миноре vIII, vVII и т. п.); причем главная цель состоит не столько в естественном и убедительном исследовании аккордов (это само собою разумеется), сколько в выработке мелодического языка, как в сопрано, так и в других голосах. Примерный образец эскиза в гомофонно-аккордовом складе:

- Пример 58. [Шостакович]

Handwritten musical score for Example 58 by Shostakovich, marked "Allegretto". The score is for four staves: V.1 (Violin I), V.2 (Violin II), Va (Viola), and Vc (Violoncello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows a sequence of chords and melodic lines. Below the staves, there is a harmonic progression diagram: d (boxed) -> VII-I -> VII -> HI -> III -> I. The diagram uses various symbols for accidentals and stems to indicate the specific chromatic movement between these degrees.

Ⓜ Техника построения фактуры с сильно развитым голосоведением (и со вторичными аккордами) показана выше. В хроматической системе каждый аккорд есть в каждой тональности. Вся разница состоит лишь в тональной функции.

Если в обычной диатонической тональности основа движения к тонике – это переход к ней через самую сильную в функциональном отношении гармонию (V, IV), то хроматическая система связана с расширенной тональностью, где помимо квинтовых связей большая роль отводится также медиантовым и субмедиантовым, то есть большестерцовым, отчасти и малотерцовым соотношениям, а также функциональным «дублям» – прежде всего различным доминантовым аккордам увеличенной сексты на $n\Pi$ ступени ($n\Pi^{6<}$).

Сущность тонально-функционального движения к тонике состоит в двух слитых друг с другом процессах: 1. разворачивании родства и 2. каденции. Родство (на основе двух строительных интервалов системы – квинты и большой терции) двухсторонне и обратимо, а процесс ведения в тонику односторонен; поэтому и необходимо помимо разворачивания формулы родства еще и закрепление тоники (типа каденции T – S – D – T).

В расширенной тональной системе применяются *сокращения пути*. Примером является неаполитанская гармония (N или S^n), переходящая сразу в доминанту, без опосредования аккордом с основным тоном IV ступени, через который осуществляется родство $n\Pi$ с тоникой. Разнообразные вводящие тонику аккорды хроматической системы также могут быть отнесены к таким сокращениям путей. Обязательное требование, однако, ко всем подобного рода функциональным упрощениям – выверенность голосоведения.

При разрешении септаккордов особое значение имеет движение голосов по полутонам. Так как один из путей образования хроматической системы – мажоро-минорные замены, то во многих случаях аккордовое последование является как бы вариантом последования в соответствующем ладу (например, $n\Pi>$ в мажоре направляется в тонику так же, как Π в одноименном миноре), причем мелодический голос идет по звукоряду другого лада той же тоники (например, в C-dur: *b-as-g* или *cis-dis-e*, или *fis-gis-ais-h-c*, *ges-fes-es-des-c*). Хорошо сплывают последование субсистемные связи (например, ход $nV - n\Pi$ имеет сильную субсистемную связь по типу IV – I или I – V).

Вследствие того, что энгармонизм в хроматической системе оказывается распространенным внутритональным явлением, энгармонические переосмысления аккорда всегда возможны, хотя различия между диезной – бемольной сторонами всё же сохраняются, не нивелируются.

Возможны разрешения и в *сложные тоники* (то есть в диссонирующие тонические аккорды), однако *не вместо* обычных консонирующих и *не раньше* их.

Чем возможно ввести заключающую движение тонику (помимо общеизвестных аккордов)?

В МАЖОРЕ:

нП^{6<} – I, нVI – нП^{6<} – I (через дубль доминанту)
 нVI> – I (через низкую субмедианту)
 IV^{6<} – I
 нII – V – I

В МИНОРЕ:

нП^{6<} – I, нII – нП^{6<} – I (через дубль доминанту)
 VI> – I (через субмедианту)
 вП^{7<} – I (через высокую медианту)

По закону переменности функций все эти обороты могут вводить и местную тонику в отклонении, и *вообще всякий опорный аккорд*.

Полагая хорошо известными и освоенными ходами к тонике от гармоний диатонической системы, мажоро-минорной системы и побочных доминант, мы сейчас не будем их приводить в общей сводной таблице, ограничившись демонстрацией лишь некоторых наиболее специфических образцов из собственно хроматической системы¹.

- Пример 59. Мажорное трезвучие

¹ Объяснения знаков: числовая пропорция – математическое выражение основного тона данной ступени (например, 15:8 – произведение квинты 3:2 и терции 5:4); Ó = квинта вверх, Q = квинта вниз, T – большая терция вверх, I = то же вниз.

• Пример 62. Малый септаккорд

Handwritten annotations for Example 62:

Staff 1: fis $\boxed{\text{Es}}$ $\text{VII}^\flat - \text{VII}^\flat - \text{I}$ $\boxed{\text{Fis}}$ $\text{VII}^\flat - \text{I}$ $\text{I}^\flat - \text{IV}^\flat - \text{I}$ $\text{I}^\flat - \text{I}^\flat - \text{I}$ $\boxed{\text{A5}}$ $\text{V}_4 - \text{IV} - \text{V} - \text{I}$

Staff 2: $\text{V}_4 - \text{I}^\flat - \text{I}$ $\boxed{\text{d}}$ $\text{V}_4 - \text{IV} - \text{II}^\flat - \text{I}$ $\boxed{\text{es}}$ $\text{IV}^\flat - \text{III} - \text{III}^\flat - \text{I}$ $\boxed{\text{gis}}$ $\text{V}_4 - \text{IV} - \text{V} - \text{I}$ $\boxed{\text{h}}$ $\text{V}_4 - \text{VII}^\flat - \text{I}$

• Пример 63. Малый минорный септаккорд

Handwritten annotations for Example 63:

Staff 1: e3,4,3 $\boxed{\text{Des}}$ $\text{VIII} = \text{V}_4 - \text{I}$ $\boxed{\text{B}}$ $\text{IV}^\flat - \text{VII}^\flat - \text{I}$ $\boxed{\text{es}}$ $\text{VII}^\flat - \text{I}$ $\boxed{\text{b}}$ $\text{IV}^\flat - \text{IV}^\flat - \text{I}$

Staff 2: $\text{BIV} - \text{VII}^\flat - \text{I}$ $\boxed{\text{es}}$ $\text{VII}^\flat - \text{I}$ $\boxed{\text{b}}$ $\text{IV}^\flat - \text{IV}^\flat - \text{I}$

(= VII^\flat)

ЗАДАНИЕ 2

Ⓐ

Три варианта:

1. П. Хиндемит. Третья соната для фортепиано,
I часть, экспозиция,
или
2. П. Хиндемит. Ludus tonalis, интерлюдия между
фугами 2-й (in G) и 3-й (in F),
или
3. Д. Д. Шостакович. Прелюдии и фуги op. 87, Прелюдия H-dur.

Ⓑ

По заданному тематическому материалу (в Примерах 64 или 65) написать пьесу в хроматической системе, в простой двухчастной (или трехчастной) форме. Возможный стиливой ориентир – известные гавоты Прокофьева.

- Пример 64

- Пример 65

И По заданной фразе играть с листа период из двух предложений в хроматической системе. Использовать в качестве средства развития музыкальной формы принцип нарастания хроматики (по образцу главной темы I части Девятой фортепианной сонаты Прокофьева или главной темы финала Виолончельной сонаты Шостаковича).

- Пример 66 А Б. Образцы задаваемой начальной фразы:

А. *Lento* [Мусоргский] Б. *Moderato*

Es Ges I — IV — VI — III — IV — I A I — VII — II — I

Пояснения к Заданию 2

А Общие требования к анализу гармонии – те же, что излагались в предыдущем задании.

Особенность внутритональной структуры у Хиндемита (нередко и у других композиторов XX века) – то, что можно назвать ладовой *нейтральностью*. Использование всевозможных ладовых оттенков внутри тональности (лидийского, миксолидийского, дорийского, фригийского, локрийского и всевозможных хроматизированных, например, мелодический каданс в C-dur: $dis^2 - cis^2 - ais^1 - h^1 - | c^2$) и в чередовании (ладовая переменность, непрерывная ладовая мутация), и в одновременности (= полиладовость), в результате приводит к отсутствию одного доминирующего ладового наклонения (мажор, минор, как это обычно для Прокофьева). Поэтому, например, в *Ludus tonalis* фуги на всех ступенях дают всего 12 тональностей, а не 24, как у Баха.

Подобная нейтральность не означает, однако, ладовой нивелировки (она была бы обеднением ладовости), а представляет собой ладовую *многокрасочность*, в сущности многомерную полиладовость. Поэтому при анализе надо учитывать и ладовые оттенки тональности. Так, при изложении 1-й темы фу-

ги in C из цикла Ludus tonalis преобладают фригийские и локрийские «тона», что отражается на ее непосредственно выразительном характере.

Гармония Хиндемита рельефно обнаруживает и еще ряд особенностей современной тональности, имеющих принципиальный характер. Прежде всего это:

- способ определения основного тона аккорда и
- образование тонального круга.

Правила определения *основного тона* (метод сильнейшего созвучия) см. в Теме 3.12 (с. 73–80). Здесь повторим их вкратце:

1. Сначала надо *собрать* созвучие, подлежащее анализу (интервал, аккорд – терцовый или нетерцовый; полиаккорд, то есть созвучие, составленное из двух простых аккордов).

2. Если в основе аккорда лежит *консонирующее трезвучие* или его обращение, то его основной тон есть основной тон всего аккорда. Если консонирующих аккордов два или более, то принимается во внимание нижний из них.

3. Если нет консонирующего аккорда, но есть квинта, то ее *нижний* звук есть основной тон всего аккорда; при отсутствии квинты верхний звук кварты есть основной тон аккорда.

4. Если нет ни трезвучий, ни совершенных консонансов, то *нижний* звук *большой терции* становится общим основным тоном; при отсутствии большой терции *верхний* звук *малой сексты* может стать основным тоном всего аккорда; если нет никаких из вышеперечисленных созвучий, то аналогичным образом могут приобретать значение основного тона нижний звук малой терции или верхний звук большой сексты.

- Пример 67 А Б В Г. Определение основного тона (↑)

А. Б. В. Г.

Задержания и другие неаккордовые звуки (признак их – разрешение в соответствующий аккордовый) *не принимаются в расчет* при определении основного тона. Анализируется аккорд, а не случайное сочетание (см. далее Пример 68). Вообще необходимо непрерывно проверять данные анализа слухом: совпадает со слуховым восприятием или же нет. Надо добиваться полного согласия теории с непосредственным слышанием гармонии. Основными правилами нельзя предусмотреть всех случаев аккордового состава, расположения, трактовки.

- Пример 68
- Пример 69

А. Б.



В Примере 69 А редкий случай, когда основу полиаккорда составляет верхний субаккорд, а не нижний. Поэтому основной тон аккорда – es^2 . В Примере 69 Б «пробивающим» созвучием оказывается квинта (дуодецима) и кварта (ундецима) в крайних голосах, вопреки тому, что в аккорде есть трезвучия, притом в нижнем регистре.

При анализе необходимо *выписывать линию основных тонов* (в басовом ключе, согласно их длине). Приводим образец анализа основных тонов.

- Пример 70. П. Хиндемит. Симфония «Художник Матис»



Определение некоторых звуков как неаккордовых подчиняется строгим коренным законам гармонии – законам консонанса и диссонанса. Так, в т. 4 звук a^2 в сопрано является аккордовым, так как септима $h^1 - a^2$ не имеет разрешения в более консонирующий интервал. Аналогичный звук his^1 в т. 8 (альт) является неаккордовым (апподжиатурой) вследствие его разрешения в консонантный звук сексты:

$$\begin{array}{c} his^1 \rightarrow ais^1 \\ cis^1 \quad cis^1 \end{array}$$

Аналогичным образом устанавливаются основные тоны в *одноголосии*. Там нет аккордов, и принимаются во внимание группы звуков, обрисовывающих подразумеваемую гармонию. Метод гармонического анализа: 1) нахождение группы звуков с единым основным тоном; 2) сильнейший интервал и 3) его основной тон.

- Пример 71. С. С. Прокофьев. Седьмая соната, I часть, тт. 1–4

Allegro inquieto
mp
 [col 8^{va} bassa]

группы:

Основные тоны:

= Фригийский b (mol)

Образование тонального круга в хроматическом ладу совершается иначе, чем в классической тонально-функциональной системе. У Бетховена – строгая тональность, у композиторов XX века – *расширенная*. Строгая тональность отличается сильным и непосредственно ощущаемым тяготением к тонике: расширенная тональность обладает иным характером, сила и непосредственность тяготения каждого аккорда нередко завуалированы, единство тональной структуры может поддерживаться иными факторами (в частности, повторением какого-либо звукового элемента, например, интервала). Различие между строгой классической функциональной тональностью и современной расширенной можно наглядно показать следующим сравнением:

- Пример 72

А. Л. в. Бетховен. Соната № 21, I часть

Functional harmony diagram below the scale:

I — V — I IV — V — I V — I — I

G — F — G W — V — I W — V — I

Б. П. Хиндемит. «Художник Матис»

Бетховенская тема (Пример 72 А) целиком основана на кварто-квинтовых связях (если каданс был по типу II – V, II – V – I, то всё равно функционально такие обороты осуществляют связь через кварто-квинтовые отношения: Sp – D, Sp – D – T; или: S⁶ – D, S⁶ – D – T). Причем два отклонения лишь всемерно усиливают тяготение к общей тонике, так как их взаимно подрывающие друг друга местные тоника не утрачивают своих центральных функций (D = доминанта, S = субдоминанта) и совместно делают необходимостью появление (в начале связующей партии) только могущей примирить их взаимопротиворечивость тоника C-dur.

Последование же основных тонов гармонии XX века (Пример 72 Б) основано на каденции расширенной тональности, то есть на системе, широко использующей какие угодно тональные связи. Иначе говоря, это тональность, базирующаяся не только на трех «столпах» основных функций S, D и T (с основными тонами функций – г, с и о ступеней), но и на *всех других* связях. Тональный круг образуется от совокупного действия и кварто-квинтовых, и прочих соотношений между основными тонами.

Получается пять типов связей (= функциональных значений):

1. Тоника (унисонно-октавное отношение в последовании).
2. Квинтовые связи (верхняя и нижняя квинта от тоника).
3. Терцовые (верхняя и нижняя медианты, верхняя и нижняя субмедианты).
4. Секундовые (полутоновые и целотонные связи, сверху и снизу).
5. Тритоновые; (подробнее см. параграф 2.3, с. 18–20).

Эстетически склонность композиторов к расширенной тональности возможно трактовать как следствие стремления к богатству и многообразию экспрессии тональных связей, а не к «абсолютной» власти тоника самими сильными и поэтому единообразными средствами.

Если рассмотреть, в чем коренится это многообразие отношений, взятое в связях различных типов к тонике (а это – главная сфера их применения), то получится примерно следующая картина их функциональных свойств:

1. Тоника – опора, покой, разряд напряжения.
2. D и S – сила функциональной поддержки тоники.
3. Медианты (и субмедианты) – мягкость, плавность функциональной смены: M, m, W, w.
4. Секундовые отношения – текучесть, скользящий характер смены (при малосекундовых последованиях – вводное соскальзывание: A, V).
5. Тритоновое отношение – специфическая и художественно выразительная «неопределенность» связи (L).

Вместе с пестрорадовыми (модальными) моментами, которые обусловлены звукорядными структурами (см. выше) типологически различные функциональные связи и создают свою музыкально-своеобразную ладотональную структуру. В ней не следует непременно и во что бы то ни стало разыскивать знакомые нашему слуху функциональные формулы *другой* системы (занятие столь же трудное, сколь и бесплодное), а наоборот нужно научиться воспринимать тонально-функциональные связи и модальные краски *те, которые в ней есть*, которые заполняют всё пространство темы, разработки, коды и т. д.

Так, в примере из Хиндемита (см. Примеры 70 и 72 Б) надо слышать устремление фригийски окрашенных ступеней к местной опоре в тт. 2–4 (едва ли преодолевающее мощь установления тоники G двойным органым пунктом в тт. 1–4), начало нового построения (т. 5) с чуть усложненной и модально омраченной тоники G (отклонение в 4-м такте много слабее начальной тоники и совершенно неспособно сколько-нибудь ее поколебать), постепенное разрушение непосредственной власти тоники в тт. 5–8, возникновение местной тоники C и, наконец, сильный каданс в конце (этой части главной партии) на местной тонике H.

На всех участках надо слухом проследживать все гармонические связи с *такой же подробностью*, как и в любой бетховенской сонате. Записанная схема (Пример 72 Б), конечно, не в состоянии отразить даже наиболее важные тонкости тонально-функциональной структуры; их надо раскрыть с достаточной ясностью в устном изложении.

Наконец, при анализе (конечно, и в своих самостоятельных работах) следует контролировать еще три стороны гармонической структуры:

- степень напряженности созвучий,
- степень функциональной близости основных тонов к тонике и
- степень выявленности тяготения к тонике.

Один и тот же основной тон может быть и в двузвучии квинты, и в трезвучии, и в нетерцовом диссонирующем аккорде. В последовании основных тонов в пределах данной тональности могут быть кварто-квинтовые связи с

тоники, а могут быть и терцово-секундовые (без кварто-квинтовых), что дает совершенно иной характер тональности. Наконец, основные тоны могут быть выявлены с разной степенью ясности их звучания, они могут быть слышны и очень отчетливо, недвусмысленно, но иногда, наоборот, совершенно не воспринимаются (делается в специальных выразительных целях).

Например, часто в предкадансовых, кульминационных участках одновременное повышение диссонантности и тональной неустойчивости (до степени тональной неопределенности) создает могучий драматургический эффект напряжения, роста, внешне усиливаемого еще и нарастанием динамики (громкости звучания) и разрастанием ткани, расширением регистров. Ресурсы хроматической системы используются здесь согласно динамическому принципу роста, который назовем: *нарастание хроматики*. Так, в Примере 70 переход от тоники *G* (и отклонения во фригийский *e*) к местному устою *C* осуществляется ходом через далекие ступени от того и другого – *cis*, *b*-(*moll*). Поэтому при разрешении в *C* происходит большой разряд тонально-функционального напряжения, сопровождаемый аналогичным спадом диссонантного напряжения (см. тт. 7–8–9).

В современной тональной композиции подобные нарастания и спады столь же естественны и необходимы, как в классической (разрешение диссонанса в консонанс, неустоя в устой), и представляют собой увеличенное в размерах и сложно-дифференцированное применение тех же самых закономерностей.

Кратко повторим важнейшие пункты из выше изложенного:

- *определение основных тонов* в аккордах,
- *образование тонального круга*,
- *регулирование степени диссонантного напряжения*,
- *регулирование в основных тонах степени близости к тонике*,
- *регулирование степени ясности звучания основных тонов*.

Ⓟ Здесь ставится новая задача – распределение средств хроматической системы гармонии на основные части песенной формы: период (большое предложение), середину и репризу. Их структурные функции хорошо известны. Нужно найти такие гармонические последования из ресурсов хроматической системы, которые давали бы эффект неустойчивости в середине, отражение гармонии предшествующих частей в коде.

Приводим образец построения гармонии начального периода и середины.

- Пример 73. Д. Д. Шостакович. Первая симфония, III часть (редукция)

Lento. ♩ = 76

pp

Des I-^bVII-^bVII-^bII <—>—(^bVII)-III-^bVI-^bII-^bV, I-^bVII-^bVII-^bII-(*mp*)

b V—^bII-V

a (V^b)-III-V-V

[реприза]

Des IV^{6<}— IV^{6<}—(*mp*)-^bIII^{6>}—^bV-I “ “

Период кончается прерванным кадансом, аккордом $nII>$ ступени (как бы S в a-moll). Середина превышает уровень неустойчивости экспозиционного раздела отсутствием тоники, гораздо большей значимостью полутоновых связей (преобладающих в тт. 16–23), началом с $nII>$ ступени, упором на ступени секундового соотношения (в основе гармонического плана середины:

нIII – IV, IV – нIII), иным характером голосоведения, с большей ролью линейности (в конце первого раздела середины, тт. 21–23, утрачивается непосредственное ощущение тоники, создается оттенок тональной неопределенности).

Как часто бывает при изобилии нетонических гармоний, приводится в действие добавочный конструктивный элемент гармонии (ДКЭ), своим повторением скрепляющий гармоническую структуру. Здесь им является полутоновый параллелизм кварт (или квинт). Эта гармоническая идея («тема») задана в первых же двух тактах и получает некоторое развитие уже в рамках периода (см. Пример 74 А). Особое значение он приобретает в середине, что естественно в виду ее повышенной неустойчивости (Пример 74 Б). Принципом применения ДКЭ здесь, как и обычно, является повторение его на различных ступенях хроматической тональности (ведь в ней одно и то же созвучие возможно на каждой ступени, в отличие от диатоники).

Повторения ДКЭ образуют таким образом *ряды* одинаковых по структуре созвучий.

- Пример 74 А Б. Ряды:

А.

ПЕРИОД

Б.

СЕРЕДИНА

Как практически сочинять пьесу по заданному началу? Покажем это на аналогичном материале. Предположим, задана следующая фраза:

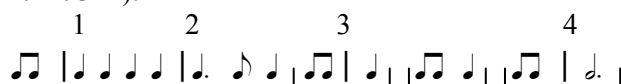
- Пример 75

Allegretto

Мы задумываем пьесу в строгой танцевальной форме:

4 4 4 4

«В начале был ритм»: попытаемся закончить предложение. Например, так (см. тт. 3–4):



Ради простоты второе предложение начнем, как первое (тт. 5–6). И, мысленно наметив уже 6 тактов, представим кадансовый двутакт. Получается:



Мелодия второй фразы – при повторениях нужно косвенное движение второго из контурных голосов (полукаданс вышел на субдоминанте).

• Пример 76



Соединив мелодию шести тактов (по классической традиции, вершину в периоде сделаем в 6-м такте, на какой-нибудь хроматической гармонии, согласно принципу нарастания хроматики), без труда услышим напрашивающееся окончание периода.

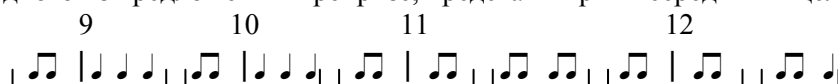
• Пример 77



Мысленно (или на рояле) сыграв гармонический остов периода вместе с мелодией и улучшив какие-то детали (если нужно), попробуем представить себе, чем при таком периоде середина может легко возвышаться над уровнем неустойчивости экспозиционного раздела. Очевидно, нужно начать ее сразу с нетонической гармонии, притом не с простого трезвучия доминанты. Возьмем начальный однотоковый мотив – то *есть ритм* ♩|♩♩ – и поставим

его на гармонию III< ступени (возможно и nVI>, хотя она уже была в кульминации периода, и nII, но кажется более целесообразным взять гармонию доминантовой функции), см. далее Пример 78.

Учтя развивающий характер середины и намечаемое повторение ритма одного из предложений в репризе, представим ритм середины в целом:



Поскольку взятый при дроблении начальной фразы мотив оказался скачкообразным, продолжение середины лучше сделать в гаммообразном движении. Начальный мотив середины можно повторить, просто предполагая его перегармонизацию. Гамму направить лучше вверх: Пример 79.

- Пример 78
- Пример 79



Гамма вышла несколько механистичной; к тому же неясно, к какой гармонии репризы подводит последний ее звук. Поэтому для решения конца середины надо сначала наметить репризу (чтобы знать куда идти). Поскольку в третий раз слушать одно и то же начало предложения (при маленьких размерах пьесы) уже невозможно, начнем его на другой высоте. Если середина начинается с доминантовой функции – III<, то для репризы хорошо будет начало с S, то есть ее звука c^2 в мелодии. (Естественно, что механически переписать второе предложение нельзя; а если и было бы можно, то всё равно лучше его переделать: «репризой называется часть, не повторяющая экспозицию».) Середина и реприза приобретают следующий вид: см. Пример 80 (с. 120).

Внесем необходимые поправки: например, в т. 11 получился неуместный спад гармонического напряжения, в т. 14 механично и некрасиво сочленение двух двутактов репризы; в конце середины, тт. 11–12, целесообразно разрушить саму аккордовую фактуру, ничем не отличающуюся от фактуры экспозиционной части и т. д.

• Пример 80

СЕРЕДИНА РЕПРИЗА

III<- - ->II>- - ->VI>- - ->III>- - ->IV IV - - ->VI-V-I

Докончим таким образом выработку ткани и запишем окончательный вариант пьесы:

• Пример 81. [Прокофьев]

Allegretto scherzando

Само собой разумеется, при другом заданном материале не будет ни этого ритма, ни этого композиционного плана, ни этих аккордовых последований.

Ⓜ При игре пьесы (периода) с листа не следует первоначально ставить слишком большие задачи (они требуют продумывания, как при сочинении). Главные требования:

- второе предложение должно заметно *превышать* первое по уровню гармонических средств, иметь более развитый ритм и явную гармоническую кульминацию;
- надо усвоить *общий принцип* гармонической структуры (рост), применяя его (в сущности один и тот же ход мысли) к различному материалу (а он будет все время меняться);
- обязательно надо сохранять при развитии *заданный* характер гармонического материала: «развивать» поэтому – значит *повторять* (с необходимыми изменениями) данные обороты.

Покажем образец. Заданный материал:

- Пример 82



Свойства его – крайняя мрачность экспрессии, хроматизированный лад с пониженными ступенями, противопоставление мелодии в басу и малоподвижных аккордов. Возможный способ развития: полукаданс на тритоновой гармонии

$$\begin{array}{ccc} cis & - & dis \\ b & \text{---} & b \\ f & \text{---} & f \end{array} \begin{array}{l} \left[\begin{array}{c} e \\ h \\ e \end{array} \right]$$

Гармоническая кульминация в такте 6 или 7 на спокойном мажорном трезвучии (Es-dur или Fis-dur – крайний контраст характера); во втором предложении – мелодия в сопрано, а не в басу.

Игра с листа должна опираться на мелодическое, мотивное развитие заданного материала (ритма). Мелодия, сразу же гармонизируемая, должна служить естественным стимулом для движения музыкальной мысли.

• Пример 83

Largo lugubre

cantabile

e I — () — VI — IV — III — II — I — IV — III — II — I — IV — I

ЗАДАНИЕ 3

Ⓐ

Два варианта:

1. К. Дебюсси. Прелюдии, тетрадь II, № 2 («Мертвые листья»),
или
2. К. Дебюсси. Прелюдии, тетрадь II, № 7
(«Терраса, посещаемая лунным светом»).

Ⓟ

Данную мелодию закончить (досочинить), гармонизовать параллельными диссонирующими аккордами (со структурой 3.3.5 – интервалы в полутонах) и записать в обработке для фортепиано и ударных низкой тесситурой.

- Пример 84

ИНТЕРМЕЦЦО



Ⓢ

1. Играть диссонантные дублировки – ритмизованные гаммообразные пассажи аккордами типа 3.3.2, 2.4, 3.3.5 (интервалы в полутонах).

- Пример 85. Образец (дублировка: 3.2.4)



2. Несложные мелодические фрагменты гармонизовать дублировками (аккорды типа 4.3, 3.4, 2.4.5, 6.5; попеременно 3.3.2 и 3.2.4; другие подобные пары и группы аккордовых структур).

- Пример 86. Образец (дублировки: 3.4.2, 3.4.4)



3. Подготовить (дома) и сыграть в пяти-четырёхголосной диссонантной гармонии пьесу в форме большого предложения (структура в тактах: 2 + 2 + 1 + 1 + 2). Дробление (два мотива в тт. 5–6) выполнить в виде восходящей секвенции со звеном, сжатым до одного аккорда, и тем самым превратившейся в параллелизм. Возможный материал:

- Пример 87 А Б

А.

Б.



Пояснения к Заданию 3

Ⓐ Общие установки к анализу – прежние.

Необходимо подчеркнуть обязательность совершенно точного определения каждого аккорда и каждого звука с точки зрения гармонии.

Поскольку о формах «импрессиониста» Дебюсси (как и о его гармонии) наговорено множество туманных вещей с целью доказать «неопределенность», «зыбкость» их очертаний и даже ... отсутствие в них музыкальной логики¹, допустимо, с целью сосредоточить всё внимание на анализе именно гармонии, вкратце показать схемы форм.

| П | Ш | П |
|--------------------|-----------|-----|
| | | |
| 6 _z 9 4 | 2 4+6 6 4 | 6 6 |

¹ Так, в книге Ю. А. Кремлева «Клод Дебюсси» (М., 1965) написано: «Дебюсси свел на нет систему классической музыкальной логики, классических музыкальных форм, получив взамен выразительные богатства причудливых, пленящих и ласкающих слух звуковых сочетаний», «Дебюсси подошел вплотную к крушению логических основ музыки», «подготовил анархию модернистской музыки и, в частности додекафонию» (с. 741).

Схема дается упрощенно, чтобы «подсказка» не была слишком большой².
Прелюдия II – 7:

| | | | | |
|-----------------|--------|--|-------------|----------|
| П
∩ ∪ ∩
6 | ↗
3 | ² Ш
² ∩ ∪ ∪ ² ∩
3 3 3+1 5 7 2 2 | П
∩
3 | ≡
7 |
|-----------------|--------|--|-------------|----------|

(тт. 10–12 = промежуточная тема, примыкающая к развернутому трехчастному эпизоду; кода включает репризное повторение начального материала).

При определении тональности (высотной системы) нужно иметь в виду возможность *диссонантной тональности*, то есть системы с центром не в виде традиционного консонантного аккорда, а какого-либо диссонантного. Если обычные мажор и минор как таковые (будучи системами типовыми) не требуют какого-либо обоснования или объяснения в каждом отдельном случае, то диссонантные ладовые структуры нуждаются в подобных разъяснениях и с точки зрения общестилистической, и в отношении выразительного, семантического своего характера, и с функционально-гармонической и ладомелодической сторон. Термины «хроматическая» система, «диссонантная» аккордика являются тотальными обобщениями. В музыке же реально представлены не хроматика вообще, и не диссонансы вообще, а определенные аккорды и мелодические последования, наделенные индивидуальной структурой, окраской, выразительностью, характером. Они имеют тенденцию не к типовым, а к *индивидуальным* гармоническим формам. Эту специфику и необходимо раскрыть, отнюдь не ограничиваясь чрезмерно обобщенными характеристиками типа: «хроматическая тональная система», «диссонирующий аккорд». Все одnogолосные пассажи должны точно анализироваться с точки зрения гармонии, аккордов, тональных функций (никакие внегармонические понятия вроде «фазы линейного движения» ничего в гармонии разъяснить не могут).

Поясним сказанное маленьким анализом: начало прелюдии Дебюсси «Генерал Лявин эксцентрик» (II – 7; см. Пример 88 на с. 126). По форме это – фрагмент вступительного преддыкта, на основном тоне доминанты F-dur. Весь пассаж – фигурированный вторичными аккордами один аккорд V¹¹ = D¹¹ (см. далее Пример 89).

² Напоминаем знаки сокращенного обозначения на схеме: П = главная тема, Ш = побочная тема (контрастный эпизод), ∩ = предложение (устойчивая часть), ∪ = середина (неустойчивая часть темы), ² = вступление, ↗ = переход, z = наложение, ≡|| = кода (цифры указывают количество тактов).

- Пример 88. К. Дебюсси. «Генерал Лявин эксцентрик» (тт. 1–3)



Вторичные аккорды – из хроматической системы. Они чередуются с таким расчетом, чтобы структуры 3.4 и 4.3 сменяли одна другую. Характерный момент – непосредственное сопоставление гармоний, далеко отстоящих друг от друга по квинтовому кругу:

$es (= 6b) - G (= 1\#) - b (5b) - \text{и т. д.}$

- Пример 89

остов гармонии (контурное двухголосие) и основной тон



- Пример 90

дублирующие вторичные аккорды (из хром. системы)

В момент смены очень эффектны двухзвуковые альтерации и дезальтерации. Наличие созвучий многобемольной стороны ($nVII>$, $IV>$) предрасполагает к родству с Des-dur, на доминанте которого строится вся средняя часть прелюдии.

Ярка и остроумна сама идея такой структуры: благодаря программной ассоциации напрашивается даже конкретное сравнение с цирковой эквилибристикой; мелькающие в воздухе мелкие предметы почти зримо представлены в музыке пьесы.

II При гармонизации каждого звука мелодии параллельно идущими аккордами дублировка утолщает мелодическую линию своего рода аккордовыми пассажами. Гаммообразные аккордовые пассажи могут следовать или диатонической гамме (Дебюсси, прелюдия «Затонувший собор»), или хроматической (Лист, Тарантелла; Лист, Прелюды, начало разработки), а также в смешанном движении, согласно интервальной структуре возможной мелодии.

Точное воспроизведение структуры исходного созвучия называется *точной дублировкой* (или точным параллелизмом), а неточное, например, при ис-

пользовании только диатонических звуков, – *вариантной дублировкой* (вариантным параллелизмом).

С чисто технической точки зрения простая точная дублировка не представляет никаких проблем, будучи элементарным аккордовым «утолщением» мелодической линии. Сложнее обстоит дело с теоретическим пониманием дублировок. Упрощенно, в первом приближении, основные категории лада здесь возможно понимать следующим образом.

Центральным элементом гармонии (ЦЭ), который определяет собой характер ладовой структуры, подобно мажорному или минорному трезвучию в обычной тональности, при дублировке является исходная модель (3.2.4 в Примере 85, 3.4.2 в Примере 86). Благодаря повторению аккордовой структуры выразительность ЦЭ распространяется на весь пассаж. Если гармония содержит аккорды различной структуры, то общая ладовая окраска складывается из выразительности типов созвучий, с преобладанием той, которая идет от господствующего типа структуры, с добавлением – в должных пропорциях – выразительных эффектов других сочетаний (см. Примеры 86, 88). Основной устой выявляется и внутренней структурой созвучия, связывающей данный аккорд с другими, и в особенности его структурными функциями в гармонии целого построения (начальное и заключительное положение в форме, родство с другими опорными аккордами, проистекающее от внутренней структуры ЦЭ, см. пунктирные линии в Примере 86; и т. д.). В хроматической (полутоновой) системе гармонии XX века особое функциональное значение приобретает отношение полутона, *функция* (полутоновой) *вводности* (А, V). Если вводный тон классической мажорно-минорной системы получил название «чувствительной ноты» (фр. *note sensible*), то будучи увеличенной в размерах до трех-, четырех-, пяти-звукового аккорда такая «сенсбила» пропорционально усиливает свой эффект, превращаясь в «чувствительную зону», «чувствующее место» гармонии, функция которого (многоголосно-полутоновое соотношение) достойна специального наименования («сенсбила»), отличающего чисто полутоновый сдвиг от секундового отношения вводной функции («вводный» аккорд может быть не только в полутоновом отношении к своему разрешающему аккорду; см. Пример 86).

Практические указания к выполнению

В гармонии XX века постоянно встречается ситуация, когда выбор гармонических средств и даже самой системы и техники гармонии зависят от конкретной выразительной задачи в отдельном данном случае (венские классики никогда не выбирали тип системы, это всегда был или мажор, или минор, были только Т, D и S, выраженные одними и теми же аккордами). Поэтому для

верного решения данной задачи, то есть, конкретно, для того, чтобы знать, какие мелодические обороты, какие аккордовые структуры надлежит использовать, оказывается, *сначала надо представить себе образный, выразительный характер сочиняемой пьесы*. Если в Задании 2 это были веселые и «беспроблемные» неоклассические танцы (гавот, бурре), то здесь музыка с противоположным характером. Установить его окончательно и есть первая задача при сочинении. Относительно предложенного фрагмента и данных условий можно сказать (допустимая фантазия), что характер пьесы, который нужно выразить музыкой, – ощущение какого-то неблагополучия, встревоженности, предчувствия пугающих событий, притом пока без всяких явных признаков чего-либо страшного или неприятного. Это – примерное направление, в котором следует представлять себе характер пьесы.

Образец записи фактуры (вступление и начало основной части):

- Пример 91 ИНТЕРМЕЦЦО

Handwritten musical score for "Intermezzo" (Пример 91). The score is in 4/4 time and consists of three staves. The top staff is for the piano (Pf.) and features a melody starting on a whole note, followed by a series of eighth notes and a final whole note. The middle staff is for the trumpet (Tmp.) and features a melody starting on a whole note, followed by a series of eighth notes and a final whole note. The bottom staff is for the guitar (Grc.) and features a series of chords. The tempo is marked "Largo" and the mood is "Intermezzo".

Название «интермеццо» здесь намекает на то, что вся пьеса по существу есть как бы заполнение длинной паузы, отрезка времени, на протяжении которого нет действия, а есть только томительное ожидание. Отсутствие действия выражено асимметричностью мелодии, в которой всё время происходят какие-то задержки. Схема мелодии, в конечном счете, – обычное предложение, с элементарной (но в хроматической системе) метрикой.

- Пример 92

Handwritten musical score for "Moderato" (Пример 92). The score is in 4/4 time and consists of a single staff. The tempo is marked "Moderato". The melody starts on a whole note, followed by a series of eighth notes and a final whole note. The mood is "Moderato".

(ср. с Примером 84)

1. Особенности «расстроенного» метра подсказывают способ досочинения мелодии, заданной для гармонизации. Сохраняя характер мелодии первого предложения (Пример 84), нужно сочинить *второе предложение* как простую одноголосную мелодию. Целесообразно при этом:

- *не повторять* из первого предложения ничего, *кроме ритма* (и то лишь только ритма первых четырех тактов, либо даже только первых двух); 2-е предложение должно иметь заметно больше нот, чем первое;
- мелодия должна иметь восходящее движение к небольшой *вершине* (кульминации) и заключительный каданс, убедительный по ритму; достижение вершины может делаться краткими секвентными мотивами;
- в *ладовом отношении* начало 2-го предложения должно быть близко родственно началу первого (опора на звуки e^2 или h^1, g^2), развивающая часть – с учетом хроматических тонов (не менее значимых, чем в 1-м предложении); заключительный каданс должен приходить или к e^2 , или к h^2, h^1 ; возможны и другие решения, но как-то вытекающие из сыгранной мелодии;
- общая длина 2-го предложения должна быть не меньшей, чем размеры 1-го (то есть не меньше, чем 7 тактов), скорее всего 8–9–10 тактов;
- последние несколько тактов (2–3–4) должны быть заключением на одних ударных (у фортепиано залигованный аккорд).

2. Сочинив мелодию до конца, надо сыграть ее с заданными дублировками, проверив, нет ли каких-либо недостатков от дублирования. В целях убедительности общего заключения в последних 2–3–4 тактах надо слегка *усложнить гармонизацию* или добавлением пятого дублирующего голоса с тем же характером гармонии, или добавлением противодвижущегося голоса (либо даже двух, трех голосов). Усложнение должно касаться трех-четырёх-пяти последних аккордов.

3. В данной пьесе все прочие голоса, включая партию левой руки фортепиано, представляют собой с точки зрения гармонии лишь малосущественный фон, дополнительное украшение звучания:

- *бас фортепиано* берется очень редко (всего раза три: один в первом предложении, как задано, и дважды во втором – близко от начала и вскоре после конца);
- гул *большого барабана* меняется лишь в динамике, от *ppp* до *mf*;
- *литавры* играют малозначительные фигуры в некоторые паузы (к концу пьесы заполняя всё пространство паузы), повторение фигуры допускается только один раз (выписано в Примере 92), далее все фигуры должны быть неповторяющимися по времени и по-разному соотносящимися с партией фортепиано; вместо звуков *E, H, C* у литавр возможно взять другие, если это вытекает из ладовой структуры мелодии в целом.

По желанию можно сделать партию ударных менее незначительной, в частности взять и несколько иной их состав, например: *timpani, gran cassa, tam-tam*; или: *tom-tom (1–3), gran cassa, campane*, в расчете, однако, на двух исполнителей.

4. Одна из главных трудностей данной пьесы – создание эффекта внутреннего развития мысли в условиях общего характера отсутствия действия.

Общая длина пьесы – 20–25 тактов.

Ⓜ Общее разъяснение о сущности дублировки дано выше.

1-2. Для первых двух пунктов задания дадим сразу указания к практическим действиям.

1.1. Избрать исходный аккорд (ЦЭ) и представить его главным в системе.

1.2. Сочинить несложное мелодическое последование, в основе которого (на всем протяжении, Пример 85, или на маленьких участках, Пример 86) – секундовый «ствол».

1.3. Ритмизовать линию, желательно без повторения ритмических фигур.

1.4. Сопроводить мелодию дублировками.

1.5. В конце сделать какое-то подходящее заключение, или на ЦЭ (= «полный каданс»), или на другой гармонии (= «половинный каданс»): в кадансовом последовании допустима большая свобода аккордовых структур, но последний аккорд должен быть идентичен ЦЭ по своей структуре.

Если аккордовые структуры варьируются и меняются (пункт 2), новый момент заключается лишь в организации этих смен, а не в процессе дублирования мелодии параллельными созвучиями. Наиболее естественный повод для перемены структуры – скачок в мелодии (см. Пример 86; ср. в прелюдии Дебюсси, I – 4, «Звуки и ароматы реют в вечернем воздухе», тт. 3–5).

Подготовительная работа по игре дублировок должна переходить в игру *с листа*.

3. Строение классической формы большого предложения (двутаковая фраза, ее повторение в другой гармонии с окончанием без каданса, дробление до однотактового мотива – его повторение в другой гармонии, секвентно – двутаковое завершение) хорошо известно. Новое состоит в том, чтобы осуществить этапы логического становления мысли в той гармонической системе, в которой задана фраза. Для логического продолжения мысли необходимо поддержание заданных условий, конкретно – *повторение приемов* гармонии заданной фразы. Далее необходимо превышение заданного уровня его же

средствами, достижение кульминации (на яркой гармонии) и, наконец, органически вытекающее из заданного материала гармоническое завершение.

Покажем практически этапы работы над заданной фразой: возьмем Пример 87 А (сделан по образцу II части Третьей симфонии Рахманинова).

1. *Заданная фраза* (тт. 1–2). Ее свойство – отсутствие консонирующих аккордов, параллелизм септаккордов в верхней части ткани. Свойства фразы кладем в качестве принципа играемой пьесы. Следовательно, основой нашей гармонии будут: параллелизм четырехзвучий верхних голосов и разрешение в диссонирующие аккорды.

2. *Ответная фраза* (тт. 3–4). Если первая фраза шла вверх, то вторая (тт. 3–4) естественно должна идти вниз (см. далее Пример 93).

3. Чтобы получить активное *дробление*, допустимо ритм не просто вычленивать из заданной фразы, а при оставлении одного такта от двутактовой фразы чуть-чуть оживить ритм (Бетховен так делал: см. главную тему I части фортепианной сонаты op. 78 Fis-dur). Полученный мотив см. в Примере 94.

Мотив получился с двумя аккордами. Тогда (в данном случае) сделаем две секвенции, из которых вторая будет параллелизмом. Первую секвенцию и дальнейшее дробление, переходящее в параллелизм см. в Примере 95.

• Пример 93

• Пример 94

• Пример 95

The image contains three handwritten musical examples. Example 93 shows a descending phrase in G major (one sharp) with a 2-measure rest. Example 94 shows a rhythmic motif in G major with a 1-measure rest. Example 95 shows a sequence of chords in G major with a 1-measure rest and a 1/2-measure rest.

Последний тонический аккорд всё же может быть консонантным или постепенно сводимым к квинте, кварте, унисону. Всё зависит от материала пьесы. В данном случае, в связи с последовательной диссонантностью музыки, заключительная тоника тоже должна быть сложной, диссонирующей.

ЗАДАНИЕ 4

Ⓐ *М. Равель. Балет «Дафнис и Хлоя». Один из двух фрагментов:*

1. Картина 3, сцена «Рассвет», по клавиру (М., 1966), цифры 155–172
(сравнить с партитурой 2-й сюиты из балета),
или
2. Картина 1, интродукция и религиозный танец, до цифры 17.

Ⓟ По данным указаниям сочинить прелюдию на четыре или пять голосов в сплошь диссонантной гармонии, в простой трехчастной форме (примерно 24–30 тактов). Образец – анализируемые произведения, гармония которых сведена (редуцирована) к фактуре гармонической прелюдии.

- Пример 96

[Восьмиголосие] М. Равель

Lento □

и т. д.

- Пример 97

[семи-девятиголосие] М. Равель

Lento □

и т. д.

И 1. Подготовить дома и сыграть маленькую прелюдию в форме периода из двух предложений (4+4), либо в форме большого предложения (2+2+1+1+2) с использованием диссонантной аккордики. Образец (идеальный):

- Пример 98. К. Дебюсси. «Волосы» (тт. 3–12; редукция)

Molto lento

2. Подготовить игру с листа по заданной фразе прелюдии в форме периода из двух предложений или форме большого предложения с использованием диссонантной аккордики.

- Пример 99. Образец:

Moderato

Заключительная тоника может быть и консонантной. Выбор варианта – консонантного или диссонантного созвучия тоники – зависит от конкретного контекста.

Пояснения к Заданию 4

Ⓐ В целях сосредоточения внимания на анализе собственно гармонии приведем краткие схемы форм обоих фрагментов из балета Равеля «Дафнис и Хлоя».

1. Картина 3. «Рассвет»:

| | | | | | | | |
|----|--------------|-------|-----|-----|-------|-----|-----|
| ц. | 155 | 156 | 159 | 161 | 162 | 167 | 170 |
| | ² | ∩ | ∩ | ∩ | ∩ | ∩ | ⊥ |
| D | 7 | 7+5+6 | 6+6 | 6 | 8+3+7 | 8+8 | 10 |

(двойная трехчастная форма)

2. Картина 1. Интродукция и религиозный танец:

| | | |
|----|----------------|------|
| ц. | .. 1 | 3 4 |
| | ² ∩ | ∩ ∩ |
| A | 4 6+3+6 | 8 12 |

(простая трехчастная форма)

| | | | | |
|---|----------|-----|-----------------------|-----|
| | 6 7 8 | 10 | ³ 12 12 14 | 15 |
| | П | Ш | П | == |
| | ∩ ∩ ∩ | ∩ ∩ | ∩ ∩ ∩ | = Ш |
| A | 6+6 7 16 | 5+7 | 3 12 4 | 10 |

(сложная трехчастная форма)

Из вопросов, более тесно связанных именно с данным типом гармонии, выделим следующие.

1. *Гармония и время.*

Гармония классического типа, при всем большом разнообразии возможных вариантов ритма гармонической пульсации, имеет более или менее определенно выявленную среднюю скорость: два аккорда в такте (метрическом), один аккорд в такте. Иногда чуть больше, иногда чуть меньше. Гармония XX века, с одной стороны, придерживается той же скорости гармонического ритма (характерно скорее для неоклассического типа гармонических структур). С другой же, наоборот, нарушает классический ритм гармонических схем, давая отклонение от классического отношения гармонии и времени (а это отношение коренится в метре танцевального шага, телодвижения), сразу в обе стороны – и к предельно быстрой смене созвучий, и к крайне медлен-

ной, вплоть до полной неподвижности¹. С изменением отношения гармонии и времени связаны два важнейших типа диссонантно-гармонического изложения:

- *дублировка* и
- долгая и сложная *фигурация* аккорда.

Первый тип в большой мере был представлен в Задании 3; в этом же задании – преимущественно второй из названных типов. Длительность звучания аккорда максимально выявляет его *собственный* характер (не обязательно совпадающий с характером звучания тонического аккорда, в отличие от ситуации в классической тональности). Чем дольше тянется аккорд (1, 2, 10 тактов), тем больше впечатляет его собственный фонический эффект.

Естественно, длительное звучание одного аккорда возможно лишь при условии его многообразной вариантной разработки. Если природное свойство консонанса – *стабильность* структуры и звучания, то природное свойство диссонанса – *вариантность* структуры, *мобильность*, *переменность*. Эти естественные качества гармонического материала используются в гармонической структуре. Средства диссонантной вариантности (фигурация):

- *прибавление* и *изъятие* звуков аккорда,
- *перестановки*,
- *арпеджирование* всякого рода (в том числе и с использованием субаккордов – частей многозвучия, имеющих вид самостоятельных аккордов),
- *псевдосмены* как чередование различных субаккордов, что имеет вид гармонических последований,
- *линейные гармонии* как вспомогательные, проходящие звуки, при дублировке превратившиеся в аккорды,
- *вторичные аккорды*, образующиеся от созвучания основы аккорда с несовпадающими с ней по звуковому составу созвучиями, образованными с участием неаккордовых звуков.

2. Обозначение аккордов при элементарном гармоническом анализе.

При анализе новой гармонии XX века часто приходится оставлять прежние, идущие от венско-классической системы, способы фиксации гармоний, как на письме, так и в устной речи. В гармонии венских классиков и в близких стилях при определении аккорда указывается тональность, функция, ступень, обращение, особенности (например, «вводный с квартой»), а также неаккордовые звуки.

¹ Отдельные смелые приемы такого рода встречаются и в старой музыке – у Бетховена, Шопена, Шумана, Вагнера, например, аккордовые пассажи в этюде Шопена E-dur op. 10 № 3, в конце средней части; во вступлении к опере Вагнера «Золото Рейна», 136 тактов одной гармонии Es-dur.

В гармонии же XX века подобный способ привел бы к невероятной громоздкости (в устной речи – к непроизносимости) определений. Поэтому при необходимости *точного и подробного* анализа всех звуков и аккордов приходится расщеплять ту же операцию на две (подобно тому, как в курсе старой гармонии в аналогичной ситуации поступают с мелодическими, неаккордовыми звуками: их «расшифровывают» в начальных двух-четырех тактах, а далее больше не указывают, считая, что те же отношения повторяются; вновь указываются они лишь при переменных типах фигурации, в новой фактуре). Отдельно и специально разбирается *аккордовая фактура*, со всеми подробностями. А далее, предполагая, что фактурные отношения повторяются, и о них нет нужды всякий раз говорить уже сказанное, разбирается только временное развертывание гармонии: *тональность, основной тон* (и ступень) и *функция* аккорда. Например, подробно «посмаковав» замечательную гармоническую идею Дебюсси (см. Пример 98), дальше можно рассказывать: «в тональности Ges-(dur) – тоника, вспомогательная гармония на VI ступени (ш); повторение оборота; уход на дубль-доминанту nII (с ув. б)», и т. д.

Вопросы гармонического анализа *более высокого* плана – система гармонии в целом, гармоническая стилистика, выразительность, индивидуальный характер, национальное своеобразие, прочие эстетические, исторические проблемы, ценностные аспекты анализа и т. д. – составляют особый другой отдел гармонического исследования, на равных основаниях касающийся любых произведений и любых стилей.

В результате обнаруживаются способы большого облегчения *элементарного* гармонического анализа, *независимо* от всё более сложных, необычных, подчас даже «диких» гармонических форм, которые с избытком составляет музыка XX века.

Гармонический анализ, еще больше чем прежде, должен быть моделью для собственных работ и источником творческих приемов. Все рекомендуемые в учебном курсе приемы гармонической техники прямо или опосредованно выведены либо заимствованы из художественных образцов. Это обстоятельство единственно дает основание для методических рекомендаций.

При анализе гармонической фигурации необходимо особое внимание обращать на *выработку мелодии* и вообще движущихся голосов. В частности – на характер мелодии, направляемой не к консонирующему, а к диссонирующему звуку (см. Пример 98, тт. 1–2; Пример 99, тт. 7–8).

Как и всегда важнейшим вопросом остается: как диссонирующая гармония образует отделы музыкальной формы, как достигается различие в функциях частей формы, как возникает движение, кульминация, завершение музыкальной мысли.

Ⓟ Вместо конкретного гармонического материала здесь дается только указание на его *характер* и на (известные уже) функции музыкальной формы. Принципиальное значение имеет постоянное контролирование этого отношения – материала и формы. Материал гармонии XX века бесконечно многообразен, в отличие от принципиального однотипного материала гармонии венско-классического типа.

Поэтому, в духе *общего принципа гармонии XX века* (образование функциональной системы отношений на основе использования свойств целесообразно избранного гармонического материала) необходимо усвоить не только (и даже не столько) *конкретные* приемы обращения с *определенным* материалом (так поступали учебники гармонии XIX века), но прежде всего – *общие* принципы обращения со *всяким* гармоническим материалом.

Эти общие принципы совпадают с функциями музыкальной формы, взятыми в их обобщенном значении: функция начального ядра гармонической мысли (соответствует начальному двутакту), функция устойчивого изложения мысли (соответствует предложению, периоду), функция развития мысли (середина песенной формы), функция утверждения (реприза или другая завершающая часть).

Если музыкальным, слуховым сознанием прочно усвоены эти общие законы гармонической структуры (слышание *музыкальной логики*), то остается всякий раз контролировать соблюдение их при использовании всё время меняющегося типа музыкального материала. Отсюда и необходимость *самостоятельного* построения музыкальной мысли из очередного материала, нынешнее (и аналогичное) задание.

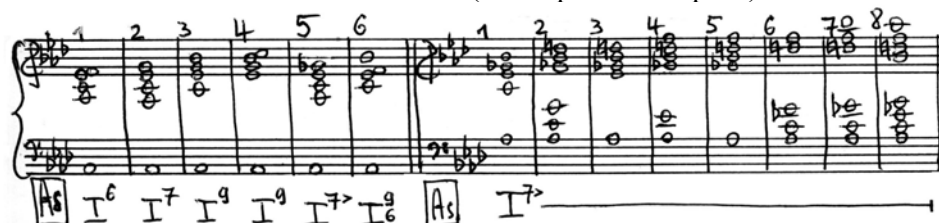
Возможно, однако, предложить определенные гармонические элементы для данной работы (тональности могут быть избраны произвольно). Здесь диссонансы – мажорные или минорные трезвучия с прибавленными тонами (секстой, септимой, ноной).

- Пример 100 А Б

A.

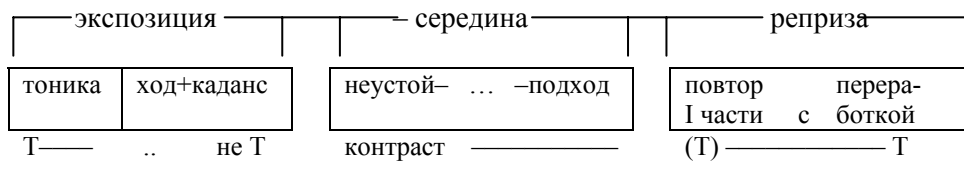
Б. «Натуральный аккорд»

(из обертонового ряда)



Рекомендуется брать *более простые* аккорды – Пример 100 А.

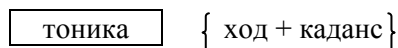
ВНИМАНИЕ: важнейшая *гармоническая схема*, которую необходимо держать в голове при сочинении такого рода развернутой темы:



Эта схема может применяться *во множестве случаев* (еще лучше – с какими-нибудь украшениями).

1. Сочинение экспозиционной части.

Чтобы подольше «продержаться» на тонике в устойчивой начальной части формы при использовании сложной тоники (то есть в виде тоники диссонирующего аккорда), целесообразно здесь долгую устойчивость (половину экспозиции) выполнить как протянутый аккорд:



Однако не нужно буквально держать, тянуть аккорд; это должно быть только идеей, смыслом. Реально же возможно применять приемы варьирования аккорда, распространения функции.

Конкретно (техника *разработки аккорда*):

1.1. введение *вспомогательных*, прилегающих, опевающих аккордов как *дублировок*;

1.2. *арпеджирование аккорда* и гармонизация каждого звука субаккордом, вторичным аккордом;

1.3. *мелодизация арпеджио* и гармонизация каждого звука проходящим, вспомогательным аккордом (особенно характерны полутоновые вводно-вспомогательные дублировки); естественно, мелодия то и дело опирается на диссонирующие звуки, которые имеют для нее такое же регулирующее значение, как и консонирующие (если у классиков мелодия – прежде всего фигурация консонанса, то здесь – фигурация диссонанса).

Образцы техники превращения аккорда-идеи в гармоническую фигурацию (метод воссочинения) и далее в начальное гармоническое ядро:

1.1. Сложная тоника (ср. Пример 100 А, аккорд 6) – Пример 101 А, *прилегающие дублировки* – 101 Б; образование гармонического начального ядра – 101 В и мелодическая обработка – 101 Г.

• Пример 101 А – Г

А. Б. В. Г. Равель (редукция)

Аналогичные процессы с другим материалом (см. Пример 100 А-2, А-5):

• Пример 102 А Б

А.

Б.

• Пример 103 А – Д

А. Б. В. Г. Д.

1.2. То же с помощью арпеджирования (ср. Пример 100, аккорд 1).

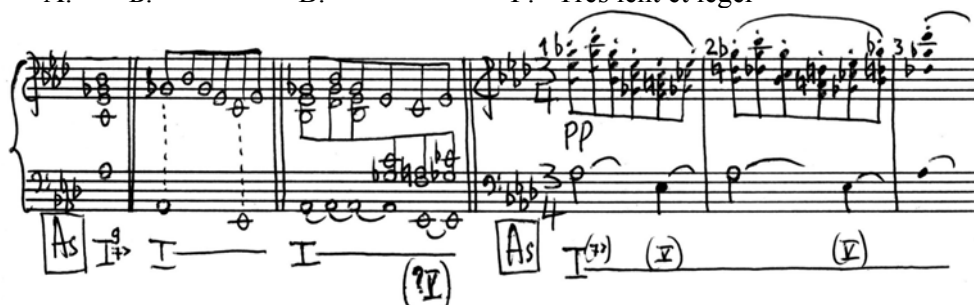
Сложная тоника (ЦЭ) – 104 А, арпеджированная фигурация – 104 Б, аккордизация звуков арпеджио – 104 В, ритмизация и превращение в начальное гармоническое ядро – 104 Г.

• Пример 104 А – Г

А. Б.

В.

Г. Très lent et léger



1.3. Мелодизация арпеджио (арпеджио аккорда в верхнем голосе, обогащенное мелодизирующими гаммообразными движениями проходящих и вспомогательных звуков) – см. в Примере 99 тт. 2, 4, конец 7-го.

Приняв один из этих (или подобных) типов фактуры в качестве основного, нужно придерживаться его и далее, в целом разделе, или даже в целой пьесе (см. сцену «Рассвет» из балета Равеля).

Основное правило формы – *рост* – распространяется и на фактурные формы гармонии. Всё последующее *не может быть менее* интенсивным, чем начальная фраза (см. Пример 98).

Перемены фактуры (и смена основного аккордового материала) возможны; однако они должны служить целям развития формы:

- кульминация в периоде или большом предложении (Пример 98),
- начало срединного раздела,
- кульминация середины,
- реприза,
- общая кульминация.

Дальнейшее сочинение экспозиционной части идет известным способом (см. Пример 99).

2. Сочинение середины.

В некоторых случаях возможно применение классических моделей, где, однако, материал обновлен полностью. Тогда возможно повторение начальных мотивов или фигураций в *другой контрастной* гармонии, излагаемой способами, подробно показанными выше.

Но не менее возможно и *обновление материала*. Если вариантность и мобильность – вообще свойства диссонантного материала, то вполне уместно большую степень изменений использовать как закономерный производный контраст для начала середины.

Например, какой материал дал бы эффект новой части в пьесе Дебюсси? (см. Пример 98). Автор сделал так: аккорды с основой 4.6 на далеких от тоники Ges ступенях (см. далее Пример 105).

Какой материал применен для начала середины к Примеру 101 Г? (Это – первый из «Благородных и сентиментальных вальсов» Равеля; I часть пьесы модулирует в доминанту.) См. Пример 106.

• Пример 105

• Пример 106

Example 105: Musical notation for a piano introduction. The key signature is one sharp (F#). The notation includes chords Ges, C, and F, with Roman numerals I and II indicated. The notation includes dynamic markings like 'p subito' and 'ff'.

Example 106: Musical notation for a piano introduction. The key signature is one sharp (F#). The notation includes chords G, Y, and HVI, with Roman numerals II, IV, and V indicated. The notation includes dynamic markings like 'ff'.

Основой гармонии Примера 106 (независимо от приведенного в цифровке строго функционального определения) является *развитие нового аккорда* по сравнению с аккордом начала (ср. с Примером 101 Г):

• Пример 107 А Б

А.

Б.

Example 107: Musical notation for a piano introduction. The key signature is one sharp (F#). The notation includes chords 3.3.4 and 3.3.4. The notation includes dynamic markings like 'акк.' and 'акк. 3.3.4'.

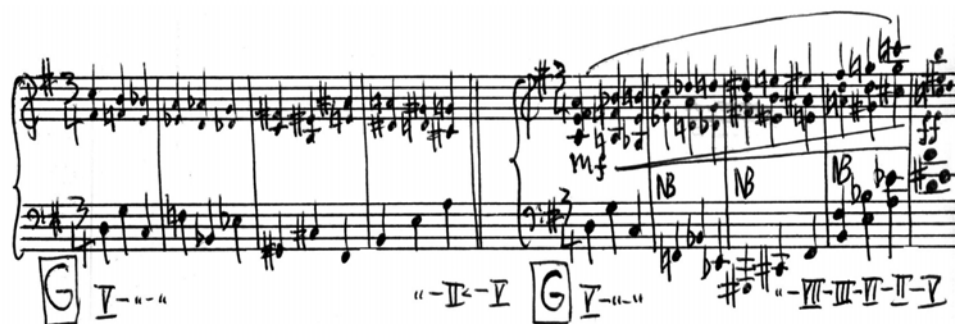
Ритм же заимствуется от материала экспозиционной части или по крайней мере глубоко родственен ей.

Дальнейшее развитие середины – путем повторения начального ее материала, секвенцирования, последующего сжатия (в конце). Сжатие естественно (в этом стиле) обращается в *параллелизм* аккорда. Во избежание злоупотребления дублировкой (она – очень эффективное средство, но легко превращающееся в примитив!) длительный параллелизм рекомендуется слегка вуалировать нарушениями точности. Например, схема параллелизма в конце середины той же пьесы Равеля (ср. Примеры 101 Г, 106, 107):

• Пример 108 А Б

А.

Б.



Конкретные рекомендации «вообще» трудно дать и частям, зависимым от окружения, как середины. Многое зависит от того, что именно будет написано в экспозиционном разделе, мысль которого середина развивает. С этой поправкой всё же возможно дать следующий план середины:

| | | |
|---|---|--------------------------------------|
| новая аккордовая модель со своими фигурациями | ее развитие путем секвенцирования и дробления | сжатие модели и предиктивные повторы |
|---|---|--------------------------------------|

3. Сочинение репризы

Реприза обычно – часть еще более трудная, чем середина. Тем, что надо *слышать*, как сплетаются воедино нити развития, идущие из обеих предшествующих частей, и как это сплетение дает новое качество, отличающее повторяющую часть от повторяемой.

Но для более скромных целей настоящего задания можно ограничиться следующими принципами репризы:

- 3.1. *Повторение материала* 1-й части;
- 3.2. Фактурное его *украшение* и усложнение;
- 3.3. *Тональная переработка* с целью дать окончание в тонике.

3.1. Повторение понятно без пояснения.

3.2. Фактурное украшение – обогащение звучания гармонии в каждом аккорде и в целом (возможно, и с помощью регистровых изменений, октавных удвоений баса, прибавления нового голоса и т. п.).

3.3. Тональная переработка – при повторении 1-й части внутри делается перестановка материала с таким расчетом, чтобы всё закончилось в тонике (например, если начальная часть кадансирует в доминанте, то где-то внутри делается повторение-секвенция на кварту вверх, и всё остальное уже идет в транспозиции). Всегда целесообразно транспозицию пополнить и еще какими-то

ми-то изменениями, например, воспользовавшись для этих целей получающимися при транспозиции фактурными неудобствами или невыгодным регистром.

Как и ранее, за дальнейшими, как угодно подробными, разъяснениями целесообразно обращаться к произведениям больших мастеров (а здесь также к фактически проанализированному вальсу Равеля). Ведь они часто ставили и решали аналогичные задачи. Как они поступали в аналогичных случаях?

① 1. «Идеальный» образец дается в качестве ориентира, цели, к которой надо стремиться. Естественно, вполне возможно подготовить пьесу в более прозрачном стиле Примера 99, или в стиле, находящемся как бы посередине между тем и другим.

Поскольку подготовка прелюдии с диссонансами в принципе не отличается от сочинения, то всё сказанное в разделе пояснений, касающемся письменных работ, полностью относится и к игре на фортепиано.

Например: выбор тоники – см. Пример 109 А; фигурация-арпеджио и его ритмическое оформление – 109 Б В, начальный мотив и его повторение (в расчете на то, что они составят часть одного из двух предложений) – 109 Г.

• Пример 109 А – Г

А. Б. В. Г.



Далее в такой же фактуре переход на полукаданс: второе предложение начать с повторения начального мотива (вероятно, с другим окончанием ради другого перехода далее) и полный каданс на тонике или на другой ступени.

2. Игра с листа по содержанию ничем не отличается от способов построения восьмитакта, показанных выше.

Для тренировки можно использовать начальные фразы, не доведенные до каданса, в Примерах 102 А, 102 Б, 103 Г, 104 Г, а также самостоятельно строить подобные начала тем, используя аккорды в Примере 100 А и приемы создания гармонической фактуры, описанные выше.

II. ТОНАЛЬНОСТЬ

4. Джазовая гармония

4.1. Джаз и «эстрада»

Джаз есть один из видов развлекательной музыки XX века. Дуализм «E-Musik» («Ernste» – серьезной музыки) и «U-Musik» («Unterhaltungs-» – развлекательной, «легкой» музыки) составляет одну из проблем современного искусства, высвечивающую существенные стороны его социологии. Речь идет не о существовании легкой развлекательной музыки, а о ее социальном статусе, в связи с чем по-новому ставится вопрос и о ее содержании.

Во все времена существовала бытовая, развлекательная, танцевальная, массовая музыка. И отнюдь не всегда она была всего лишь «саморастущим» фоном для «основного» русла развития искусства звуков – общеизвестные гонения церкви и государства на «нечестивую» музыку и песни скоморохов и других представителей народной и светской музыки показывают накал идеологической борьбы вокруг казалось бы безобидной развлекательной музыки, танца, шутки – как искусства низкого, «бесовского», языческого, не соответствующего подлинному назначению музыки – возвышать душу и исправлять природное несовершенство человека.

По мере роста демократических идей в обществе Нового времени возрас- тала и активность великих мастеров музыки в сочинении произведений наи- более распространенных популярных жанров. Роль их невелика в XVI веке: кто знает веселые танцы Палестрины или Орландо ди Лассо? Всемирно из- вестны их мессы и мотеты, музыка высоких жанров. Но величайшие компо- зиторы XVIII – XIX веков оставили множество сочинений в самых демокра- тических жанрах танцев своего времени. Вспомним менуэты, гавоты, целые сюиты танцев, принадлежащие Иоганну Себастьяну Баху, автору шедевров в самых высоких жанрах – пассионов, кантат, инструментальных концертов, прелюдий и фуг. Вспомним бесчисленные менуэты и другие танцы, произве- дения развлекательных жанров великих венских классиков Гайдна, Моцарта, Бетховена. Масса танцевальной, в том числе и развлекательной музыки, про- изведений любимых салонных жанров сочинена Шубертом, Шопеном, Чай- ковским, вспомним хотя бы танец № 1 XIX века – вальс; в циклах изгоняется старинный менуэт, но появляется вальс, у Чайковского в Третьей, Пятой,

Шестой симфониях, в Серенаде для струнного оркестра. Причем всё это музыка высочайшего художественного уровня, где художник-романтик не опускается до уровня коммерческого стандарта, а сохраняет полностью свою творческую индивидуальность, узнаваемую по первым звукам пьесы.

Казалось бы, в наш век, когда демократические тенденции достигли наивысшей точки, крупнейшие композиторы, если рассуждать по аналогии, должны поставить обществу в популярных жанрах нашего времени – фокстрот, танго, блюз, рэгтайм, буги-вуги, би-боп, рок-н-ролл, твист, и в самых новейших – огромную массу произведений, создать множество популярных мелодий. Но ничего подобного не произошло. Прокофьев – только в виде исключения, по вынужденному сюжетом поводу («Повесть о настоящем человеке»), зато создал ряд прекрасных вальсов, также и в сонатных циклах (Седьмая симфония, Шестая фортепианная соната), у Шостаковича – также по случаю: в театральной и киномузыке; если в цикле, то тоже вальс (Первый фортепианный концерт); а если и пишется специальная Джаз-сюита, то по качеству музыки это не сравнимо с произведениями серьезных жанров того же автора. У Веберна, Мясковского, Мессиана, Бартока, Лютославского, Ноно, Булеза, Штокхаузена, Лигети – ноль U-Musik. Почти также у Берга, Шёнберга, Губайдулиной, Денисова, Слонимского, Тищенко.

Почему так происходит – непростой вопрос для социологии музыки. XX век отмечен известной поляризацией; самые большие музыканты специализируются в области E-Musik с ее «серьезными» жанрами, но есть множество композиторов – среди них немало и талантливейших, которые занимаются U-Musik. Не следует отождествлять также понятия «массовой музыки» и «легкой музыки». Среди массовой музыки есть и такая, которая не является «легкой», развлекательной. Так, во время Великой отечественной войны подлинно массовой песней была суровая – отнюдь не «легкая»! – «Священная война» А. В. Александрова, мелодия которой поражает и современного музыканта оригинальностью и удивительной творческой силой, способной поднять и сплотить дух народа на «смертный бой» с темной силой фашизма. Конечно, такая песня порождена эпохой тяжелых испытаний, но плохо, что в настоящее время нет подобной мелодии, столь же далекой от «эстрады», сколь и всенародно-массовой.

В отношении роли джаза, правда, есть всё же и иные случаи. Композиторы серьезной музыки уделяют небольшое внимание, пусть и совершенно несравнимое с классиками и романтиками, популярной танцевальной жанровости. Это Дебюсси (кэк-уок, хабанера), Равель (хабанера, фокстрот, болеро), Стравинский (рэгтайм, танго, джазовые ритмы и звучания), Мийо («рэг-

каприсы»), Щедрин (Второй фортепианный концерт), Шнитке (джазовая импровизация в Первой симфонии), Денисов (финал Фортепианного концерта). Более обстоятельное использование джаза – Эшпай, Р. Либерман. Один крупный композитор исходил от джаза и легкой музыки – Дж. Гершвин.

Один из аспектов проблемы касается самой гармонии. Никогда раньше не было особой «танцевальной гармонии», хотя некоторые жанры в отдельных случаях вырабатывали какие-то предпочитаемые аккордово-гармонические формулы, а большие мастера – Гайдн, Моцарт – проводили тонкие различия в гармонических структурах между, например, менуэтом для танцев в специальной танцевальной музыке «для ног» и симфонизированным менуэтом в составе сонатного цикла – для слушания («для ушей»). Но в наше время есть особая джазовая гармония, которую можно понять как одно из выражений общих законов гармонии XX века, но в специфической интонационности и в упрощенном виде.

Однако не следует называть джазом вообще всю современную развлекательную музыку, массовую песню. Джаз есть несколько особая область, которую нельзя отождествлять с так называемой «эстрадной» музыкой, бессмысленно-жеманное наименование которой часто вполне соответствует ее музыкальной убогости, безмыслию, коммерческой заштампованности. (Почему «эстрада»? Ведь эстрада существует не только для легкой музыки в гор-парке или в ресторане или в заводском клубе, но в Большом зале консерватории и в Гевандхаузе.)

В некоторые прошлые времена, когда джаз был запрещен, в частности как «музыка толстых», что совершенно не соответствует фактам действительности, термин «эстрадная музыка» подчас применялся, чтобы не произносить слово «джаз». Отсюда известная шутка, что «джаз» – это девичья фамилия «эстрадной музыки». Но ошибочность подобной трактовки одного из самых демократических массовых видов музыкального искусства очевидна для всех и, можно надеяться, навсегда. Хотя совершенно определенной границы между джазом и «эстрадой» нет, причем современная «U-Musik» находится под большим влиянием джазовых гармоний и ритмов, всё же возможно говорить о джазовой гармонии как об относительно специфической отрасли общей гармонии XX века. Джаз есть вид искусства, знакомство с основами которого необходимо в наше время каждому музыканту, в частности и для того, чтобы не смешивать это искусство с «эстрадной» халтурой.

4.2. Джазовая интонация: диссонанс – хроматизм – экмелика

Но печать легкой, развлекательной музыки всё же неизгладима. Развлекательность правомерна в искусстве и в жизни, но она должна занимать свое определенное место. Конечно, недопустимо приравнять ее по значимости к серьезным высоким искусствам, как невозможно хлесткому жанру злободневного анекдота подменить художественную литературу.

Как и другие виды развлекательного искусства, джаз черпает эмоциональную силу, затрагивает темы, которые сами по себе волнуют людей. Излюбленная тема искусства джаза – любовь. Есть своя закономерность в том, что популярные массовые жанры разрабатывают те эмоциональные сферы, которые были подлинным художественным завоеванием передового искусства прошлой эпохи. Подобно тому, как среднеобывательский вкус имеет теперь своим центром приятно-романтическую музыку – Шопена, Шумана, Шуберта, Чайковского, отвергая музыку XX века, нарушающую некий душевный комфорт, так и джазовая ходовая тематика – *примитизированная романтическая образность*. Если он ее любит, а она его нет – плохо; если она его любит, а он ее нет, то тоже плохо; а вот если он ее любит, и она его любит, тогда хорошо, это радость жизни. Притом даже не так важен смысл или сюжет песни, как повторяющиеся определенные слова-образы-интонации, мягко и приятно надавливающие на центры наслаждения и приводящие к гипнотизирующей душевной приятности, что и требовалось от этого способа наполнения времени.

Современный молодежный фольклор выразил содержание и интонационный смысл джазовой музыки предметно, точно до бездумности: «джаз – это музыка, под которую приятно целоваться». Интонационность XX века провела резкую грань в эмоциональном подтексте романтической темы. Прежде всего это снижение самого образа, что-нибудь вроде: «я гляжу ей вслед – ничего в ней нет».

Интонационность джаза выражает специфическое для некоторых сторон искусства XX века психологическое опрошение. Человеческая личность более не мыслится окруженной нимбом неприкосновенности, не допускающим прямого беспреградного чувственного контакта-вторжения другой личности. Отсюда чувственная бесцеремонность джазовой интонации, словно ничего не знающая о преградах между людьми и создающая наивное ощущение психологической близости людей друг другу. Но эта беспреградная близость предполагает не общность стремления к высшему, к идеалу, а «человеческую, слишком человеческую», непосредственно эмоциональную, ничем не ослож-

ненную близость просто людей как людей. Социальная функция джазовой интонации в этом аспекте состоит в том, чтобы быть эмоциональным *катализатором* непосредственно-жизненных процессов, тех, что старомодный царь Берендей чопорно называет «сердечные дела». Руша всякие перегородки, возведенные людьми друг перед другом, джазовая интонация отбрасывает как мешающий вздор всякие общественные обряды и церемонии: «I want a little girl» или «Я мечтаю об этой девушке», как переведено название песни на пластинке фирмы «Мелодия» – «Каунт Бейси и семеро из Канзас-сити».

Характерная джазовая интонация плохо передается языком добрых старых трезвучий и диатонических аккордов. Они не дают того эффекта чувственной непосредственности, когда буквально «декабрь кажется маем», и человек, словно от легкого вина, раскомплексовывается, приобретает с поразительной легкостью свою естественную психологическую форму, как она ему самому представляется.

Одно из характеристических отличий джаза от «эстрадной музыки» как раз и состоит в типичной именно для XX века диссонантности и специфическом хроматизме, связанном в главнейшей отрасли с особым ладом – «блюзовым» (см. далее) и его модальными тонами. Помимо внегармонических параметров, прежде всего – характернейшего джазового ритма, и других, интонация джаза примечательна широким применением *экмелики*¹. Джаз – искусство импровизационное. Вероятно, самая выразительная особенность джаза в ряду других явлений музыки состоит в невозможности записать вдохновенную и восхищающую слушателей звучащую ткань джазовой пьесы, хотя именно в джазе как изначально «модерном» виде музыки больше, чем где-либо еще, применяется новейшая записывающая аппаратура. Причин здесь по крайней мере две: однократность существования пьесы при импровизационном роде искусства и нефиксируемость экмелической интонации. Вдохновенность и поражающая эффективность пьесы связана с выдающимся ее исполнением, и при повторении абсолютно точная копия уже не может воспроизвести безвозвратно протекший момент и потому не имеет смысла. Экмелика же при отсутствии соответствующей теории просто игнорируется, воспринимаемая опять-таки как какие-то частности искусства исполнителя (чем они в самом деле и являются) и следовательно как будто и не относящиеся к пьесе-композиции; каждый же исполнитель делает это по-своему, и таким обра-

¹ Общую теорию этого интервального рода наряду с другими см. в книге автора: Гармония. Теоретический курс. С. 117–119.

зом экмелика в осмыслении джазовой пьесы, отождествляемой с ее нотным текстом, полностью игнорируется.

Между тем экмелика как «отклонение от ноты» – не просто свойство *текста* джазовой пьесы (пусть и не поддающееся записи), но и важнейшая часть ее интонации в точнейшем смысле этого слова. Потому что «академическое» исполнение, то есть просто игра написанных нот еще не дает настоящего джаза. *Без экмелики нет джаза*. То есть без тех бесконечных вибрато, глиссандо, «оттяжек», «подъездов», околонотного «воя» (как раз хватающего за душу), нетемперированных «блюзовых нот», их имитаций на казалось бы не реагирующем хорошо темперированном клавишном инструменте рояле нет живой «близкой» интонации джазовой музыки¹.

4.3. Гармоническая нотация

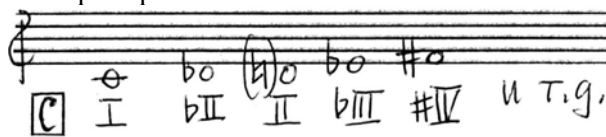
Джазовая гармония пользуется особой нотацией аккордов и тональностью, которую необходимо хорошо усвоить. Обозначение звуковысотных классов, идущее от англоязычных стран, иное, чем в европейской теории: малые латинские буквы не применяются, как и двойные повышения и понижения (они энгармонически заменяются для удобства чтения нот).

- Пример 110. Высотные классы:



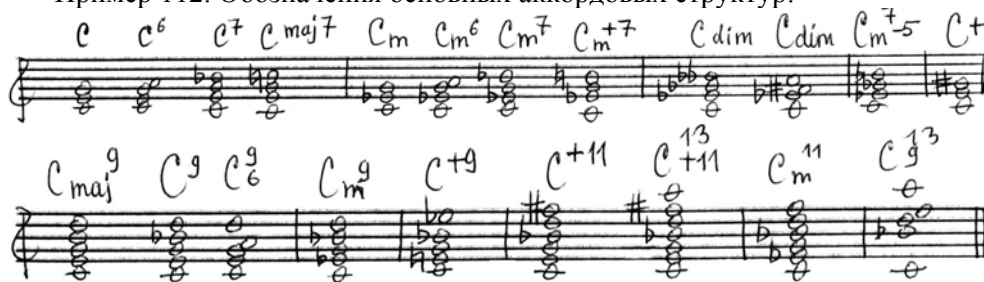
Соответственно, нотация ступеней лада, как звуков, так и основных тонов аккордов:

- Пример 111



¹ Попутно этот курьезный факт XX века наглядно объясняет, почему греки и другие народы Древнего мира не записали своей музыки, хотя имели средства записи. С одной стороны, текст был ритмом, а лад мелодией; с другой, импровизационная стихия делала бессмысленной такую работу – ведь легче было еще раз воспроизвести – в новом варианте! – нужную мелодию со стихами, чем повторять по записи однажды спетый и поэтому уже не нужный вариант.

- Пример 112. Обозначения основных аккордовых структур:

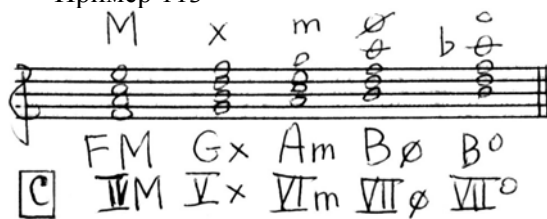


Примечание: как и в нотации серьезной музыки XX века, усложнение аккордовых структур не означает непременно усложнения их обозначений. Аккорды сплошь и рядом, как и в генерал-басе, указываются лишь ориентировочно, в основных частях, часто и вовсе без подробностей. Это тем более необходимо в джазе с его импровизационной спецификой. Попросту говоря, пишется одно, а играется другое, на усмотрение исполнителя. Например, запись «С» может означать аккорды *c-e-g-a*, *c-e-g-h*, *e-g-a-d* и т. д.; по воле хорошего исполнителя-сотворца приблизительно заданная в дирекции (джазовый «клавир») гармонизация вообще может быть изменена как угодно, и это может предусматриваться самим принципом куплетной песни, с гармоническим варьированием в каждом куплете, вообще не оговариваемом заданным основной моделью нотным текстом.

Попутно заметим, что хотя консонирующее трезвучие в джазовой гармонии иногда применяется со специальной выразительной целью либо для прояснения сложнориссонантной вертикали, отсутствие в записи указания на диссонанс как правило всё равно его предполагает в исполнении.

В некоторых джазовых школах применяется сокращенная запись важнейших аккордов – пяти септаккордов (и увеличенного трезвучия):

- Пример 113



Использование этих сокращений целесообразно, так как эти аккорды или аккордовые основы относятся к самым ходовым.

4.4. Наиболее употребительные аккорды главных функций

О тонально-функциональной системе джазовой гармонии специально будет говориться в параграфе 4.8. Предварительно необходимые сведения о наиболее часто встречающихся видах аккордов и их функциональных значениях. Например, в мажоре:

Функция тоники: C^6 , Am, CM, Em, C^9 , CM⁹, Cx, C^9x , $C^{+11}x$, $C^{13}x$.

Функция доминанты и дубль-доминанты: Gx, G^9 , F° B[°], G^{7+5} G^{7-5} , D \flat x, D \flat^9 , D \flat^{+9} , D \flat^{+13} .

Функция субдоминанты: F^6 , Fm⁶, FM, FM⁹, Fm⁹, Dm, Dm⁹, Dm¹¹ и т. д.¹

Следует подчеркнуть характерность для джазовой гармонии оборота $\Pi^7 - V^7$, с основными тонами функций именно p – s, а не $S^6 - D^7$ с основными тонами функций r – s, как в классической гармонии. Квинтовая связь фундаментов несомненна, и образующаяся миксолидийская система на доминанте по принципу местной ячейки $V^7 - I^7$ позволяет считать Π^7 *основной функцией доминанты к доминанте*, однако не совпадающей с двойной доминантой и поэтому нуждающейся в специальном названии *второй доминанты* и функциональном обозначении 2D, D, D – по крайней мере в рамках этой подсистемы. «Вторая доминанта» малохарактерна для минора и встречается как результат смешения одноименных ладов.

Отметим еще одну стилевую особенность джазовой гармонии. Для нее не характерна неаполитанская секста. Однако изредка такая гармония всё же встречается.

4.5. Блюзовый лад. «Блюзовые ноты» (джазовые модальные тоны)

Джаз – явление интонационно довольно пестрое. Но всё же есть один лад, который встречается только в джазе, в других же видах музыки – как влияние джаза, и поэтому может считаться специфическим для джазовой музыки. Так как он характерен для многих блюзов, негритянских по происхождению, он может называться *блюзовым ладом*.

Структура блюзового лада определяется двумя моментами: 1. модальными тонами, которые получили устойчивое наименование «*блюзовые ноты*», и 2. *полиладовым расслоением* ткани, при котором звукоряд блюзового лада, в одном из вариантов, выдерживается в главном мелодическом голосе (верх-

¹ Примеры аккордики мажора и минора приведены в книге автора: Задания по гармонии [далее – ЗпГ], с. 98. См. также всю XI главу этой книги, посвященную джазовой гармонии, с. 96–129.

нем), а в аккомпанирующих голосах дается гармонизация с мажорной основной аккордики и с влиянием на нее блюзовых нот.

Варианты звукоряда блюзового лада (блюзовые ноты выделены черным):

• Пример 114



Джазовые модальные тоны обладают удивительной интонационной особенностью. Они не совпадают со звукорядом обычной европейской звуковой системы. «Блюзовые ноты», так сказать, интонационно «плавают» между ступенями диатонико-хроматического звукоряда, что представляет собой ярко выраженное и остро специфическое явление экмелики как особого интервального рода. Во всех бесконечно многообразных модальных звукорядах европейской музыки XX века, не говоря уже о более ранних эпохах, ни разу не встречается экмелика в качестве обязательного ладового компонента.

В джазе же экмелические украшения разного рода, «дёрти-тоны» (англ. dirty tones, букв. «грязные звуки», «нечистая» интонация) органичны и даже отчасти систематизированы в теории исполнительства как разного рода вибрато и всевозможные глиссандо, «шейк» (shake), «флип» (flip), «бенд» (bend), «смир» (smear), «лйпслер» (lip slur), «дойт» (doit), «рип» (rip) и другие.

Удивительно и то, что «блюзовые ноты» сами по себе опираются не на особенно дробную высотную систему, а наоборот на пентатонику. Это лишний раз показывает примитивность представлений европейской теории музыки о внеевропейских модальных культурах, об элементарной недостаточности верной информации, фактологии, об ошибочности отождествления всех древних пентатоник с пением на «татарский» или «китайский лад».

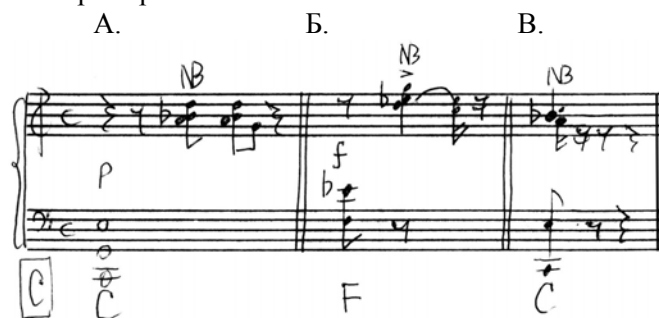
«Блюзовые ноты» обладают поразительной ладовой выразительностью. Специфика этого чисто модального явления и состоит в его инородности по отношению к диатонике и хроматике европейского типа. При их восприятии наше сознание переключается в какие-то неведомые и очевидно, вовсе не чуждые нам области, несмотря на полное отсутствие слухового воспитания в отношении экмелики. Мы слышим экмелику «блюзовых нот» так, как будто на мгновение прерывается нить нашего бессознательного отсчета рациональных тональных чисел «квинта вверх», «назад», «две квинты вверх» и так далее, и мы погружаемся в совершенно иной мир иррациональных чисел. Если выражаться на языке эмпирической теории, то модальность дискретно-сту-

пенная сменяется модальностью индискретно-мелизматической, в чем и заключен источник совершенно особого ладового ощущения.

Нельзя не усмотреть в «блюзовых нотах» родства с экмеликой и микрохроматикой восточных, точнее других внеевропейских культур (индийской, арабского Востока и других), при всем несходстве конкретных ладов. Трудно избежать и напрашивающегося сопоставления «рационалистического Запада» и «иррационалистического Востока», хотя это упрощенное различие не может быть принято без подробных разъяснений.

«Блюзовые ноты» органичны для интонации человеческого голоса, духовых и струнных инструментов – трубы, саксофона, кларнета, тромбона, банджо, скрипки. Они не исполнимы на рояле, и есть много справедливого в том, что некоторые приемы игры, импровизации на рояле представляют собой попытку достичь иллюзии реально не выполнимой экмелической интонации:

- Пример 115 А Б В



115 А: попытка взять звук между a^1 и b^1 .

115 Б: то же – между d^2 и es^2 .

115 В: звучит реально недостижимое глиссандо, «подъезд» от a^1 к b^1 , как на банджо, или на трубе с сурдиной типа «вау-вау».

4.6. Формы джазовой музыки. Импровизация

Джаз исходит из древнейшей и распространеннейшей куплетной песни, с естественными для этого типа композиции инструментальными вариациями. Известно, что это формы однотипные, с одинаковой тематической схемой (а а а а...). В вокальном жанре развитие достигается за счет нового текста в каждом куплете, в инструментальном – за счет варьирования фактуры и мелодии.

Для джаза наиболее характерны два типа формы куплета:

1. *Блюзовая форма* или «блюзовый 12-такт» и

2. *Песенная форма* типа а а b а, величиной в 32 такта (при метрическом такте, равном двум написанным), либо в 16 (при равенстве метрического и графического тактов).

4.6.1. Блюзовая форма встречается только в джазе и не используется в других видах музыки; здесь аналогия с блюзовым ладом. Блюзовая форма характерна не только для жанра блюза, но и для некоторых других (буги-вуги). Наиболее специфична основная форма блюза в виде особого рода хореического двенадцатитакта, где тяжелыми тактами являются не четные, как обычно, в традиционных европейских метрических структурах, а наоборот нечетные – 1-й, 3-й, 5-й и т. д. С этой особенностью метрики связана и своеобразная гармоническая пульсация, где, например, тоника заключительного каданса приходится не на последний такт (12-й), а на предпоследний, 11-й, благодаря чему остается большое пространство для разработки последнего двухтактового аккорда, либо для введения после 11-го такта еще короткого связующего хода в 12-м такте, чтобы избежать застылости гармонии (Т – Т) на стыке двух куплетов.

Двенадцатитактовость блюзовой формы связана с ее вокальным происхождением: в блюзе первая из двух строк повторялась, а а b (общее построение – своего рода «блюзовый бар», «Bar in Blue»). Поэтому 2-й четырехтакт метрически есть повторение первого, по типу: 1 2 3 4 1^а 2^а 3^а 4^а 5 6 7 8. В некоторых образцах буги-вуги блюзовая форма оказывается особой разновидностью всеобщей формы *большого предложения* типа 2.2.1.1.2. Характерное для последней дробление на однотоны помещается соответственно не в тактах 5-6, а 9-10 (считая написанные такты двенадцатитакта). Особенностью блюзовой формы является также и то, что она предполагает относительно определенный «гармонический кантус фирмус», то есть гармоническую тему, выраженную в предустановленном гармоническом последовании, гармонической формуле блюза. Распространенный ее вариант приведен далее в Задании 5 (см. с. 273)¹. Яркохарактерной является и гармоническая формула каданса: не S – D – Т, как в европейской гармонии, а наоборот D – S – Т. Примечательно и своеобразное преобладание плагальности, опять-таки обратное принципу венско-классического периода, где в основе – автентическая гармония, а в момент каданса или близко к нему впервые ярко звучит субдоминанта.

Пример джазовой формы:

¹ См. также в книге ЗпГ, с. 97.

- Пример 116. У. Хэнди. Сент-Луис Блюз

Это обогащенная форма блюза. Специфичной является двукратное проведение блюзового 12-такта в головной части песни.

Другой элементарный пример см. в книге: ЗпГ, № 105 (с. 99).

Блюзовая форма в некоторых случаях может быть и не двенадцатитактовой, а шестнадцатитактовой.

4.6.2. Другая типичная джазовая форма – это обычная европейская (3-хчастная) **песенная форма** *a a b a*, состоящая из экспозиции в виде периода из двух предложений либо из повторенного периода 8+8 тактов, развивающей части – середины, и завершающей – чаще всего тематической репризы. (Середина в джазовой песенной форме называется «бридж» – «мост».)

Для гармонии здесь также существенна метрическая структура формы, предугазывающая расположения каденций. Если метрический такт равен графическому (написанному), то тогда фиксируется традиционная ямбическая структура формы и опорные гармонии каденций приходятся на 4-й, 8-й и

16-й такты (если форма середины близка типу предложения, то также и на 12-й). Но обычно метрический такт записывается как два графических, то есть фактически не на 4/4, а на 4/2. Ту же самую песню тогда можно представить в записи и в виде тридцатидвухтакта. Разумеется, никакие метрические и гармонические отношения от способа записи не зависят и остаются теми же самыми. При анализе здесь мы просто намечаем знаками функциональной метрики (I, 1 – 8; и II, 1 – 8) соответствующие метрические такты:

- Пример 117. *Р. Роджерс. «Голубая луна»* (форма 3-хчастной песни)

The image shows a musical score for 'Blue Moon' by Rodgers, marked 'Andante'. The score is divided into two systems, each with four staves. The first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 16. Above each staff, chords are written: F, Dm, Gm, Cx, F, Dm, Gm, Cx, F, Dm, Gm, F, Bb, F, F, Dm, Gm, Cx, F, Dm, Gm, Cx, F, Dm, Gm, F, Gm, F, Gm, Cx, F, Dm, Gm, Ax, Dm, Gx, C, F. Above the first staff, metric markings are present: '1 Andante' and circled numbers 1 through 8.

Аналогично следует поступать и при анализе прочих песенных форм.

Варианты куплета («квадрата») песенной формы:

- период 8 + 8 (У. Хэнди, «Беспечная любовь»),
16 + 16 (Дж. Гершвин, «Чарующий ритм»);
- сложная (2-хчастная) песня (Дж. Гершвин, «Любимый мой» – с репризой 2-й части).

Песенная форма не имеет какой-либо особой гармонической формулы, подобно блюзовой. Относительно единообразна лишь обрисованная связь гармонической структуры с метром.

4.6.3. Джазовая импровизация связывается с двумя основными явлениями:

- с принципом свободного сиюминутного «здесь и теперь» *самовыражения* музыканта, вовлеченного в стихию метроритмического потока (пульсирующие отделы формы – тоже ритм, но только более высокого порядка) и
- с принципом песенной *куплетности*, для которой жизнь мелодии заключается в ее орнаментальном варьировании при повторении (тот же принцип, что и в народном музицировании).

Поэтому, естественно, искусство импровизации в первую очередь состоит в умении расцветить заданную темой либо общежанровую (блюзовую) гармоническую формулу, что в точности соответствует методу венско-классических фигурационных вариаций.

Если музыкант один, то при игре он несколько раз повторяет «квадрат» темы (обойдя который он возвращается на начало и пускает в дело новый фактурный рисунок).

Если музыкантов несколько, то вариации исполняются по очереди согласно предварительной договоренности или понятному для исполнителей знаку. Форма целого может быть следующей:

Вст. – ТЕМА – 1-я вар. – 2-я вар. – 3-я вар. ТЕМА
(все) – (1-й муз.) – (2-й муз.) – (3-й муз.) (все)
или аналогичной.

У больших мастеров импровизация может и не быть просто вариацией, а представлять собой сложно построенную фантазию на тему, чередующую ее проведение со свободной ее разработкой.

4.7. Аккордика. Формы сложной тоники

В целом аккордика джаза представляет собой в ограниченном и упрощенном виде наиболее распространенные созвучия тональной музыки XX века. Притом если новая музыка XX столетия претерпела огромную эволюцию, дойдя до пределов возможного для человеческого слуха, джазовая гармония вследствие своей жанровой ограниченности привязана к определенным формам и соответственно гармоническим типам, к поп-модам, по существу лишена возможностей роста и значительного художественного обогащения.

Дело в том, что при попытке выйти за пределы предписанного массовыми жанрами и формами джазовая музыка утрачивает свою специфику. Она перестает быть собственно джазовой и превращается в серьезную музыку, притом почти обязательно в плохую. Во всяком случае никаким джазовым композиторам не удалось до сих пор даже сколько-нибудь близко подойти к высотам искусства Дебюсси, Прокофьева, Стравинского, Веберна. Хотя «Порги и Бесс» Гершвина, может быть «Иисус Христос – суперзвезда» Ллойд-Уэббера – несомненно большие художественные достижения, но они – исключения.

Связь с массовым жанром песни и с ее формой удерживает аккордику джаза возле того типа ладовой системы, который в изложенных ранее Темах 2 и 3 характеризовался как «расширенная тональность типа *dur-moll* на диссонантной основе». Хотя блюзовый лад не есть ни мажор, ни минор, ни даже

мажоро-минор в смысле европейской музыки XIX – XX веков, но мажорность и минорность в его основе несомненны. Песенные же формы открыто опираются на мажор либо на минор.

Из этих жанровых ограничений вытекает общий принцип джазовой аккордики, излагаемый в нескольких пунктах:

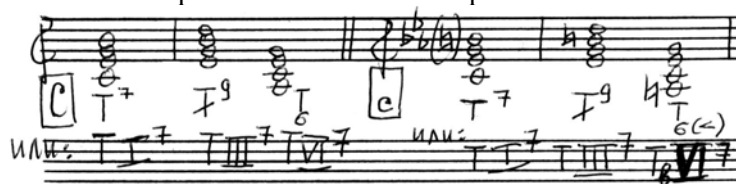
- преобладание созвучий с сильно и однозначно выраженным *основным тоном*;
- конструкция аккорда в виде недвусмысленно функционального субаккорда с *побочными тонами*, редко в виде собственно полиаккорда;
- преимущественно ограничение несколькими типами *субаккордов*: консонирующим трезвучием, комплексами 4.6, 6.4, 6.5;
- использование и аккордов *без основного тона* (например, с основой 6.5, где часто тритон есть терция плюс септима либо септима плюс терция от функционального баса).

Особо следует сказать о *формах тонического аккорда*. Если в аккордах неустойчивых функций возможность принять тот или иной звук за гармонический фундамент всё равно оставляет его в пределах неустойчивости, то иначе дело обстоит в тонической функции. Уже в классико-романтической гармонии к области тоники могли быть отнесены аккорды с диссонансом (с секстой) или со скрытым диссонансом (с септимой без основного тона, с секстой без основного тона). В гармонии XX века, в частности и джазовой, диссонансы закрепились в составе тонического аккорда как нормативные аккордовые тоны. Отсюда разнообразие аккордовых структур тоники вообще и тоники без основного тона в частности, также способов ее мелодического обыгрывания, фигурации. В результате получилось три тонических септаккорда – на I, III и на VI ступенях:

• Пример 118 А Б

А. В мажоре

Б. В миноре



Для их различения возможна терминология (в мажоре):

IM = T I⁷ = основная тоника; тонический септаккорд; = T⁷;

III_m = T III_m = верхняя тоника; септаккорд верхней тоники; контратоника (+Tc); тонический нонаккорд без основного тона;

ляции – в сцене блюза из 1-й картины «Порги и Бесс» Гершвина (ц. 8–9), при переходе от одной песни (e-moll) к другой (G-dur).

Встречаются сопоставления; например, последний куплет идет на тон выше. Сопоставление может осуществляться через вступительный пассаж. Следовательно: внутри песни, темы, вариации, нормативно всё должно пониматься в одной тональности, с необходимыми отклонениями и (малыми) модуляциями как кадансами на ступенях единой тональности.

Как показано выше (см. параграфы 4.4, 4.7) несколько усложненные формы гармонической вертикали приданы, однако, весьма простым функциям – T, D на V и nII, S на IV и II, \mathbb{D} на II и на nVI. В сущности, джаз имеет четыре фундаментных ступени:

В мажоре: I = T
 V = D (часто без основного тона)
 IV = S (часто без основного тона)
 II = \mathbb{D} , ^{+}Sp (2D в некоторых оборотах)

И, кроме того, – две из них имеют свои дубли:

на nII = D

на nVI = \mathbb{D}

В принципе то же во всех отклонениях, но в более простом виде.

Минор однотипен с мажором, с той разницей, что гармония ^{+}Sp (2D) менее употребительна.

Несмотря на то, что ступеней, имеющих фундаментное значение, четыре, основных функций всё равно остается три, так как одна из них, двойная доминанта, является побочной, то есть направленной не к тонике непосредственно, а к доминанте, к нетонической функции. Широкая применимость \mathbb{D} уравнивает ее по частоте с прочими, но не дает нового качества функции.

Побочные же доминанты (очень редко – субдоминанты) также постоянно применяются в качестве предваряющих, вводящих аккордов. Побочная доминанта легко замещается дубль-доминантой. Получается в высшей степени характерный оборот: перед каждой гармонией может браться его побочная доминанта в виде доминантсептаккорда полутонном выше.

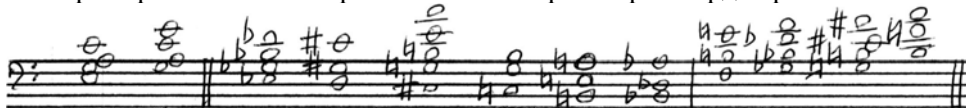
Широко распространены гармонии линейной функции – проходящие и вспомогательные. На месте протянутой одной гармонии (например, тянущейся два такта) возникает разработка аккорда, то есть замещение аккорда целой группой, часто с использованием линейных функций, причем в глубине пассажа ощущается подразумеваемый замещаемый протянутый аккорд.

Поскольку джазовая аккордика диссонантна, опорный звук мелодии часто мыслится как супертон, то есть как аккордовый звук за пределами трезвучной основы, за пределами привычной триады «прима – терция – квинта». Надо всегда иметь в виду возможность звука быть секстой от основного тона. Например, мелодическая интонация *gis – a* может быть характерным оборотом До мажора, а не ля минора, если звук *a* мыслится принадлежащим тонике До мажора. С тем же основанием звук мелодической опоры может слышаться как септима аккорда, его нона, ундецима (увеличенная кварта через октаву), терцдецима (как в D^7 – секста). Такое слышание часто подсказывает свежие и стилистически верные варианты гармонизации с учетом необходимого для данного аккорда окружения (вводящие побочные дубль-доминанты, хроматические проходящие аккорды) и т. п. Так как тональная система хроматическая, то в ней всегда найдется логическая мотивировка подчас неожиданной гармонии, лишь бы естественным и убедительным было ее введение и в особенности выведение к тонике либо другой фундаментальной гармонии.

4.9. Фактура. Блок-аккорды

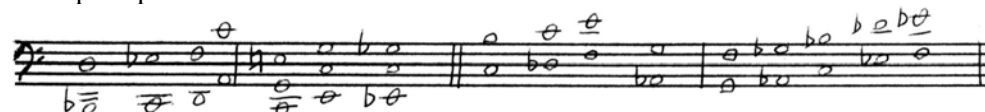
Для джазовой фактуры типично стремление к стройному и насыщенному звучанию вертикали, к естественности расположения аккордов. Нехарактерно чрезмерно низкое звучание терций и септим, приводящее к грузности и неуклюжести гармонии. Наиболее естественная тесситура баса – в области большой октавы (доходит внизу примерно до $B\flat$, A контроктавы).

- Пример 120. Обычное расположение и регистр аккордов рояля:



Регистр и расположение септим и децим в партии левой руки на рояле:

- Пример 121



В этих регистровых пределах приведенные распространенные расположения аккордов и заменяющих их септим звучат наиболее естественно. Расположения аккордов типа $c \cdot e \cdot g$, $f \cdot a \cdot d^1 \cdot f^1$ стилистически неправильны и если пригодны, то для каких-то особых исключительных целей.

В высшей степени характерны для джаза *блокаккорды* – особого рода вариантная дублировка утолщаемой мелодии, приобретающей от этого силь-

ное, гармонически наполненное, диссонантно напряженное звучание. Простейший прием – блокаккорды в тесном расположении. Мелодия дублируется в нижнюю октаву, а ее пустое пространство заполняется еще тремя различными звуками, сообразно с гармонией. Таким образом получается непрерывная цепь диссонансов, дающая характерную джазовую фактурную интонацию.

Техника блокаккордов. На гармонически опорных звуках мелодии размещаются основные аккорды. Звуки проходящие, вспомогательные получают соответственно линейные гармонии, проходящие, либо вспомогательные, с таким расчетом, чтобы они давали скользящее, текучее звучание, чтобы внимание не фиксировалось на них, а направлялось на основные гармонии. Часто проходящим делается уменьшенный септаккорд. Вспомогательный полутон снизу порождает вводящий аккорд, точно воспроизводящий полутон ниже структуру основного, к которому он стремится.

Пример гармонизации блокаккордами (ради упрощения задачи сначала не будем выписывать удвоение в нижнюю октаву).

- Пример 122. Заданная мелодия: Г. Миллер. «Лунная серенада»



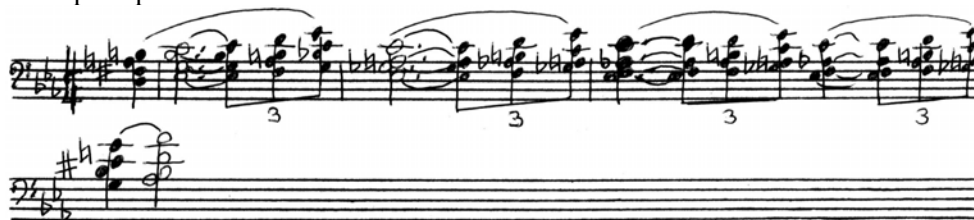
Поставим опорные гармонии и отметим линейные тоны и прочие неаккордовые звуки. Мелодия опирается на супертоны.

- Пример 123



В начальной фразе выполним блокаккордами всю ткань:

- Пример 124



Аналогично можно продолжить обработку мелодии блокаккордами и далее (см. ЗпГ, пример № 121, с. 111); добавить дублирующую мелодию в нижнюю октаву.

Приведем другой вариант блокаккордов, оригинальное изложение автора «Лунной серенады». Запись in C для кларнета, двух альтовых саксофонов и двух теноровых саксофонов (или для кларнета, трех альтовых саксофонов и тенор-саксофона). Этот состав – так называемый «Миллертон».

• Пример 125



Блокаккорды предполагают такие и другие расположения гармоний – широкое, смешанное; также с различными комбинациями голосов, см. об этом далее, в Пояснениях к Заданию 6 (с. 285-287).

4.10. Вопросы инструментальной звучности

Этот раздел, требующий специальной практической направленности, изложен здесь кратко, лишь в меру того, что необходимо для изучения джазовой гармонии.

Изложение блокаккордами применимо в различных тембрах, инструментальных составах – для фортепиано, в однопластовом и двухпластовом звучании духовых, в «симфоджазовом» звучании струнных смычковых. Образец расположения (in C); бас читается октавой ниже:

• Пример 126

**4.11. Джаз и музыка серьезных жанров. Художественный джаз**

Один из гибельных тупиков на путях художника XX века – опасность впасть в банальность и пошлость в стремлении к успеху или к зарабатыванию денег, к победе над конкурентами. Проблема усугубляется тем, что современный реалистический метод творчества при некоторых обстоятельствах требует изображения банальности, даже пошлости жизни. Это может быть связано, например, с сюжетом сценического произведения («быстрая полька» в «Воццеке» Берга, сюжет которого никогда бы не избрал Веберн). Но пошлость и банальность может встречаться и в чисто инструментальной музыке: в Седьмой симфонии Малера, одесские «Бублики» во Втором виолончельном концерте Шостаковича; некоторые современные авторы превзошли банальности прошлых времен.

Такой же соблазн может представлять и всякого рода банальность при обращении к джазу. Иногда джаз требуется по сценарию оперы или балета («Пена дней» Э. Денисова), иногда встраивается в концепцию чисто инструментального произведения (Первая симфония А. Шнитке). Некоторые композиторы обращаются к джазу и легкой, массовой музыке, желая непосредственного общения с самыми широкими слоями слушательской аудитории (А. Эшпай). Здесь идет речь не о «натуральном» джазе прикладного назначения в творчестве композитора серьезных жанров, а о «художественном джазе», если так можно выразиться, то есть о художественной музыке в ритме и характере джаза, отнюдь не совпадающей с бытовой массовой музыкой этого жанра. По существу такой художественный джаз аналогичен упомянутым выше примерам бытовых популярных жанров у композиторов прошлого –

менуэту соль-минорной симфонии Моцарта, Полонезу Ля мажор Шопена, Вальсу из Шестой симфонии Чайковского.

Можно указать главный критерий художественного джаза, что отличает его от вышеописанной массово-бытовой основной разновидности. Это – полное соблюдение индивидуально-композиторского стиля, в противоположность внеличностной стихии массовости и импровизационности; как при первых звуках бытового танца в прошлые времена мы сразу слышим: это Моцарт, это Чайковский. Вопрос относительно форм решается аналогично: они должны находиться в русле общего принципа формотворчества данного композитора. Если с точки зрения индивидуального стиля джазовые формы нормативны, то тогда их применение закономерно (Дебюсси, Гершвин). Если они не типичны, то нет (Стравинский).

Образцом художественного джаза может считаться Рэг-музыка для фортепиано И. Ф. Стравинского.

К Теме 4 – ЗАДАНИЯ 5, 6, 7 (см. с. 272–295).

5. Диссонантная тональность

5.1. Сложная тоника и функциональная система

Понятие «диссонантной тональности» уже было объяснено в связи с позднеромантической гармонией, в недрах которой зародились многие явления гармонии XX века. Особые состояния тональности, на которые разветвлялось это некогда единое явление, растворилось в многообразии индивидуализированных структур-модусов. Как и другие особые состояния тональности (например, снятая тональность), диссонантная тональность не просто пропала в новом многообразии, но помимо не поддающихся структурной типизации множества индивидуализированных модусов дала по меньшей мере четыре разных новых вида тональной организации:

- диссонантную тональность мажорно-минорного типа;
- диссонантную тональность смешанно-ладового (полиладового) типа, не сводимую к мажору или к минору;
- диссонантную тональность вне мажора и минора, но с определенной звукорядной основой (то есть модального типа), либо на основе особого лада за пределами мажора и минора;
- диссонантную тональность на основе принципа центрального созвучия (в виде остинантной тональности, или вне остинантного принципа).

К диссонантной тональности на базе мажора и минора относится и джазовая гармония (см. Тему 4); встречается такая тональность у Дебюсси, Равеля, Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, Стравинского. К диссонантной тональности смешанно-ладового типа относятся некоторые случаи гармонии Хиндемита, Стравинского. Сложная тоника вне мажора и минора с определенной звукорядной основой либо на базе особого лада – у Бартока, Мессиа-на, позднего Скрябина, о чем подробно будет говориться ниже. Диссонантная тональность на основе принципа центрального созвучия – у Стравинского, Шёнберга, Берга. (Фамилии композиторов, что подразумевает и определенные музыкальные произведения, указаны выборочно, лишь для некоторой конкретизации.)

Ключевое понятие «сложной тоники», охватывающее все эти вовсе не похожие друг на друга виды тональных структур, показывает столь же ключевое значение категории тональности для развития многообразных техник композиции новейшего времени. Рассмотрение типов функциональности, возникающих уже самым различным путем вокруг диссонанса, дает возможность выработки тех категорий музыкального мышления, которые уже не связаны непосредственно с оперированием привычными звучаниями мажорных либо минорных элементов, и в то же время столь же строго логичны, как и «добрая старая» форма классико-романтической тональности. Может быть, наиболее ярким примером такого нового мышления, задавшего в свое время труднейшую задачу теории музыки, является гармония позднего Скрябина.

5.2. От тоники к центральному созвучию

К числу радикальнейших по значимости перемен относится внутреннее переосмысление и незаметная постепенная реорганизация главнейшего элемента тональности как системы отношений, ее ЦЭ – тоники. Исторически понятие тоники восходит к остававшимся некогда еще по инерции модальным, звукорядным понятиям, сквозь призму которых рассматривались новые, собственно-гармонические. Некогда, до установления науки о гармонии, ее основные функциональные связи аккордов друг с другом подменялись традиционными рассмотрениями отношений звуков гаммы. Тогда-то и возник сам термин *note tonique* – «тоническая нота», то есть (главная, исходная) «нота тона» (тональности), причем «тоника» (фр. *tonique*) – это субстантивированное прилагательное. Основатель научной теории гармонии Ж.-Ф. Рамо покончил с игнорированием самой аккордо-гармонической сущности новой

системы музыкального мышления и закрепил в теории гармонии концепцию тоники-аккорда. Центральным элементом стал *вертикальным созвучием*.

Исторически следующая реорганизация тоники и приходится на новую гармонию XX века. Если до сих пор вертикальное созвучие было консонирующим, то теперь оно стало и диссонансирующим. Генетически первые этапы этого превращения еще явно или скрытно предполагают определяющее действие того же самого консонантного ядра в новой сложной тонике. Такую сложную тонику легко связать с традиционной функциональностью, что было показано на примерах джазовой гармонии. В ней по существу функционирует ее консонантное ядро, а диссонантное наложение скорее лишь окрашивает, обостряет, пополняет звучание функциональной основы, чем действует как таковое. В других случаях, например, у Стравинского («Весна священная», Вступление ко второй части балета), не только консонантное ядро, но и иные элементы тонического созвучия получают функциональное значение и соответственно функциональное развитие в пьесе. В частности, принципы ДКЭ оказываются здесь чрезвычайно эффективными и художественно перспективными. Но ЦЭ еще вполне соответствует понятию «тоники».

С еще большей силой процесс внутренней реорганизации тоники разворачивается при отдалении ладовой основы от монолада – мажора либо минора.

• Пример 127

А. П. Хиндемит. Сюита «1922», III часть, Ноктюрн

Sehr ruhige Halbe. Mit wenig Ausdruck



Б. П. Хиндемит. Сюита «1922», III часть, Ноктюрн (конец)



Диссонантное звучание основного аккорда, мало напоминающего «покой» традиционного консонанса, как кажется, уже вступает в противоречие с практикой музыки XVIII – XIX веков, и слово «тоника», обозначающее устой, главный аккорд вполне правомерно, всё же становится уже

не очень убедительным ввиду чрезвычайно расширительного значения, которое внесла в него новая музыка XX века. Терминологически не будет ошибочным называть подобные ЦЭ «тоникой», но более корректным представляется осторожный общий термин «*центральное созвучие*». В начале Примера 127 А центральный тон *f*, функционирующий как органнй пункт, на фоне которого сменяются аккорды с основными тонами *des – ces*. Последний обнаруживает свою функцию далее, в т. 3, и оказывается доминантой к субдоминанте, следовательно диссонантной, сложной дважды-тоникой. 1-я часть пьесы до трио, заканчивается сложной тонигой *F-c-e-a*, верхняя часть которой составляет субаккорд *a-moll*. Его основной тон завершает пьесу.

Целесообразность терминологической замены выяснится дальше, по мере еще большего отдаления от мажора и минора. В таких звуковых структурах, как фортепианная пьеса Шёнберга ор. 19 № 6, или в 4-й картине III акта оперы Берга «Воцтек» свойства ЦЭ уже совершенно далеки от традиционной тоники. Называть подобные ЦЭ «тонигой» означало бы такое расширение этого структурно-функционального понятия, которое слишком уж умаляет его конкретное содержание. Поскольку речь идет о том, чтобы обозначить функцию вертикального созвучия, то термин «*центральное созвучие*» оказывается более корректным (или «созвучие-центр», нем. *Klangzentrum*, термин Х. Эрпфа).

5.3. Приемы техники центрального созвучия

Переосмысление сущности и реорганизация форм ЦЭ в ходе эволюции «тоники» к «центральному созвучию» связаны и с изменением способов технического применения созвучия. Классическая тоника представляет собой прежде всего функцию основного тона, консонантный аккорд с большой силой выявляет эту сторону звучания, хотя другие тоже немаловажны. Центральное созвучие тоже может служить подчеркиванию функции центрального тона, но, пожалуй, оно больше связано с функционированием звукосоостава как фактора гармонии.

Способы развития ЦС

Простейший прием – простое *повторение*. Отсюда столь типичное для XX века остинато (Стравинский, Прокофьев, Барток, Шостакович, А. Хачатурян). Например: вся III часть Весенней кантаты Г. Свиридова базируется на остинатном фигурировании одного полиаккорда – ♯^7 в *cis-moll*.

Большое разнообразие гармонии достигается *повторением на другой высоте*. Отсюда, в частности, другой столь же типичный прием – параллелизм.

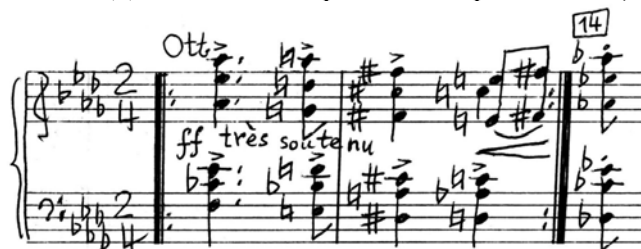
- Пример 128. К. Дебюсси. «Затонувший собор»



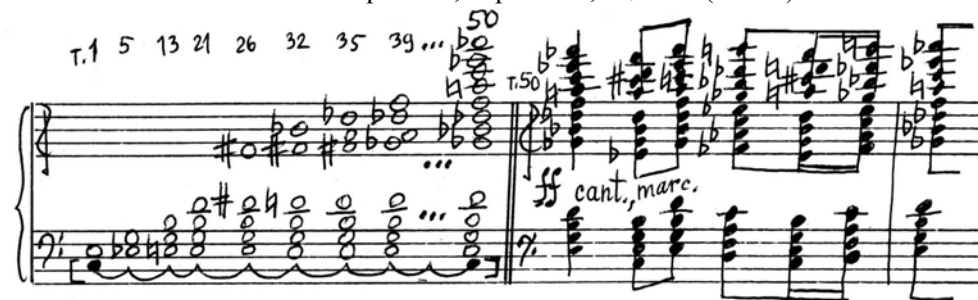
Наиболее богато развитие созвучия с помощью разнообразных видов *варьирования*. При этом обычно сохраняется какой-то компонент структуры, позволяющий слышать, что происходит изменение одного аккорда, а не замена его другими. Варьирование на основе параллелизма: Пример 129 А (ср.: вариантность при параллелизме вследствие опоры на диатонический звуко-ряд; Прокофьев, Мимолетности, № 1); варьирование структуры, превращающееся в *разработку аккорда* (Скрябин. Пятая соната, вступление¹); наслоение, доводимое до терцового многозвучия: Пример 129 Б.

- Пример 129 А Б

А. К. Дебюсси. Ноктюрны, № 2, Празднества (схема)



Б. С. М. Слонимский. «Виринея», картина 4, сцена 3 (схема)



¹ См. пример 135 в книге ЗпГ, с. 131

Варьирование может вести к превращению одного аккорда в другой, который в свою очередь может становиться источником вариантов.

- Пример 130. *И. Ф. Стравинский. «Весна священная»*
«Весенние гадания» «Игра умыкания» «Великая священная пляска»



На этой основе может возникать аккорд с новым качеством звучания (*производный контраст*).

- Пример 131 А Б В. *А. Берг. «Воццек»*
А. III акт, 4 картина Б. III акт, орк. интерлюдия В. схема преобразования,
основной аккорд между 4 и 5 картинами, III акт, тт. 319–320
форма тоники



Наконец, созвучия могут соотноситься по принципу внешнего контраста. В следующем примере гармония духовых намеренно лишена связи с тихим пением струнных.

Автор подразумевал индивидуальный замысел: «Струнные играют всё время *pp*, без изменений в темпе – они выражают “молчание друидов, которые ничего не знают, ничего не видят и ничего не слышат” [друиды – жрецы древних кельтов]. Труба интонирует “вечный вопрос существования” каждый раз совершенно одинаково. Но поиски “неведомого ответа”, которые ведут флейты, подобно человеческим существам, постепенно активизируются (возрастает темп и сила звука), доходя через *animando* до *con fuoco*. Флейтам нет необходимости играть строго в указанных временных пропорциях; их партии несколько импровизированны <...> “Ответы” могут следовать за “вопросами” и раньше, чем указано в партитуре <...>» (из аннотации).

- Пример 132. Ч. Айвз. «Вопрос, оставшийся без ответа» (тт. 18–25)



5.4. «Скрябинский лад»

Одним из наиболее ранних и наиболее чистых образцов техники центрального созвучия является гармонический стиль А. Н. Скрябина позднего периода творчества. Новый принцип трактовки устоев и неустоев в сочинениях, начиная с ор. 58, настолько устойчив и функционально точен, что позднескрябинская система элементов, подчиненная всегда единому центру («тонике»), вполне заслуживает того, чтобы рассматриваться как ярко характеристический, индивидуализированный лад. Поэтому его можно называть «скрябинским ладом».

Гармоническая система позднего Скрябина – яркий пример нового музыкального мышления еще времен первой половины 10-х годов («Прометей», 1910) – удивительна во многих отношениях. Она возникла путем абсолютно последовательной, без всяких «скачков», и логичной эволюции, где все этапы строго мотивированы предшествующими достижениями, а новая музыка позднего периода возникает как историческая необходимость и неизбежность при нормальном творческом развитии творческого музыканта. Несмотря на свой «атональный» облик, введший многих исследователей в заблуждение, позднескрябинская гармония всегда строго тональна, но только в новом смысле. Наконец, поскольку автор «Прометей» и автор «Божественной поэмы» одно и то же лицо, система мышления в позднескрябинском ладу абсолютно логична и удобопонимаема, даже вплоть до некоторого схематизма,

впрочем выявляемого лишь при анализе; музыка в скрябинском ладу явно ориентирована на логические категории старой тональности, а формы – на то, как в школе учат на примерах из Бетховена по учебнику Аренского.

Скрябинский лад – хрестоматийный образчик того, как эстетическая, художественная идея, по мере того, как она овладевает творцом, изнутри преобразует ЦЭ, и именно от тоники к центральному созвучию, а вслед за этим, опять-таки в строго логическом и последовательном порядке, реорганизует всеобщую мажорно-минорную систему раннего и среднего периодов творчества в индивидуально своеобразную позднескрябинскую.

Таким образом, идейная эволюция творчества Скрябина прямо отразилась на его гармонии, выведя из лона общих закономерностей позднеромантической гармонии сравнительно умеренного толка, с большим влиянием шопенизма, на путь неповторимо индивидуальной конкретной структурности «скрябинского лада».

Центральной идеей, ставшей стержнем этой эволюции, является романтическая мечта о вселенском озарении, мировом обновлении, каком-то экстатическом взлете, ввысь, прочь от будничности песен земли, об очищении духа в некоем космическом горении – идея мистерии, не осуществленной автором в создававшемся им далее «Предварительном действе». Есть основания предполагать, что если бы преждевременная смерть не помешала Скрябину осуществить грандиозный замысел хотя бы «Предварительного действия», известный нам третий период творчества, «поздний», был бы дополнен еще одним. Намек на это содержится в некоторых деталях техники Прелюдий последнего, 74-го опуса композитора.

По мере того, как Скрябин укреплялся в своем новом звукоозерцании, а это приходится на переходный 2-й период, орега 30-57, из его ладовой системы постепенно начинают исчезать минор, трезвучность, простые функциональные соединения. На их месте разрастаются гармонии с основой 4.6, постепенно вытесняющие аккорды иной структуры, хотя заключительная тоника – по-прежнему тоническое трезвучие либо она – созвучие на его основе. Внутреннее количественное накопление приводит к качественному скачку: новый аккорд с основой 4.6, основательно исследованный в качестве всевозможных доминант и их функциональных дублей, перерождается в своем функциональном значении и становится *центральным*, то есть тоникой. Это есть поворотный пункт, от которого начинается «скрябинский лад» и поздний период. (Загадка «Загадки» ор. 52 № 2 как раз и состоит в попытке апробировать новую систему.)

Новый ЦЭ представлен в каждом сочинении своим вариантом. Наиболее типичным его представителем может считаться «прометеевский аккорд», или «прометеевское шестизвучие» *Fis·His·e·ais·dis¹·gis¹*. Его характерная звучность – прямо-таки «портрет» позднескрябинской идеи: в нем есть мажорная терция с ее светоносным оттенком, два тритона с их возбужденным стремлением, острый диссонанс 11 между септимой и секстой (терцдецимой) с его пламенностью. Весь аккорд базируется на натуральном звукоряде – всеприродном, «космическом»; в расположении по обертоновому ряду звуки прометеевского аккорда имели бы следующий порядок:

| | | | | | |
|------------|------------|----------------------|------------------------|------------------------|------------------------|
| 1(= 2) | 5 | 7 | 9 | 11 | 13 |
| <i>Fis</i> | <i>ais</i> | <i>e¹</i> | <i>gis¹</i> | <i>his¹</i> | <i>dis²</i> |

Скрябин очень обрадовался, когда Л. Л. Сабанеев сообщил ему о «натуральности» прометеевского аккорда; в ней представился композитору внеличностный знак свыше.

Любопытно, что прометеевский аккорд собирает всю предшествующую историю музыки как освоение функционального диссонанса: прибавляемые к трезвучной основе септима, нона, секста и увеличенная кварта – все самые важные функциональные диссонансы европейской гармонии XVII – XIX веков. Есть в прометеевском аккорде и устремление ввысь от порождающего баса *Fis* с его дублем *His*(= *C*) через их 4.6 (для *Fis* это *ais* и *e*, для *C* – *e* и *b* = *ais*) к «внеземной» квартности пламенеющих высот *dis* + *gis*.

Редкий случай, чтобы идейная эволюция композитора могла быть конспективно столь концентрированно выражена в самом ЦЭ порождаемой им ладовой системы. Заместив трезвучную тонику, подобный скрябинский аккорд стал выполнять ее функции. Здесь одна из радикальных проблем позднескрябинской гармонии: основной аккорд – это тоника или доминанта? (либо дубль-доминанта, или «доминанта-*b*» по В. Дерновой?). Если аккорд с основанием 4.6 по традиции толковать как доминанту, несмотря на то, что у нее никогда нет разрешения и почти никогда – нижнеквинтового шага в какой-либо диссонирующий аккорд; если даже возвести отсутствие разрешения «доминантоподобного» диссонанса в некий новый закон, то всегда возникает элементарный вопрос: а где же тоника? какая тональность? Если в Седьмой сонате и в «Прометее» основной тон «доминанты» – на ступени *Fis* (= *C*), то, следовательно, тоника – H-(dur, moll); другого ответа нет. Но такой ответ находится в самом вопиющем противоречии с гармонией самого произведения, начиная с того, что среди множества последований основных тонов на последнем месте стоит то, что должно стоять первым, если *Fis* – «доминанта». Да и последний основной тон – тоже *Fis*.

Понятно, что версия об «атональности» еще более нелепа и означает просто расписку в аналитической несостоятельности: ничего не получается (с позиций классической гармонии) – значит «атональность», «тональная неопределенность», тональная «децентрализованность», «полное господство неустойчивости» (подобные ошибки встречаются в некоторых музыковедческих работах и до наших дней).

За полвека споров о тональности и атональности позднего Скрябина почему-то не придано должного значения мнению самого композитора, которое дошло до нас в пересказе Сабанеева. О начальной гармонии «Прометея» *a-dis-g-cis-fis-h* Скрябин сказал: это «основной аккорд». В классическую эпоху трезвучие соответствует плану равновесия. А теперь оно заменяется у меня этим созвучием. Это совсем иное ощущение, <...> должен быть свет, лучезарность <...> Вы не думайте, что это тональность <ре> <...> Это не есть доминантовая гармония, а это основная, это консонанс <...> В до мажоре это будет вот что!! – и Скрябин взял звуки до – ре – ми – фа-диез – ля – си-бемоль <...> Это и мелодия, и гармония одновременно: это две стороны одного принципа, одной сущности»¹.

Структура скрябинского лада идеально точно объясняется принципом современной гармонии (образование системы функциональных отношений на основе свойств целесообразно избранного центрального ее элемента). Главнейшее из этих свойств предопределено основой 4.6 большинства ЦЭ позднескрябинской гармонии. Если основа ЦЭ – консонирующее трезвучие, то тогда ближайшей опорой лада является аккорд верхней квинты (как установил Рамо), либо, с учетом переменных функций (Тюлин), аккорд нижней квинты. Но для аккорда с основой 4.6 есть созвучие еще более близкое – на расстоянии тритона. То, что для трезвучного основания с его сильным устоем-консонансом квинты есть самое далекое, для устоя скрябинского лада есть самое близкое. Более того, сама эта близость – иного функционального характера, чем автентичность верхней квинты. Доминанта есть отношение гармонической смены при сильнейшем родстве-связи. Тритонанта здесь есть отношение гармонического *тождества*. Как в позднеромантической гармонии функционально тождественны доминанта и дубль-доминанта, так же в скрябинском ладу функционально тождественны тоника и дубль-тоника, *Fis*⁷ и *C*⁷.

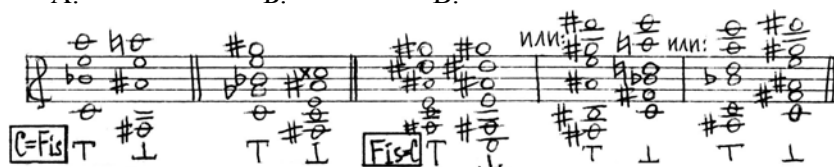
¹ Сабанеев Л. Л. Мои воспоминания о Скрябине. М., 1925. С. 46–47.

• Пример 133 А – Г

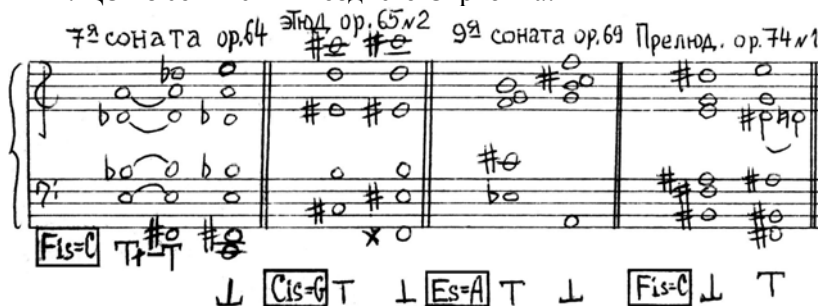
А.

Б.

В.



Г. ЦЭ из сочинений позднего Скрябина:



Соответственно, лад будет уже не мажор, несмотря на наличие мажорной терции в основе ЦЭ, а *дважды-лад* (термин Б. Л. Яворского) или симметричный тритоновый лад (см. также далее в Пояснениях к Заданию 8, с. 298–302).

Система отношений на основе скрябинского ЦЭ порождает еще один специфический функциональный компонент. Если функция тритонанты – тождество, то функция малотерцового отношения – единственно возможный консонанс к двуединству тритона, например, к C+Fis это будет тритон Es+A. Все прочие интервалы к тритоновому стержню C+Fis будут давать большие или меньшие диссонансы: полутоновое отношение Cis+G – резкий диссонанс к C+Fis; D+Gis – мягкий диссонанс, E+B – мягкий, F+H – резкий. В результате два тритона, C+Fis и Es+A будут образовывать единую систему *уменьшенного лада*, родственного дважды-ладу. Схема принципа образования этого лада – Пример 134 А, конкретные формы как передвижение по малотерцовому ряду – 134 Б и В.

В Примере 134 В представлена основная форма лада «Прометея» при тонике Fis, то есть в главной тональности произведения. Fis^{dim} – обозначение уменьшенного лада, из теории Яворского. Читается: «Fis уменьшенный».

Уменьшенный лад этого типа является симметричным по своей сути. Звучки функциональной основы, то есть четыре основных тона вместе с воздвигнутыми на них аккордами типа 4.6 либо 6.4.6 (Пример 134 Б В) дают суммарно типичный звукоряд полутон-тон (Пример 134 Г Д).

• Пример 134 А – Д. Принцип структуры уменьшенного лада

А. Б.

В. Г. Д.

Функциональная основа Звукоряд

Fis-A-C-Es

Все четыре основных аккорда в совокупности образуют состав тональности Fis, но только не мажорного либо минорного, а *уменьшенного лада* иной природы. Если сущность обычного европейского мажора или минора составляет динамика перехода от одного основного тона к другому, смена контрастных функций, то уменьшенный лад такого типа, несмотря на использование в составе четырех аккордов всех двенадцати звуковысот (см. Пример 134 Б В) в форме 12-тонового поля, в основном подчиняется модальному принципу. И сущность его составляет красочность пребывания в определенной звуковой сфере. Движение в быстро замыкающемся круге малых терций (поэтому и лад – уменьшенный) не дает возможности развернуть тонально-функциональную динамику. Она достижима главным образом за счет отклонений и модуляций, то есть транспозиций самой системы. Передвижение системы из четырех оснований на полутон вверх, то есть на ступень дубль-доминанты, дает «отклонение в доминанту» или «модуляцию в доминанту», в зависимости от функции этой транспозиции в композиционной структуре. А транспозиция на полутон вниз, то есть на ступень дубль-субдоминанты, дает соответственно общий сдвиг в субдоминанту.

• Пример 135 А Б В

А. Сфера тоники Б. Сфера доминанты В. Сфера субдоминанты

System A: $F\#s-A-C-Es$ and $Fis-A-C-Es$
 System B: $G-B-Des-E$ and $Fisdim Gdim$
 System C: $F-A-s-H-D$ and $Fisdim Fdim$

Так как каждая тональность имеет симметрично расположенные четыре основания, то две транспозиции системы на полутон исчерпывают все 12 оснований, и при дальнейших транспозициях они начинают системно повторяться. Отсюда важнейшее свойство уменьшенных ладов – *ограниченность транспозиции* (термин О. Мессиаана). Например, транспонировать систему на полутон вверх ($G-B-Cis-E$), на большую терцию вверх, то есть на ступень большой медианты ($Ais-Cis-E-G$) и на квинту вверх, в доминанту ($Cis-E-G-Ais$), значит получать *один и тот же* доминантовый ряд.

Несмотря на системное использование всех двенадцати звуковысот и основных тонов аккордов, отклонений и модуляций, скрябинский лад в силу ограниченности его транспозиций получает весьма *суженное модуляционное пространство*. Возможность имитации аккордовой структуры расходуется очень быстро, а смены структуры ЦЭ Скрябин не применяет, и в результате возникает грозная опасность истощенности ресурсов тональности и угроза монотонности, чего композитор не избежал.

Соотношение гармонии и формы трактуется Скрябиным вполне традиционно. В малых формах у Скрябина пребывание в основной тональности, с возможными отклонениями, и малая модуляция. В крупных (например, в сонатах № 6 – 10) большая и малая модуляции имеют у Скрябина точно такое же соотношение, как и у Бетховена, на фортепианные сонаты которого композитор явно ориентировался, точнее – на их общие принципы. Поэтому главная партия у Скрябина – всегда массив главной тональности, в связующей происходит лаконичная модуляция (и остановка на тонике будущей тональности – это уж от бедности модуляционных ресурсов). В побочной – новый большой массив тональности, обязательно подчиненной, ни в коем случае не главной. Таким образом, сонатная экспозиция базируется на двух тональностях, с модуляционным переходом между ними, в точности, как у Бетховена. Разработка есть длинный модуляционный ход. Реприза выполняется

различно, но с обязательным расчетом закончить ее мощным утверждением главной тональности. Кода концентрируется на звучании ее тоники.

В качестве образца диссонантной тональности изложен основной тип скрябинского лада. Есть и еще некоторые разновидности, легко понимаемые по аналогии.

5.5. Воссочинение

Воссочинение есть особого рода анализ – изучение гармонии (контрапункта, формы), состоящий в обратном пути от ЦЭ и избранного модуса к реальному сочинению. То есть по сути метода воссочинение есть синтез, проверка анализа. Покажем это в самых кратких чертах.

ЦЭ, главные элементы, избранный модус.

- Пример 136 А Б В. Главные элементы

А. Б. Варианты центр. аккорда: другие сферы лада:

Fis Fis $\bar{D}-A\sharp-A\sharp-D-D$ и т.п.

В. Уменьшенный лад: то же с заменой аккордов их вариантами (ср. 135 Б):

$\boxed{\text{Fis}^{\text{dim}}}$ Fis - A - C - E \sharp Fis - E \sharp - C - A Fis - C C - Fis или: $b a m$

Другие тональные сферы (отклонения):

• Пример 137

Fis dim: As—D—D—As—D

Мелодическая фигурация и фактурная форма аккордов:

• Пример 138 А Б

А.

Б.

Fis dim: C — A — Fis — C

Гармонический план, схема формы целого:

| тт. | предложение | | | | середина | | | | предложение | | | | кода |
|-----|-------------|-----|-------|---|----------|------|-------|--------|-------------|--------|-------|-----|-------------|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 – 16 |
| | C-A | C-A | Fis-C | C | As-D | As-D | C-Fis | Es-Fis | Fis-Es | Fis-Es | C-Fis | Fis | C-Fis C-Fis |

На сей раз в замысел входит начало с дубль-тоники, чтобы тритоновая транспозиция в репризном предложении максимально усилила бы основной устой лада. Контраст неустойчивой части, середины, и окружающих ее устойчивых достигается в первую очередь за счет гармонических ресурсов, различия между основной сферой модуса и отклонением от нее.

Теперь целое – см.: Скрябин, Прелюдия ор. 74 № 1.

К Теме 5 – ЗАДАНИЕ 8 (см. с. 296–307).

6. Полигармония

6.0. Терминология полиструктур

Многие основные сведения для темы этой главы даны выше, в Теме 1, поэтому здесь и в ряде последующих разделов изложение будет более сжатым.

Термин «полигармония» обобщает несколько видов полиструктур. В принципе то, что предполагает термин «гармония», повторяется и в «полигармонии» с условием, что имеется расслоение на относительно автономные слои или сложение целого из двух, нескольких относительно самостоятельных явлений.

Логика генезиса и систематики полиструктур связана в основном с эмансипацией диссонанса. Для распада вертикали на слои имеет существенное значение сама диссонантная многозвучность гармонической вертикали. По мере роста числа и диссонантности звуков в аккорде стремительно возрастает количество и сложность их отношений друг с другом при том же объеме нашей способности их восприятия. Поэтому открываются два пути: или 1) всё увеличивающееся число звуков сплавляется в сонорно звучащий комплекс (с уже не прослушиваемыми тонкостями отношений между тонами), или 2) комплекс распадается на субаккорды, субслои, превращается в *полиаккорд*, где каждая часть, слышащаяся достаточно автономно, немногозвучна (3–4–5 тонов), а число пластов-субаккордов минимально (самое простое – их два).

По крайней мере в одном отношении диссонанс стал играть такую же роль, как прежде консонанс – он завоевал право свободного применения. Диссонирующие тоны сплавляются в радующие слух сочетания, и начинает остро не хватать контрсредства. Одним из них и явилась полиструктуризация гармонических явлений. Если бывшие «несливающиеся» («диссонансы») теперь сливаются в психологическом плане восприятия, то нужны новые «несливающиеся». А ими и являются всякие «поли» – *полисонансы*. Приставка «поли» означает «дис» более высокого порядка, поэтому подвергнуты тщательной ревизии все возможности «поли» и «контра», включая и старые «контра-пункт» и «поли-фонию». Выделены все «поли», которые могут служить делу или хотя бы образовывать систему полиструктур, включая предельные, парадоксальные случаи, в силу своего «краевого» положения стоящие на грани выхода за пределы своего качества.

Назовем важнейшие из типов полиструктур.

| Моноструктуры | Полиструктуры |
|---------------------|-------------------------|
| 1. Звуки | 1. «Полизвуки» |
| 2. Интервалы | 2. Полиинтервалы |
| 3. Аккорды | 3. Полиаккорды |
| 4. Тональность | 4. Политональность |
| 5. Слои | 5. Многослойность |
| 6. Функциональность | 6. Полифункциональность |
| 7. Лады | 7. Полиладовость |
| 8. Роды | 8. Полигенность |
| 9. Композиция | 9. Поликомпозиция |

6.1. «Полизвуки»

Полизвуки представляют одно из предельных явлений. Если возникающие в гармоническом пространстве звуки как-то координируются друг с другом и образуют какие-то лежащие в одной плоскости системы, например, арпеджио, контрапункт, то в этом еще нет какого-то особого качества. Последнее возникает при том условии, если звукоточки мыслятся витающими отдельно друг от друга, «в разных измерениях», «стереофонически». Тогда возможно говорить о «полизвучковой» структуре, обычно называемой *пуантилизмом*.

По-видимому, к полизвукам относится и такая редко встречающаяся гармоническая ткань, когда и функциональная опора, и наложения «полиаккордового» типа представлены отдельными тонами. Например, последнее созвучие I части Шестой сонаты Прокофьева $A_1 \cdot B \cdot a$, где нижний тон этой секундооктавы вместе со своей дублировкой сверху выражают основной тон, а средний однозвук B – резко диссонирующий побочный тон.

6.2. «Полиинтервальность»

Полиинтервальность – обычный метод полифонии, когда вертикальные созвучия не предполагают изначально предустановленной тонально-функциональной подосновы, с ее заданным порядком последования функций (типа TSDT и т. п.). Правда, в «гармоническую» эпоху мажора и минора такая подоснова всё же обнаруживается (И. С. Бах), но тем не менее принцип сложения двухголосий или полиинтервалика остается важнейшим полиструктурным типом и сливается для нас с полифонической вертикалью. По аналогии с параграфом 6.1 к полиинтервалам возможно относить редкий полигармонический случай, когда и функциональная опора, и наложение выражены дву-

звучиями: заключительный аккорд Токкаты А. Хачатуряна *es-moll* – квинто-октава $es^1 \cdot b^1 \cdot es^2$ и наложение $fes^1 \cdot as^1$.

6.3. Полиаккордика

О полиаккордике уже возможно говорить как об одном из важнейших типов гармонической вертикали (см. Тему 3). Два или более созвучий, которые, будучи взяты сами по себе, представляют собой простые аккорды, звучат в качестве частей-субаккордов многозвучного комплекса. Большей частью в полиаккорде два субаккорда, составляющих род нового «двухголосия», где каждый из «голосов» представляет собой аккорд. Это наиболее действенные, мобильные созвучия, наследующие европейскому контурному двухголосию, которое главенствует в любой гомофонной гармонии, даже в аккордовом складе хоралов Баха.

Полиаккорды имеют самую различную трактовку, начиная от элементарного расслоения многозвучного строго функционального аккорда и вплоть до острой несовместимости контраккордов. Ключевыми проблемами являются здесь: – как осуществить гармоничность общего звучания?

– какова роль основного тона? основного субаккорда?

В отношении общего звучания острота проблемы состоит в возможности создать такую гармоническую мысль, контекст, обоснование, чтобы сочетания созвучий, до тех пор полагавшиеся верным доказательством нарушения гармонии, стали бы самой гармонией. Обратимся еще раз к Примеру 37 (с. 67). Практически все аккорды здесь состоят из частей, созвучие которых прежде было заведомой фальшью: если есть нижний субаккорд, не может быть верхнего, и наоборот. Создание контекста, который не только оправдывает, но и делает необходимым применение бывших «фальшивых» гармоний, обеспечивается прежде всего разного вида имитациями структуры ЦЭ. Благодаря этому достигается возможность создания системы отношений на основе свойств ЦЭ, что мы воспринимаем как гармонию с такими созвучиями. Тогда созвучия уже не «фальшивы» с точки зрения старого стиля, но принадлежат качественно другому стилю, где они нормативны.

Способ же, характер и степень слияния субаккордов в определенное звучание – полиаккорд – весьма разнообразны. В одних случаях объединение достигается за счет главенства единого основного тона, как в обычных простых аккордах; в других – за счет доминирования одного из субаккордов, а уж в пределах такого основного субаккорда может господствовать какой-то основной тон (тогда оба эти случая принципиально совпадают), но он может

быть и не выражен достаточно определенно, и тогда будет слышаться доминирование вообще этого субаккорда.

Так, в Примере 37 А во всех полиаккордах господствует основной субаккорд, который помещается в нижнем слое. Это наиболее частое и наиболее простое соотношение субаккордов, при котором используются естественные свойства регистров, природой данных качеств гармонического материала: при прочих равных условиях нижний регистр воспринимается как фундамент, а верхний как наслоение. То же – в Примерах 37 Б В Д.

Однако возможно и противоположное соотношение: верхний субаккорд – основа, а нижний – его колористическое наслоение. Это нередко встречается, например, у Стравинского, см. 1-й аккорд в Примере 37 Г (помечен «И. С.») – множество раз звучащий полиаккорд в «Весне священной», где доминирует верхний субаккорд, причем основной тон его помещается к тому же в верхнем звуке es^1 . Любопытно, что композитор нотирует аккорд с тремя бемолями при ключе, явно подразумевая $Es\text{-}dur$, что может иметь только одно объяснение – основной тон es^1 с мажорной терцией g имеет основной трезвучие $Es\text{-}dur$; внизу же – трезвучие полутонном выше, $Fes\text{-}dur$. Несмотря на консонантность и низкий регистр, оно не может одолеть верхнего субаккорда потому, что погружено в сумрачный и неясный тон звучания, противопоставленный яркости и крепкости верхнего субаккорда Es^7 , получающего таким путем преобладание.

- Пример 139. И. Ф. Стравинский. «Весна священная»

Разница между простым основным тоном и основным субаккордом, в свою очередь выделяющим из себя основной тон, не принципиальна. Сказывается она, например, в аккордах Примера 37 А №№1-2, 4, 37 Б №№1, 4-5, с одной стороны, и, с другой – в 37 Д №№1, 3-4. Конкретно различие в том, что первые содержат достаточно сильное расхождение в основных тонах субаккордов, а вторые не содержат его, а просто продлевают аккордовый «столб» дальше. В иных случаях вообще основной тон либо основной субаккорд не проявляют определенного доминирования какого-то одного звука над всей массой полиаккорда, либо по причине недостаточной ясности основного тона

в основном субаккорде (Пример 37 Ж 3), либо по какой-либо еще причине. Неясность основного тона может использоваться, как специальное средство для создания его неопределенности на некоторых участках формы, например, в подходе к кульминации, либо в связующей партии, разработке (Пример 140).

- Пример 140. Д. Д. Шостакович. Седьмая симфония, I часть, разработка



Полиаккорды вообще могут применяться в совершенно иных целях, чем целенаправленное последование основных тонов. Так, в Примере 139 представлен достаточно типичный случай ритмической разработки аккорда, где кроме семизвучного полиаккорда вообще нет никаких созвучий. В хоровом цикле Р. С. Леденева «Осенние элегии» «наплыв» субаккордов выражает в I части («Краски осеннего леса») эффект ярких, но мягких элегических красок осеннего пейзажа.

- Пример 141. Р. С. Леднев. «Осенние элегии», I часть



Заметим, что отрывок из музыки Леденева представляет четырехслойный полиаккорд, что встречается весьма редко.

Индивидуальная трактовка созвучий и функциональных отношений касается и полиаккордики. Так в Примере 139 полиаккорд представляет собой столь сложную и художественно богатую конструкцию, что занимательность его продолжительного звучания оправдывает его единственность. Хотя известны случаи длительного повторения классического аккорда тоники (в конце Пятой симфонии Бетховена – 29 тактов), всё же при экспозиции основного образа в классической гармонии на первом плане было раскрытие функцио-

нальной динамики тонического созвучия посредством реализации тяготений функциональных диссонансов. Здесь же многообразие отношений переносится на звуковые связи внутри центрального аккорда. Получается модальная ситуация – *богатство отношений при общей неподвижности структуры*.

Но индивидуализация может проявляться и иным путем. Во Вступлении ко II части «Весны священной» активно и достаточно динамично используется вся полнота функциональных связей внутри полиаккордового комплекса, проецирующихся далее и на связи с другими созвучиями.

- Пример 142. И. Ф. Стравинский. «Весна священная», II часть, вступление



Оригинально соотношение двух пластов: нижний субаккорд, с мощными консонансами в тембре валторн, и верхний слой в форме остинато двух консонансов, один из которых, *cs*, расположен на полутон выше, а другой, *cis*, – на полутон ниже высотного класса основного субаккорда *d* (см. Пример 143 А). Интервал остинатного качания верхнего слоя составляет целый тон. Сумрачный характер всех субаккордов и холодный оттенок целого тона между минорами, это тусклое мерцание, в совокупном действии с отсутствием мелодии создает впечатление мрачно мгlistой предрассветной тьмы, а жанру пьесы придает черты сурового ноктюрна, совершенно далекого от салонного изящества шопено-листовских. На всем лежит печать каменной тяжести, мощной глыбистости, землистого бесцветия.

Создание такого необыкновенного в своей впечатляющей силе ЦЭ уже равнозначно изобретению нового лада, однако лада, рассчитанного на однократное использование. В 20-е годы «Весну священную» отнесли к «экспрессионизму», что едва ли верно, несмотря на зыбкость формулирования «измов». Но в одном подобные звуковые структуры, оторвавшиеся уже от традиционных всеобщих тонально-модальных стандартов, заслуживают харак-

теристики с корнем «экспрессия» – они необыкновенно богаты музыкально-образным содержанием.

Таковы свойства ЦЭ. Далее на его основе складывается система отношений. В стремлении к художественной яркости и оригинальности Стравинский, естественно, избегает казалось бы неизбежных при минорно-консонантном основном субаккорде «сильных», но стереотипных тональных функций. Посмаковав действительно замечательную (хочется сказать, «мелодию») гармонию ЦЭ, он берет аккорд с основой E-dur, кажущийся неожиданным (понятно, что речи не может быть ни о какой стандартной «двойной доминанте»), Пример 143 Б. Второй полиаккорд вариационно имитирует структуру первого: вместо 4–3 вниз от A (d-moll) теперь 4–3 вверх, от E (E-dur с миксолидийской септимой). Мелодия тоже связана со звуком *a*, образуя, сама по себе, A-dur с миксолидийской септимой. Главная же связь гармоний идет по пути линейных функций благодаря тому, что аккорд L (= П<) является целотоновым вспомогательным к основному *d*. То, что аккордовые структуры имитируются, теперь подтверждается имитированием отношений, что является имитацией не в переносном, а уже в прямом смысле слова, в увеличении (Пример 143 В).

• Пример 143 А Б В

А.

Б.

В.

Как видим, анализ гармонии занят не отысканием, с трудом и натяжками, всё равно более уже не действующих функций классической гармонии, а рассмотрением реально функционирующей системы отношений вокруг избранного ЦЭ. В подлинно-художественной музыке она должна быть, во избежание примитива, столь же развитой и богатой, как и классическая функциональная система.

6.4. Политональность

Политональностью называется одновременное звучание двух или более тональностей. С понятием «политональность» (также еще и «полифункциональность») связано одно реакционное недоразумение. Оно состоит в стремлении игнорировать существование сложных и незнакомых явлений новой гармонии путем сведения их к простым знакомым явлениям старой. То, что не укладывается в знакомую, то есть старую, тональность, нередко объясняется механически как одновременное звучание двух или более (простых) тональностей¹.

В отношении тональности и «политональности» постоянно действующим источником ошибки является распространенное примитивное определение критерия модуляции, который очерчивает одновременно и границы «немодуляции», то есть данной тональности. Определение усматривает другую тональность во «введении всякого инотонального элемента», молчаливо подразумевая под ним недиазони́ческий элемент. Причем отклонение при экспозиционном изложении столь же ошибочно понимается как вид модуляции, а не расширенного однотонального изложения. Тогда, конечно, на каждом шагу будут «политональные явления», например, во фрагментах «Весны священной»: Пример 139 – «политональность» V⁷ As-dur / Fes-dur

Пример 142 – «политональность» es-moll – cis moll / d-moll

В знаменитом «аккорде Петрушки» (Пример 36) = C-dur / Fis-dur.

Путаница усугубляется смешиванием понятий «основной тон» и «тональность», «диазони́ка» и «тональность». Необходимо твердо усвоить, что существует по крайней мере *три явления*, имеющих основной тон, и только одно из них – тональность:

1. Аккорд (C-dur, c-moll, gis-moll);
2. Звукоряд, гамма (C-dur, c-moll, gis-moll) и
3. Тональность (C-dur, c-moll, gis-moll).

Так, в Песне Кашеевны e-moll из оперы Римского-Корсакова «Кашей Бессмертный» в состав *тональности* e-moll входят три *аккорда* – e-moll, c-moll и gis-moll, причем один из них, gis-moll, мелодически фигурируется звукорядом gis-moll, разумеется без выхода за пределы единственной тональности e-moll:

Т – W – Т – М – [Т]

¹ Мнение Стравинского: «Принципы политональности я считаю полной бессмыслицей. Используя политональность, хотят не иначе, как познать законы хаоса – это безумие» (И. Стравинский – публицист и собеседник. М., 1988. С. 69).

Таким образом, аккорд c-moll имеет *тональность* e-moll;
звукоряд gis-moll имеет *тональность* e-moll.

Было бы грубой ошибкой в теории спутывать понятия

|| аккорд и тональность,
|| звукоряд и тональность,

хотя и звукоряд и аккорд могут иметь собственный основной тон, отличный от основного тона тоники данной тональности.

Сочетание двух аккордов как частей единого целого дает *не политональность*, а *полиаккорд*. Сочетание двух различных по составу ладовых звукорядов образует опять-таки *не политональность*, а *полиладовость*. Это более точное объяснение явлений не уменьшает количество полиструктур, но отводит политональности только то место, которое занимает сочетание двух или более тональностей. Как известно, для тональности, в отличие от аккорда, звукоряда, необходимы как минимум два основных тона, например, тоника и доминанта. Поэтому в 3-й вариации Персидского хора Глинки нет двух тональностей, следовательно, нет и политональности, хотя мелодия нота в ноту повторяет свою мажорную тональность – звукоряд E-dur, а тональность при этом – cis-moll. Поэтому же в коде Ариозо Ленского E-dur при отклонении в fis-moll на органном пункте E нет двух тональностей, а следовательно нет и политональности, но есть подсистема одной и той же тональности E-dur: отклонение – не модуляция, и другой тональности, кроме E-dur, нет:

$$\boxed{E} \quad T \quad \boxed{D \rightarrow Sp} \quad \boxed{D \quad T}$$

① —————

Но хроматический лад – такой же лад, как и диатоника, как и смешанный мажоро-минорный. Поэтому при модусе *es-cis/d* (Пример 142), и *es-moll*, и *cis-moll* – простые функции, две атаки хроматического d-moll, то есть одной единственной тональности. В «аккорде Петрушки» – это две части единой тоники единственной тональности «двухконечного» дважды-лада C/Fis.

- Пример 144 А. Б. И. Ф. Стравинский. «Петрушка»

А.

Б.



При попытке всерьез понимать полиаккорд Fis+C как сочетание двух тональностей в мелодии получается ряд «переходов из одной тональности в другую», то есть «модуляция», причем ускоренная, с большим скачком от одной «тоники» к другой. Между тем наш слух не ощущает не только какой бы то ни было модуляции, но даже сколько-нибудь заметной смены ступеней; слышится нечто диаметрально противоположное модуляции – пребывание на одном месте. По теории, выдвинутой Яворским, «аккорд Петрушки» следует понимать как тонику дважды-лада Fis+C, отсюда и ощущение пребывания в единой сфере. Особенно нелепо предположить «модуляцию» в тремоло фортепиано из чередующихся аккордов Fis-C-Fis-C-... тридцатьвторыми в темпе аллегро.

При каких же условиях можно говорить собственно о политональности? И возможна ли она вообще? Условием возможности становится такая тональная автономность каждого слоя полиструктуры, когда отчетливо слышатся одновременно две реализации *тонального тяготения сразу к двум* (или более) тональным центрам. Техническим затруднением является сплавляющая способность нашего восприятия в процессе логического дифференцирования, понимания звукоотношений. Соотнося одно с другим, мы на основе чувства лада устанавливаем единый «центр отсчета». Но «единый» исключает «поли». Да и для правильного, нефальшивого исполнения также нужен единый центр интонации; ведь фальшь и есть «поли», то есть нарушение ладового единства.

Если не называть полиаккордику и полиладовость политональностью, то для разрыва музыкального целого на сферы двух разных центров необходим ряд условий:

- наличие двух (или более) слоев, каждый из которых имел бы свой тональный центр;
- наличие в каждом из слоев как минимум двух различных тональных функций, тяготеющих к своему центру;
- смысловое разобщение по замыслу, содержанию, то есть, в простейшем случае каждый слой должен иметь тему; причем если тема одна и та же, разобщение достигается легче (иначе похоже, что в одном слое тема, а в другом контрапункт к теме);
- смысловое разобщение усиливается в случае противопоставления еще по нескольким параметрам – контраст в регистре, инструментальных тембрах, динамике, фактуре, может быть даже в метре и ритме;
- самое сильное средство разобщения по изложению – разъединение в пространстве (на сцене и за сценой, на сцене и в зале, в разных концах зала, в

разных концах сцены, звук неподвижный и звук движущийся, совмещение живого исполнения с записью и т. п.).

При объединении нескольких подобных условий политональность достигается и эффектна. Так, в 4-й картине II действия берговского «Воццека» (сцена в кабаке) политональность намеренно изображает фальшивую музыку. Часть музыкантов заканчивает тему лендлера в виде однотонального периода, g-moll – g-moll, а часть – «модулирующего» g-moll – Es-dur. Музыканты «разошлись» и закончили в разных тональностях, отсюда и «политональность».

- Пример 145. А. Берг. «Воцтек», II акт, 4 картина

В сцене Арапа и Балерины из 3-й картины «Петрушки» Стравинского (ц. 72-74) объединяются темы двух действующих лиц, соответственно два контрастных характера: каждая тема в своей тональности (которые очень близки – H-dur Балерины и gis-moll Арапа), в своем метре (трехдольном и двухдольном), в своем регистре (легкомысленная Балерина в высоком, надутый и толстый Арап в низком), в каждом слое отчетливо пульсируют свои функциональные напряжения и разряды (например, тонико-доминантовые банальности у Балерины и натурально-ладовые доминанта и модальный тон ни у Арапа) и т. д.

6.5. Многослойность

Разделение ткани на слои – явление само по себе не гармоническое, а фактурное. Широкое распространение фактурная многослойность оркестровой

звучности получила уже в XIX веке, в творчестве Вагнера, Чайковского, Брукнера, композиторов кануна Новой музыки XX века. Многослойность прекрасно «уживается» и с консонантной основой гармонии. Выдающийся по своей краткости и функциональной дифференцированности более ранний образец многослойности создан Вагнером во Вступлении к опере «Лоэнгрин», где каждый из слоев имеет функцию «темы» в новополифоническом quasi-фугато. В рамках мажорно-минорной тональности уже в XIX была освоена техника оперирования звуковыми массами, чрезвычайно характерная для всевозможных гармонических явлений музыки XX века.

Особенно важна многослойность как типичная *фактурная форма полиструктур*, начиная с джазовых quasi-дублировок пластов и блокаккордов в контрасте с ритмической группой и кончая партиями-персонажами в инструментальном театре, мультимедии, хэппенинге и прочих крайних новациях середины XX века.

С точки зрения техники письма многослойность в большой мере вытесняет традиционные формы аккордовых последований, фактуру 3+1 (то есть мелодию с сопровождающими голосами старохорального типа), полифоническую ткань «нота против ноты».

6.6. Полифункциональность

Теория полифункциональности имеет много общего с объясненным выше принципом понимания полиаккордики и политональности (см. параграфы 6.3 и 6.4). Сущность «функции» заключена в той конкретной роли, которую выполняет элемент-созвучие в данной системе, но не является просто аббревиатурой, сокращенной записью определенных звуков. Например, доминанта – функция верхней квинты и аккорда на основном тоне верхней квинты, а не сокращенная запись звуков $g \cdot h \cdot d$ в C-dur. По той же причине аккорд $g \cdot h \cdot d \cdot f$ не полифункционален, несмотря на то, что f есть основной звук субдоминанты, ибо в составе D^7 C-dur f выполняет роль характеристического диссонанса доминанты, а не субдоминантового основного тона.

Поэтому, например, тонический нонаккорд $c \cdot es \cdot g \cdot h \cdot d$, заключающий джазовую пьесу, имеет функцию только тоники, и не является полифункциональным D/T. Одно из доказательств состоит в том, как подобные многозвучия образуют каденции. Классический пример – каданс «Русского танца» из «Петрушки» Стравинского.

• Пример 146. И. Ф. Стравинский. «Петрушка»



Если ундецимаккорд D^{11} , вбирающий полностью и доминантсептаккорд $g \cdot h \cdot d \cdot f$, и субдоминантсептаккорд $d \cdot f \cdot a \cdot c$, трактовать как полифункциональный аккорд, в котором субдоминанта «наложена» на доминанту S^7/D^7 , то тогда и заключительный каданс нельзя считать автентическим, а нужно ввести понятие «полифункционального каданса». Всё это, однако, находится в полном

противоречии со слуховым восприятием: два верхних звука являются типичными предметными диссонансами к сложной тонике T^6 , в которую доминанта (D^{11}) разрешается. Быть же диссонансу линейным тоном, таким как септима в D^7 (проходящий или задержание), это и есть самая коренная его сущность. Мощный бас $G - C$ и сам по себе исключает идею двух функций в предпоследнем аккорде каданса. Каданс только автентический, а не «полифункциональный». И аккорд D^{11} выполняет *только функцию доминанты*, он не полифункционален по своей роли.

Тот же принцип: *роль* (значение), а не *звуковой состав*, является решающим и во всех подобных обстоятельствах.

Но вместе с тем было бы ошибкой вообще игнорировать возможную функциональную активность подчиненного субаккорда, которая может быть весьма интенсивной (см. Примеры 142–143). Но только надо не упускать из виду созвучание и подчинение субаккордов. Они соотносятся не как автономные и действенные функции и тональности, а как части общего звучания при разработке аккорда. Ошибочна трактовка функций и главного, и подчиненного субаккордов как равноправных и рассматриваемых отдельно друг от друга, в чем проявляется игнорирование того, как субаккорды взаимодействуют друг с другом; ошибка опять-таки в разъятии одной гармонии на составляющие ее две других. Это то же самое, что, скажем, объяснять созвучие $d^1 - f^1$ как сочетание в одновременности тона d^1 и тона f^1 , игнорируя то, что от их созвучания возникает новое качество, которое полностью отсутствует в звучании тонов отдельно друг от друга – *вертикальное созвучие*.

Так, в аккорде Петрушки $Fis+C$ каждый из составляющих его субаккордов $Fis\text{-}dur$ и $C\text{-}dur$ в отдельности как консонирующее трезвучие выражает свет, радость, покой, «мажорное настроение». А при созвучании $Fis+C$ возникает новое качество, полностью отсутствующее в звучании субаккордов по от-

дельности: смятение, будоражащая возбужденность, беспокойство, истощный крик, «отчаяние Петрушки» (авторская ремарка).

6.7. Полиладовость. Полиmodalность

Полиладовостью называется одновременное сочетание различных ладовых звукорядов (при одной тонике, едином устое), также вообще созвучание различных по составу звукорядов. Звукоряды могут быть любого рода (диатонические, миксодиатонические, пентатонные, гемиольные – с увеличенной секундой и т. д.). Однако чаще всего соединяемые звукоряды принадлежат диатонике.

Исторически первоначальные формы полиладовости связаны с развитием хроматизма (так называемая «ложная музыка» – *musica ficta*, также *musica falsa*) и представляли собой созвучание ступеней основного ряда и так называемых акциденций – их повышений или понижений.

К полиладовости относится также нормативное в ту эпоху сочетание голосов со звукорядом *duraliter* (то есть «по белым клавишам») и *bemolariter* (с одним бемолем). В 1-й половине XVI века выдающимся памятником полиладовости явился «Еврейский танец» немецкого композитора Нойзидлера, напоминающий по стилю Бартока. В мажорно-минорной системе фактором полиладовости было совмещение при одной тонике различных звукорядных разновидностей, например, натурального и гармонического минора, натурального и мелодического (Бах, Итальянский концерт, II часть, т. 10), фригийского (в *Sⁿ*) и гармонического. На основе ладовой переменности звукорядов нередко явления полиладовости в народной музыке, в частности, русской.

Новая музыка XX века внесла новое качество в довольно традиционное понятие полиладовости. Из малозаметного побочного явления музыки она превратилась в объект специальной разработки, соответственно из сопутствующего эффекта (если не «неизбежного зла») стала специальной техникой.

Стимулом полиладовости стало стремление к максимальной ладозвукорядной насыщенности гармонической ткани, развитию особого рода ладозвукорядного напряжения между различными ее слоями. С точки зрения исходного диатонического эталона полиладовость есть тенденция к ладовой комплементарности, то есть звукорядной дополнительности, пределом чего становится двенадцатитоновое поле. Подобное явление отмечалось в скрябинском ладу, симметричная природа которого постоянно маскируется применением комплементарных тонов по отношению к модальной основе типа 1.2,

причем комплементарные тоны доводят основной эвкореяд до 12-тоновости (см. Примеры 134–135).

• Пример 147 А Б В Г

А. Д. Д. Шостакович.
Седьмая симфония,
IV часть, ц. 208, т. 3

Б. И. Ф. Стравинский. «Весна священная»,
мотив валторн, ц. 59

схема

C ion phr

a-aed

В. И. Ф. Стравинский.
«Сказка о солдате»

Г. Схемы:

112

1

мелодич. устой

полиладовое обыгрывание 1-ой гармонии или:

всп в

хром. прох.

целотон.

прим-де-фадо-цадо

Sⁿ-D

T

секста

К Примеру 147 А: логической основой полиладовости является эстетическая правомерность сложной тоники в форме двутерцового аккорда $es \cdot g \cdot c^1 \cdot e^1$ и сочетаний аккорда C-dur с басами: As, B, Es как оптимальных звучаний (звуки g, as, b, es взяты из начала мелодии главной темы финала). Гармоническая оправданность всех этих созвучий гарантирует логическую правильность и фригийско-ионийской полиладовости.

К Примеру 147 Б: системное резкое переченье $fis+f^1$ в начальном и конечном устое своей непримиримостью подрывает опорность того и другого звука и тем самым выдвигает на место общего устоя гармонически слабое a ; тогда оба мелодических пласта получают ладовое освещение как плагальный эолийский a вверх и плагальный же миксодиатонический ионийско-лидийский a вниз; образец чисто модальной концепции, где не только нет никаких тонально-гармонических функций, но даже устой обозначен чрезвычайно слабо, и вся совокупность гармонических связей сосредоточена в ладозвукорядных отношениях.

К Примеру 147 В и Г: устой – сложная тоника, с побочным тоном сексты; во вступлении же полиладово обыгрывается неаполитанская гармония $n\Pi^7$ с полиладовой фигурацией, далее ее же секста (не «сектаккорд»!); стандартная отмена nr и появление натуральной r сопровождается секстой $a-fis^1$, которая была бы стандартным выходом в тонику, если бы не ошарашивающее разрешение vi вниз. Это образует недиадоническую целотонную гамму в мелодии на устой e^1 , звучащую псевдодиатонически как $ais^1-gis^1-fis^1-e^1$ и тем самым образующая еще одно переченье – теперь уже к тонической приме G в басу.

Из приведенных примеров видно также, что полиладовое переченье может быть открытым и рассредоточенным; оно может быть выражено чисто мелодически или распределено между субаккордами. Фактурно полиладовость излагается в различных складах – народно-подголосочном, как мелодия в контрапункте с аккомпанирующим голосом, как терцовая дублировка с различными противосложениями (выдержанным звуком, двузвучием, аккордом разных видов, контрапунктом, пластом), как два интервальных аккордовых пласта и так далее.

Термин *полимодальность* означает по существу то же, что полиладовость. Однако, используя богатство лексики отечественной терминологии, целесообразно более необычное чисто иноязычное слово «полимодальность» прибегать соответственно для менее общего и более специфического явления – сочетания в одновременности различных *симметричных* звукорядов.

6.8. Полигенность

Пласты полигармонии могут быть заняты звукорядами различных типов. Напомним важнейшие типы, образующие *роды интервальных систем*, к которым относятся и все звукоряды: 1. Пентатоника (бесполутоновая), 2.–3. Диатоника и миксодиатоника, 4. Гемииолика (с увеличенными секундами), 5. Хрома-

тика (полутоновая гамма), 6. Микрохроматика и 7. экмелика (со звуками неопределенной высоты – глissандо, нестабильная интонация, вибрации, мелизмы без точной высоты и т. д.).

По существу вопрос полигенности, то есть сочетания в одновременности звукорядов различных родов интервальных систем, является частью проблемы полиладовости, освещая ее с другой стороны и позволяя включить в рассмотрение практически все звукоряды и вообще горизонтально-мелодические образования (в частности, хроматизм).

Как и большинство полиладовых явлений, полигенность имеет одним из истоков широкое развитие ладозвукорядной переменности и стремление охватить огромные пласты модальной мелодики, в частности и неевропейской, а также образуемые на их основе новые искусственные звукорядные модусы практически любого интервального состава.

Правда, всё же изредка встречается переменность по роду, «перевод» мелодии из одного рода в другой, то есть *генная метабола*. Возьмем простую диатоническую мелодию и будем переменять ее ладовую экспрессию благодаря переводу в другой род интервалики с сохранением ступенного порядка:

- Пример 148 А. Роды интервальных систем: метаболы

Диатонич. мелодия в пентатонике

Миксодиатоника гамиолика

хроматика микрохроматика экмелика

Примеры из художественной литературы. Явно намеренная генная метабола приводит в квартете Бартока к коренному переосмыслению образного содержания: вместо бескрасочно-динамичного интонационно нивелированного автоматизма хроматики (II часть) расцветает народно-жанровая танцевальная мелодия миксодиатонического лидо-миксолидийского лада (IV часть).

- Пример 148 Б. Б. Барток. Четвертый квартет

Prestissimo, con sordino $\text{♩} = 88-98$

ЧАСТЬ II

ЧАСТЬ IV

Allegro pizzicato $\text{♩} = 142$

- Пример 149 А Б

А. М. А. Балакирев. Сборник русских народных песен, № 18

А-С

А-С

Б. О. Мессиа́н. «Аминь Ангелов, Святых, пения птиц»

Lent

A 1.3.2

A 1.3.2

По поводу цитаты русской народной песни в сочинении «Visions de l'Amen» (Пример 149) Мессиа́н писал¹, что «в русском фольклоре, мы находим замечательные мелодии. Вспомним их, чтобы пропустить через *искажающую призму нашего языка* [курсив мой. – Ю. Х.]»; они «получат из нашего стиля <...> неожиданную ритмическую и мелодическую окраску, в которой фантазия и поиск объединятся, чтобы уничтожить малейшее сходство с моделью».

Рассмотрев тонкости различий по ладовому роду, мы можем более точно распознать их и в одновременности. Как и в общей теории, в практическом

¹ Мессиа́н О. Техника моего музыкального языка. М., 1995. С. 39, 52–53 (там же – пример 147).

применении сказывается двойственное положение миксодиатоники. С одной стороны, она явно несводима по типу интервалики полностью к диатоническому роду (в обиходном звукоряде может фигурировать уменьшенная октава; в гармоническом миноре есть уменьшенная септима, уменьшенная кварта; в остинатной гамме *g-a-h-c-d-e-fis-gis*, начинающей балет Бартока «Чудесный мандарин», есть интервал увеличенной октавы). Но с другой стороны, миксодиатоника по существу есть комбинация, срастание диатоник, откуда и название. Если в качестве стабильной (а не переменной) звукорядной основы гармонического минора или лидийско-миксолидийского лада миксодиатоника функционирует как неразложимая на диатоники целостность, то в полиладовой вертикали, где все сливающиеся в полилад слои образуют подобное срастание, миксодиатоника допускает разложение на свои составляющие. Мотив валторн из «Весны священной» (см. Пример 147 Б) в своем нижнем пласте разложим на два ладомелодических слоя – лидийский *A* и эолийский *h* в качестве субсистемы главенствующего устоя *A-dur*.

Образец полиладовости с собственно полигенной окраской:

- Пример 150. *И. Ф. Стравинский. «Весна священная»*

6.9. Поликомпозиция

В гармонии XX века есть еще некоторые полиструктуры, особого рода: полигармонический контрапункт как своеобразный вид полифонической гармонии, полисерийность как применение более чем одной серии, полистилистика, сериализм как многомерная серийная организация параллельно развивающихся структуры при алеаторном построении произведения. Одно из крайних проявлений полиструктурности – это две (или более) вполне автономных композиции, которые могут исполняться и вместе, в качестве частей единой поликомпозиции.

Укажем на следующие произведения:

– Б. Барток, Микрокосмос, №№ 145a и 145b.

– Д. Мийо, Квартеты №№ 14 и 15.

Сюда же относится произведение, не предполагающее, что его составляющие – тоже произведения, но исполняемые несколькими одновременно играющими оркестрами с тремя разными дирижерами – это Группы для трех оркестров К. Штокхаузена.

6.10. Полиустой

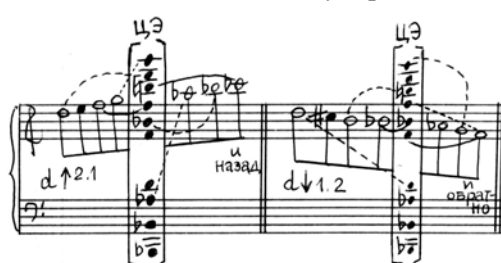
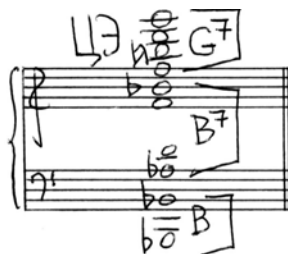
Вернемся, однако, к обычной полигармонии. Как уже говорилось, важнейшей проблемой ее является сама гармония, распределенная между несколькими звуковыми элементами. Принципом такой гармонии и будет образование системы отношений на основе данного ЦЭ и его выразительных и конструктивных свойств. В качестве такового ЦЭ представляет собой особую разновидность ладового центра – *полиустой*. В отличие от обычного ладового устоя с его внутренним единством, консонантной согласностью, полиустой всегда внутренне противоречив. Он не может существовать за счет тех же тональных средств связи, что и обычная тоника – поддержки кварто-квинтовыми ходами основных тонов и т. д.

Средства утверждения полиустоя – это *повторение, остинантная вариантность*, разного рода *имитация* (точная или неточная) как всего центрального элемента в целом или его частей-субаккордов, *разработка полиаккорда* и другие подобные приемы. В результате складывается полимодус на основе полиустоя – составного ЦЭ. Продемонстрируем сказанное: *И. Ф. Стравинский*, «Свадебка», картина 4, ц. 92–93, песня «Юныв, юныв».

На основе модальных принципов русской народной музыки Стравинский создает индивидуальный модус, состоящий из народно-песенной мелодии, опирающейся на полиаккорд в сопровождении. Хоровод созвучий, веером

расходящихся от логического созвучия-центра, представляет собой производные сочетания от основного, к звукам которого прилажены и остовные тоны мелодии. Таким образом, аккорд составляет базис всей структуры модуля, ее центральный элемент (Пример 151 А). Гармония сопровождения следует кружащемуся движению мелодической фигуры ЦЭ (Пример 151 Б); возникающие модальные звукоряды относятся к симметричным типам уменьшенного лада 2.1.2.1.2.1 (общий ИМ – B^{dim}).

- Пример 151 А – И. И. Ф. Стравинский. «Свадебка». 4 картина, ц. 92, т. 1

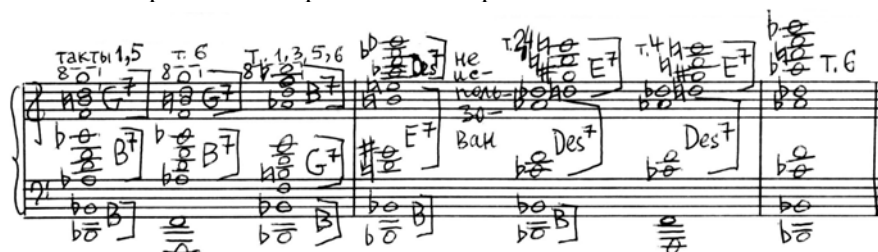


- В. Полимодальные дублировки:



В отличие от учителя, характеризовавшего «гаммой Римского-Корсакова» образы фантастики, Стравинский сопровождает искусственным звукорядом народно-песенную мелодию (Пример 151 Ж); получается модальная полигенность. Гаммы тон-полутон дублируются субаккордами, вынутыми из состава центрального полиаккорда (151 В). Пущенные одна против другой движущиеся линии дублировок через один звук образуют иные комбинации четырех субаккордов $B^7 - Des^7 - E^7 - G^7$, принадлежащих основной функциональной сфере уменьшенного лада (его «тонике»; ср. вступление ко 2-й картине «Садко»).

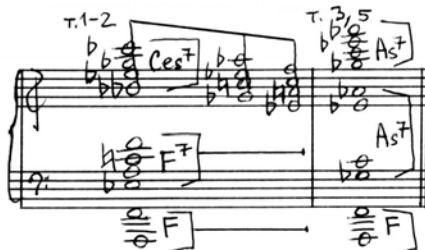
Г. ГЭ: варианты центрального аккорда:



Д. Другие ГЭ:



Е. «доминанта» «доминанта»



Ж. Мелодический остов

3. Звукоряд партий хора:

вокальной партии: ладовый звукоряд:

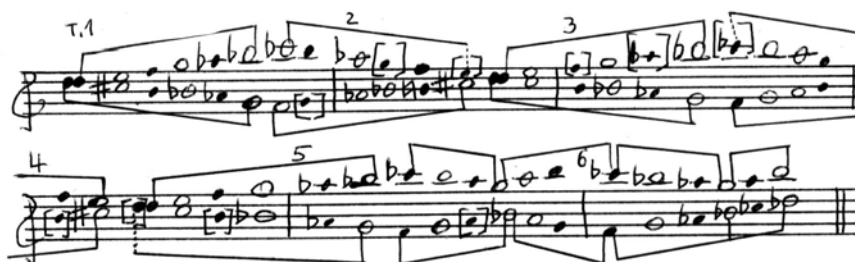


Некоторые варианты центрального комплекса Стравинский фиксирует в ходе разворачивания модуса (Примеры 151 Г Д). Типичное для модальности пребывание в сфере единого звукоряда (здесь – в сфере одновременно нескольких звукорядов, см. 151 Б В Ж И) сочетается с рудиментом тональности B-dur. Центральный комплекс (Примеры 151 А Б Г Е) оттеняется тонально-функциональным контрастом типа «тоника – доминанта»; «доминанта» представлена в Примере 151 Е.

Остов вокальной партии, в мелодии сопрано, это вписанный в структуру ЦЭ пентатонный трихорд (151 Ж). В мелодии хора выдержан пентатонный звукоряд; партия же хора в целом (до новой мелодии, контрапунктирующей в тт. 5-6, «потерял золот перстин») имеет «Гвидонов» звукоряд (151 З).

Форма песни «Юныв, юныв» определяется ее текстом и ритмикой, в переменном метре 4/4 + 3/4, 4/4 + 3/4, 4/4 + 3/4, см. группировку слов текста в строки по парам тактов: 1–2, 3–4, 5–6. Две субструктуры модуса, 1) в хоровой партии и 2) в инструментальной, Стравинский искусно соединяет в остром метроритмическом противопоставлении. Переакцентировка и расхождение субструктур во времени дают неповторяемость созвучий, и оstinatная гармония становится богатой неожиданностями, приобретает живое развитие. Переметризация избранного гексахорда 2.1 (Пример 151 И; в угловых скобках – «окошки», то есть пропускаемые звуки гаммы, в тт. 1–5). Присоединение песни «Потерял золот перстин» в тт. 5–6 превращает двухголосие тон-полутон в трехголосие.

И. Развертывание модуса. Переметризация гексахорда 2.1.2.1.2.1:



Песня «Юныв, юныв» – блистательный образец развития сложной структуры полиладового модуса на основе ЦЭ – полиустоя. Верно, что гармония «Свадебки» «вытекала из мелоса» (В. М. Беляев), но сам этот мелос структурирован сложной аккордикой.

К Теме 6 – ЗАДАНИЯ 9 и 10 (см. с. 308–329).

7. Параметры современной тональности

7.1. Понятие тональности в XX веке

Понятие тональности, фиксирующее живое развивающееся системное целое, не было единым и застылым даже в пределах относительно единой эпохи гармонии мажорно-минорной системы XVII – XIX веков. Центральное ядро понятия охватывало:

- *двуладовость* системы (мажор, минор),
- *диатоническую* звукорядную основу (выставляемые при ключе знаки тональности),

– сильный и однозначный *центр тяготения* – тонику (ее однозначный основной тон указывался при обозначении тональности: C, d и т. д.),
– определенный *состав аккордов*, прежде всего D⁷ и S⁶, диссонантность которых направляла функциональное тяготение к тоническому аккорду.

Явление и соответственно понятие тональности XX века примечательно огромным многообразием всевозможных звуковых структур, стоящих на месте классической тональности. Само это многообразие растворяет и устраняет определенность сущности и структуры старой классической тональности. Однако одновременно с этим многообразие само становится законом. Но только закон этот – иной природы, чем закон старой тональности. Раньше тональность была относительно точно установленной конкретной структурой. То есть: было ясно, какой аккорд – тоника, каковы вообще функции, сколько их, какими аккордами они представлены, каков порядок последования функций, каков функциональный порядок последования тональностей. Таким образом тональность была своего рода гармонической мелодией-моделью, подобной древним модалным мелодиям-моделям – раге, макаму, погласице.

В XX веке уже нет речи об этом структурном единотипе. Но тем не менее есть какой-то общий признак, сохраняемый в процессе эволюции, по которому мы можем судить, идет ли речь об эволюции того же явления или уже о переходе его в другое (скажем, тональность превратилась в какую-то иную категорию, которая и должна именоваться другим словом). Такой общий признак, фиксирующий содержательное ядро, идею, структурный каркас логического понятия «тональность», есть принцип главенствующего логического центра, принцип основного тона; вместо него может быть основная группа, основной ряд, если они выполняют ту же логическую функцию.

Уже в позднеромантическую эпоху были и далекие отвлечения от этой основной сущности тональности, например, снятая тональность. В XX веке подобные явления получили сильнейшее развитие. И если атоникальность и снятая тональность были на переломе к новой музыке различными состояниями тональности, то в XX столетии они отчасти остались таковыми, отчасти стали просто тональностью (например, «новой тональностью»), а отчасти перешли в антитональность, атональность и еще в какие-то новые типы звуковых структур. Поэтому целесообразно понятие тональности XX века сделать двухслойным:

1. Старая сущность (основной тон, хроматическая ладовая система на базе мажора, минора и всевозможных смещений ладов) в новых интонационных условиях, и

2. Новая сущность (единый логический центр как центральный тон или другие центральные звукоотношения, вне основы *dur-moll*) в новых интонационных условиях (иногда даже и в *quasi*-старых) – *новая тональность*.

Отсюда неизбежно постоянное переплетение старой и новой тональности и постановка вопроса не о двух разных явлениях, а об одном, свободно переходящем в другое (в «новую тональность»).

В этой теме речь идет о развивающейся в новых интонационных условиях и меняющей свои конкретные формы старой тональности, некогда классико-романтического типа, на базе мажора, минора или различных ладопеременных и полиладовых смещений.

7.2. Индивидуализация тональности

Индивидуализация есть придание индивидуально-неповторимого вида каждой данной тонально-гармонической структуре. Если раньше композитор пользовался всеобщим тональным арсеналом своей эпохи, то в XX веке он часто *сочиняет* структуру тональности, вместе с темой, мелодией, характерной фактурой. Раньше композитор думал: «возьмем тональность D-dur», полагая, что «D-dur» есть нечто определенное, что можно «брать». Теперь композитор решает: «изберу такую-то структуру [тональности]», беря ее либо из некоторого количества уже апробированных типов и видов, либо буквально изобретая ее, как раньше сочиняли мелодию, тему. На индивидуализацию гармонии XX века указывает и ее принцип: «образование системы отношений на основе *избранного ЦЭ*».

Конечно, избирательность предполагает и свободный выбор обычной классико-романтической или даже барочной тональности (В. Екимовский, Бранденбургский концерт), либо даже «дотональной» модальности времен Жоскена или Машо. Тем более – той или иной интонационной системы XX века, от народно-ладовой модальной мелодии до сонорности, алеаторики, электроники. В частности и отсюда идут некоторые «нео-тенденции» в музыке XX века, а также стилевая пестрота современного материала: композитор может начать с добродетельного консонанса, а в ответной фразе дать жуткое искажение образа (А. Шнитке, Вторая скрипичная соната «соль минор»).

Но даже если иметь в виду тональность в самом обычном смысле у заведомо «тональных» композиторов, сплошь и рядом обнаруживается полное несовпадение между двумя вещами, по традиции называемыми одинаковым термином – «C-dur», «a-moll». Сравним приводившиеся выше два произведения русских композиторов, написанные «в одной тональности» a-moll, см.

Пример 28 (Мясковский, «Причуды», № 4; с. 52) и Пример 44 Б (Стравинский, «Орфей», *Pas d'action*; с. 84). Трудно поверить, что обе пьесы могут обозначаться одинаково – *a-moll*, настолько они несходны друг с другом. Не будет преувеличением сказать, что классические ладовые антиподы мажор и минор меньше отличаются друг от друга, чем эти два, «одни и те же» ля миноры. Причина ясна: между Примерами 28 и 44 Б нет, при тонике ля минор, буквально ни одного общего гармонического элемента, тогда как классические мажор и минор имеют общую доминантовую гармонию, не говоря уже об однотипности самого принципа лада (TSDT). Это может вызвать недоверие: а как же тоника *a-moll*, по имени которой и тональность получает то же название? Оказывается, даже тонический устой выражен не совпадающими структурами. У Мяковского это мелодическое опевание тонического звука, у Стравинского – аккорд *gis·c·a*. Общее у них – только звук *a*. Между прочим, ни там, ни здесь нет (это тоже общее – негативно) «нормального» тонического трезвучия. Оба ля минора – без «ля-до-ми».

Индивидуализированность может приобретать и иные формы. Например, весь поздний Скрябин относительно един в принципах «скрябинского лада», но для каждой пьесы композитор избирает почти не повторяющийся ЦЭ – конкретный аккорд; центральный аккорд выбирается для произведения так, как если бы это была серия (феномен серии – крайняя форма индивидуализации гармонии). Трудную проблему задал музыкальной науке «композитор тысячи и одного стиля» «музыкальный хамелеон» Стравинский. Между тем, с точки зрения индивидуализации гармонии как принципа XX века Стравинский – просто обыкновенный *типичный* композитор нашей эпохи. Он просто индивидуально избирал тип гармонии и интонации для каждого сочинения, как додекафонный композитор в том же положении избрал себе свою серию. Сравнение это нуждается в уточнении, но с точки зрения индивидуализации гармонии еще неизвестно, кто здесь достиг большего различия между произведениями: тот ли, кто избирал различный интервальный комплекс для очередного двенадцатизвучия серии, или тот, кто избрал особую мелодику, гармонию и звучность, придавая им вид синкретического «стилевого» комплекса. Во всяком случае индивидуализированность в отлучии «Весны священной» и «Сказки о солдате», «Симфонии псалмов» и «Царя Эдипа» много сильнее и очевиднее для слуха, чем различие между «Одой Наполеону» и «Уцелевшим из Варшавы», «Светом глаз» и Концертом для девяти инструментов.

Утрата единства стиля многими современными композиторами связана с творческим принципом: *единство стиля должно быть в пределах данного*

произведения, а не в рамках творчества данного композитора. Естественно, вслед за этим индивидуализация может проникать и *внутрь произведения*, например, чтобы одна тема (один образ) имела одну стилистику, другая – иную, отнюдь не сплавляющуюся с первой в некое широких пределов единство. Естественно, вслед за этим индивидуализация может проникать и *внутрь темы*, например, чтобы одна фраза (одна деталь образа) имела одну стилистику, другая фраза – иную, отнюдь не сплавляющуюся с первой в некое широких пределов единство. Естественно, вслед за этим индивидуализация может проникать и *внутрь фразы*, например, в соотношение верхнего и нижнего пластов, мелодии и сопровождения, одной части мелодии и другой; и так далее.

Но тем более строгим должен быть контроль за всеми этими процессами во избежание любой нелогичности, самой банальной и дилетантской *эkleктики*, самоуничтожающей себя *гармонической бессмыслицы*.

7.3. Современные параметры тональной композиции

В целом тональная музыка XX столетия есть нечто специфическое не только по интонационности хроматической системы лада, не только по аккордике, по функциональной логике последования созвучий. Сам комплекс гармонических процедур, хотя и заимствуемый от музыки прошлого, однако всё же несколько иной, чем ожидает его найти традиционное мышление; иные, чем раньше, конечно, и конкретные средства реализации тех или других гармонических процессов.

Например, не найдя традиционных разрешений диссонанса в консонанс, можно придти к неверному выводу, что эти старые категории – «схоластическая плесень» и их следует «сбросить с корабля современности». Увидев, что тональность ясна в первых и последних тактах (а внутри – не очень понятна), можно решать, что между ними просто модуляции и отклонения, названиями которых – C-dur, G-dur, d-moll – можно выложить сплошь весь путь от начальной тоники к конечной, как в добрые старые времена Баха и Бетховена.

Конечно, можно в XX веке найти и такие произведения. Но если взять тональную композицию в целом, присоединить и «нео-тональные» «ретро» современного поставангарда, мы увидим, что все эти параллельно развивающиеся стороны или параметры имеют другой комплекс конкретных проблем. В их рамках и осуществляется современное тональное мышление. Знание их не помешает, а наоборот покажет в более полном виде и те тональные стили,

которые придерживаются главным образом параметров тональной композиции прошлого.

Перечислим важнейшие тональные параметры:

- *состав элементов* тональной структуры;
- *сонантность* как дробная градация кон- и диссонантности;
- *функциональная амплитуда* как состав и объем тех или иных тонально-функциональных средств при данной тонике (в теме);
- *распределение* функциональных средств в связи с развитием музыкальной формы;
- *последование основных тонов* и чувство тональности;
- та или иная *степень силы тоники* в тональности (тоникальность);
- *формы и иерархия каденций*;
- частота *гармонической пульсации*;
- *родство тональностей*;
- *модуляция*;
- *принципы голосоведения*; мелодика, гармония и контрапункт.

Эти и еще некоторые параметры тональной композиции составляют и основную проблематику тонального анализа, и предмет практического овладения с целью сочинения в тональной технике.

7.4. Сонантность

Градация степени гармонического напряжения в аккордах, созвучиях, всегда была важнейшей проблемой гармонии. Решалась она в зависимости от стадии слухового осознания шкалы гармонических созвучий, поднимающейся в закономерном порядке от низшей ступени напряжения в октаве, квинте, кварте, к высшей в малой секунде и большой септимере. Исторически первая четкая система этих отношений функционировала еще на ранних этапах европейского многоголосия. Так, в гармонии XII – XIII веков, предшествующей времени перевода терций и секст в разряд консонансов, эти созвучия систематически применялись как *диссонансы*, требовавшие и получавшие *разрешение* в соответствующие консонансы, например, большая терция – в квинту, большая секста – в октаву. Это вполне аналогично классической системе, но только «этажом ниже»:

| позднее средневековье – классическая гармония | |
|---|--------------------|
| | септима → в терцию |
| терция → в квинту | |

Общеизвестно формообразующее действие контраста сонантных групп. Чередование напряжений и спадов подобно биологическим ритмам живого существа: систоле и диастоле, вдоху и выдоху, арсису и тесису. Психофизиологически организованная система напряжений и разрядов связана с возникновением чувства удовлетворения при снятии напряжения.

Естественно, столь важная область гармонии не может пропасть и при дальнейшем шаге, сделанном в XX веке, в отношении эстетического освоения шкалы созвучий. Если септимы, секунды и тритон стали применяться так же свободно, как прежде терции и сексты, это, конечно, в корне подрывает всю предшествующую оппозицию «диссонанс – консонанс» и создает совершенно новую, прежде никогда не возможную ситуацию в отношении этой дихотомии. По существу здесь обесмысливается прежняя «отрицательная» категория диссонанса, лишаящая его прежней абсолютности и силы. Требуется совершенно новая система ориентации в области гармонического напряжения созвучий.

А пока в музыке произошла внутренняя реорганизация области консонанса – диссонанса, не отменившая различий того и другого, но придавшая им новую форму дробной градации. На месте дихотомии (деления на два), как было раньше, установилась сложная многоступенная иерархия, где и консонанс, и диссонанс подразделяются внутри себя еще на несколько групп.

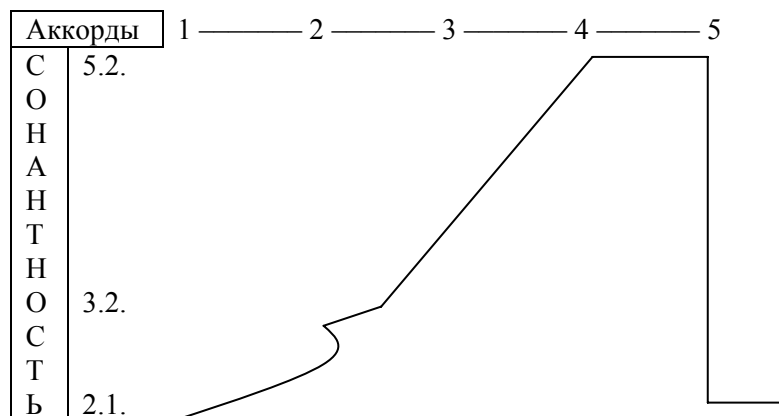
В результате общая система градации сонантности может быть изложена в виде таблицы¹; очень многое зависит от конкретных условий, но всегда видно, как та же система корректируется. Таким образом, вместо того, чтобы ожидать разрешений диссонанса в консонанс (а это случается сколь угодно часто!), нужно *регулировать степень* силы сонантного напряжения.

Таким путем создаются в музыке XX века всевозможные подъемы и спады, огромные нагнетания и мощные разряды эмоциональной энергии. В Примере 152 (с. 209): сонантное напряжение сперва находится на невысоком уровне (по таблице = 2.1), далее начинает расти, достигая пика в четвертом аккорде, и внезапно спадает, «обваливается» при разрешении в консонирующее трезвучие.

¹ Таблицу градаций сонантности см. в книге ЗпГ, с. 137. Она включается в себя 9 уровней – от октавы и унисона (нулевой уровень) до диатонического и хроматического кластера.

Пример 152. Д. Д. Шостакович. Пятая симфония, финал (схема)

Графически:



Параметр сонантности взаимодействует с другими. Здесь особенно важно – с *функциональной амплитудой*. В контексте уже заканчивающейся в d-moll симфонии гармония Cis-dur (или Des-dur) звучит как нечто заоблачно далекое, некая «тональная высь». (Само собою разумеется, это никоим образом не «расширение одноименной тональности» d-moll.) И будучи выразителем низкого сонантного напряжения, гармония Cis-dur (Des-dur) означает очень высокое функциональное напряжение – малосекундовое отношение к тонике d-moll, превращающейся теперь в D-dur. При разрешении же два параметра сходятся в эффекте спада напряжения, отмечая важнейший момент завершения гигантского круга развития в цикле и наступление идейного вывода в плане концепции всей симфонии.

7.5. Состав тональности. Функциональная амплитуда

Как уже было показано, индивидуализация тональности может приводить к полному несовпадению конкретного состава гармонических элементов при одной и той же тонике. Но при любых составах тональности есть более или менее определенная ширина расстояния от тоники до того или основного тона имеющейся при тонике функции. Эта ширина расстояния и есть функциональная амплитуда. Она охватывает также величину расстояния до тоники и при отклонениях, и величину «от края и до края» лада.

В классической гармонии ядро тональности чаще всего обходится минимальной шириной амплитуды (например, в начальной теме бетховенской сонаты op. 2 № 1 f-moll – только квинта вверх и квинта вниз, то есть D и S). Однако внутри темы может быть и захват отдаленных ступеней, в отклонениях. Так в Adagio fis-moll бетховенской сонаты op. 106 затрагивается тритоновая ступень (C-dur) как субдоминанта к неаполитанской, что связано с углубленной экспрессией главной темы. В гармонии XVII – XIX веков героические образы нередко выражались силой функциональных связей («золотой ход» валторн), а лирические – углублением в их богатство и разнообразие. Независимо от этого, развитие гармонической структуры идет по линии увеличения функциональной амплитуды, расширения области уже использованных гармоний (данного структурного типа) и перехода к еще не звучавшим.

Особенность гармонической амплитуды в музыке хроматической системы состоит в гораздо более быстром охвате далеких от тоники ступеней. Даже в наиболее «классичном» прокофьевском ладу (см. Пример 1) уже в третьем такте может намечаться или наступать смыкание краев, то есть бемольной стороны с диезной, *ges = fis* (ср. с Примером 46), что означает пантональную ситуацию в гармонии, близость к одновременному пребыванию во всех областях квинтового круга. Додекафонная гармония принципиально омнитональна (Пример 4); близка к этому гармония полных симметричных ладов, отсюда и ограниченность их транспозиции.

Позднескрябинская гармония показывает, к каким затруднениям приводит последовательное повторение только одного структурного типа. Скрябин хочет мыслить по образу классиков, не замечая того, что в омнитональном мире все ресурсы лада исчерпываются всего тремя модальными тональностями. Будучи исчерпаны уже в экспозиционном разделе сонатной формы, они не являются новыми и свежо звучащими в разработке, превращающейся в трудную попытку придать новизну ранее показанному материалу.

Отсюда проблема разноструктурности гармонического материала. Так, в разбиравшемся Примере 28 квартаккорд как не имитирующий структуру обычных терцовых, выбывает из линии их развития, образуя свою, хотя и относительно связанную с линией терцовых через основной тон *f*.

Анализ состава тональности и функциональной амплитуды необходим в современной тональной композиции потому, что прежние, рассчитанные на функциональную однотипность тональностей их характеристики «C-dur», «a-moll» и т. п., теперь по меньшей мере недостаточны. В методических целях рекомендуется не ограничиваться в анализе простым обозначением тональности «in Cis», «E-dur», а уделять внимание специальному выяснению того, с чем же мы конкретно имеем дело, действительному составу гармоний при данной тонике, из каких элементов состоит тональность.

7.6. Распределение функциональных ресурсов Принцип нарастания хроматики

Музыкальная форма XX века большей частью сохраняет как общий ориентир *принцип роста*, заключающий в себе динамику развития и способ сплочения многих мелких частиц в единую линию становления мысли.

Область гармонических ресурсов во времена венских классиков казалась необъятной: целых двадцать четыре тональности, в каждой из которых так много разнообразных гармоний, – это гораздо больше того, что необходимо композитору для любого его сочинения. По мере расширения круга внутритональных гармоний сужается пространство развития за пределами данной тональности. Вместе с тем закономерности тонально-модуляционного развития переносятся на внутритональное.

Отсюда принцип *нарастания хроматики*, который состоит в образовании линии перехода ко всё более далеким от тоники гармониям, где на вершине находится одна из характерных гармоний хроматической системы (отсюда название). Как в финале симфонии Моцарта g-moll вершиной гармонического развития (в разработке) звучит предельно далекая от тоники тональность cis-moll, так теперь уже гармония темы хроматического лада развивается по линии отдаления от тоники в пределах главной тональности, достигая столь же сложной функции – тритонанты, либо атакты (полутона выше либо ниже тоники) и т. п. Образец – фрагмент Реквиема Денисова: в рамках короткой темы кульминационного раздела финальной части идея нарастания хроматики выражена предельно чисто: 2♯ – 0 – 1♭ – 4♭ – 2♯.

- Пример 153. Э. В. Денисов. Реквием, V часть (партия органа)

[Poco maestoso]

Handwritten annotations below the staff: D, T, Dp, Tp, L, T

К числу важнейших средств функциональной динамики относится также аккордо-структурная метабол, то есть качественная перемена типа созвучия как результат нарастания хроматики и выход за ее пределы, когда даже и полная функциональная амплитуда становится недостаточной, а нужно превысить уровень, выше которого уже ничего нет в пределах функциональной амплитуды взятого изначально созвучия. Например, метабол терцовой аккордики в нетерцовую.

К важнейшим приемам распределения гармонических ресурсов относится *гармоническое оформление кульминаций*. Если форма сколько-нибудь развернута, то кульминационная гармония как правило не может быть просто отмечена достижением крайней точки функциональной амплитуды (как, например, этого было совершенно достаточно в упоминавшемся финале моцартовской симфонии g-moll). Кульминационный пик должен быть отмечен таким гармоническим событием, которое не затерялось бы в массе хроматических ступеней и метабол (у Моцарта в экспозиционной части их просто не было). Таковой вершиной симфонического Adagio является в Пятой симфонии Прокофьева резко драматический аккорд, сгущающий напряженность и беспокойство контрастного раздела, эпизода, почти до крика.

- Пример 154. С. С. Прокофьев. Пятая симфония, III часть

(При этом традиционная музыкально-логическая формула i-m-t превращается в i-mg-t, где motus – движение приводит к его результату: res – событие.)

7.7. Последование основных тонов (ОТ) и чувство тональности

От классической гармонии мы наследуем представление о том, что ясные основные тоны функционально четких гармоний неукоснительно следуют один за другим в каждой теме, в каждом ходе, в каждой коде, везде. Развитие линейности и некоторые другие явления гармонии рубежа XIX – XX веков слегка изменили эту картину равномерного и всеобъемлющего континуума основных тонов, всё более выдвигая на ее место принцип функциональной *группировки* основных тонов. Разница в том, что среди основных тонов происходит более или менее сильное расслоение на опорные и подчиненные им.

В гармонии XX века сделан дальнейший шаг в том же направлении. Цепь основных тонов не только расслоилась на опорные и подчиненные, но и вообще перестала быть непрерывной в качестве обязательного правила. Это отражает перемены в самом понимании того, *что́ есть гармония-вертикаль*. Прежде это был аккорд консонантной основы, подчиненный определенной тоновой функции в определенной тональности. Современные же метаморфозы понятия гармонии сказываются не только тогда, когда они выливаются в сонорику, электронику, додекафонию, но и много раньше, задолго до границы, за которой появляются эти более крайние техники.

Назовем принципы, влияющие на последование основных тонов. В числе ближайших к обыкновенной гомофонной гармонии это, например, модальность с ее характерными звукорядами (а в них отнюдь не всегда различим основной тон), полифония, особенно в разработках, в современных условиях нередко сосредоточивающаяся на тематическом и ладомелодическом соотношении контрлиний, это частая сонорная трактовка звуковысотного материала, элементы микросерийности (например, введение дополнительного конструктивного элемента, заслоняющего аккорды с их основными тонами) и некоторые другие.

Такая нестабильность создает методические трудности, ибо заранее никогда не известно, где именно линия основных тонов должна быть непрерывной, как во времена Рамо, а где – прерывающейся, и как именно прерывающейся, со всеми комбинациями и переходами от одного способа гармонического изложения к другому. Выход состоит в том, чтобы анализировать линию основных тонов всегда, но только по-разному классифицировать полученные результаты: ведь отсутствие основного тона тоже есть одно из качеств специфического изложения гармонии. И получить такое поле, где нет никаких основных тонов (а это нелегко!), тоже составляет важный результат анализа, если только это соответствует действительности. Как в классико-ро-

мантической гармонии есть зоны устойчивого и неустойчивого изложения, так в современной – зоны с непрерывной линией ОТ (BF по Рамо) и с разными другими качествами ОТ вплоть до полного их отсутствия.

Соответственно трактуется и вопрос о тональности, которую мы можем где-то перестать ощущать при неясности основных тонов. Это не значит, что тональность временно исчезает. Означает такая неясность временный *неустой*, доведенный, однако, до самой сильной степени, даже до снятой тональности. Если гармоническая концепция произведения в целом тональна, то участки, где ее ощущение (прежде также бывшее всегда непрерывным) пропадает, не «атональны», а тонально неустойчивы и даже неопределенны. Участки тональной неопределенности символизируют «диссонанс» тонального ощущения, который закономерно возникает и столь же закономерно «разрешается» в ожидаемую тональность. *Как гармонии неустойчивых функций, временно устраняющие звучание тоники данной тональности, вполне тональны, так и подобные участки с неопределенной тональностью тоже не «атональны», а принадлежат данной тональной композиции, в качестве контрсилы.* Таким образом – разница лишь в масштабах явлений.

7.8. Тоникальность

Регулирование этих различий в степени силы тоники стало в тональной гармонии специальной техникой. Как восторг сонатной разработки у классиков связан с ощущением высвобождения от жесткого песенно-метрического каркаса и строгих рамок привязанности к определенным, сильно выраженным тональностям и дает необычайный структурный эффект свободного полета, так современный тональный композитор иногда вырывается из своих рамок тональной определенности в область свободного движения «над» оставленными где-то внизу без того не слишком жесткими перегородками-гранями между тональностями.

Тоникальность есть *градация степени силы и определенности*, с которой выражена тоника данной тональности. Классическая тональность, в общем, не знала этой проблемы. Но, например, Бетховен уже достаточно определенно применяет гармонико-структурный контраст между главной и побочной темами (Патетическая соната op. 13, I часть: «одни мускулы» в главной теме, некоторая разрыхленность тональности побочной). Зато тональность XX века постоянно обнаруживает любые колебания силы тоники, что также способствует индивидуализированности тональной структуры. Градация тоникальности колеблется от абсолютной ясности, даже более сильно выраженной тони-

кальности, чем у классиков (ср.: Прокофьев, Шестая соната, начальная тема), до полной неясности. Как наиболее характерные состояния можно условно отметить три типа:

1. Полная определенность;
2. Колебания, смутность, непрочность;
3. Полная неопределенность.

Однако в отличие от позднеромантических состояний тональности, едва ли это собственно «типы», скорее – более или менее определенная группировка множества индивидуализированных отдельных случаев. Сказанное в параграфе 6.7 полностью относится к бесконечности изобретаемых композиторами структур.

Три основные темы, главная и две эпизодических, в Largo Пятой симфонии Шостаковича представляют классические («неоклассические») образцы соотношения твердой и сильной тоникальности в главной (эти качества и есть главное в основной теме) и двух гораздо более слабых степеней тоникальности – для побочных тем («побочность» их – в этой слабости). 1-я побочная (ц. 79) колеблется между h-moll и g-moll, 2-я побочная (ц. 84) имеет переменную тональность f-moll – c-moll.

Контраст двух основных образных сфер I части Шестой симфонии Мясковского аналогично выражен твердостью тоники es-moll в главной теме и атональностью побочной: последняя готовится Sp и D Fis-dur (ц. 13 – 1 т. до 14), но в момент вступления вдохновенной мелодии побочной темы тоника Fis исчезает, как бы полностью разрушенная, возобновляясь лишь в кадансе темы. Идея своего рода «хождения по мукам» выражена здесь очень сильно средствами тоникальности.

Аналогичные колебания тоникальности наблюдаются между экспозиционным и разработочным разделами форм, также внутри частей. Типичный контраст тоникальности между главной и побочной темами – в симфонии Хиндемита «Художник Матис».

- Пример 155. П. Хиндемит. Симфония «Художник Матис», I часть

Главная тема

Г Т D " " " " Тр М Т

Побочная тема поначалу колеблется между *dis* и *Fis*.

побочная тема



7.9. Формы каденций

Было бы странным ожидать, чтобы в новой гармонии XX века сохранились те аккордо-мелодические формы и формулы каденций, которые известны нам по классико-романтической эпохе. Каданс обобщает гармонию того построения, которому он принадлежит, а не является каким-то внесистемным «общим словом» прощания. Изменяются гармонические формы – обновляется и каданс.

Так, в конце «Хора красных девиц царства подводного» из «Садко» Римского-Корсакова увеличенное трезвучие *fa-des* в самом последнем такте всё же разрешается в чистое тоническое трезвучие. А Шостакович в конце главной темы *Largo* Пятой симфонии именно разрешает неустой лада в тоническое увеличенное трезвучие *Fis-dur* (тема в *fis-moll*).

- Пример 156. Д. Д. Шостакович. Пятая симфония, III часть



формой без разработки», что неверно). Из этого примера видно, насколько важно распознавание факта и вида каденции.

Если аналитик не доверяет такой тонике, ибо ожидает «полноценного» настоящего тонического трезвучия *fis-moll*, он может допустить ошибку, предположив, что здесь нет окончания темы, и находить его много дальше, что исказит правильное понимание формы всего *Largo* (оно тогда может оказаться так называемой «сонатной

Формы каденции чрезвычайно пестры и не поддаются сколько-нибудь лаконичной общей классификации. И на них распространяется явление индивидуализации, свойственное гармонии XX века вообще.

Возможны заключительные и дополнительные каденции без реально берущегося основного тона: Рахманинов, романс «Ау!»; Барток, Соната для фортепиано, I часть (при тонике Е последняя гармония *eis-gis-cis-d*); Прокофьев, Мимолетности, № 18. В песне Стравинского «Тилим-бом» заключение приходится на то созвучие, которое в оstinатном сопровождении попадает под последний звук мелодии.

- Пример 157. И. Ф. Стравинский. «Тилим-бом»

Композитор очень изысканно использует одну структурную особенность русской народной песни, которая может «обрываться», заканчиваться даже на неустое-финалисе, если на него приходится последний слог текста («Былина о птицах» в сборнике А. К. Лядова). Вспомогательный *f* в басу так и остается без разрешения (оно «отрезано»), образуя функциональный спутник второго порядка: Т

5–4 [→5]

«Ожидание» Шёнберга завершается «уходом» пластов звучания в крайние регистры. «Юмореска» Щедрина заканчивается намеренно не мотивированной гармонией тоном выше долго-долго укрепляющейся тоники Des. Сходный юмористический штрих завершает его же «Озорные частушки» для оркестра – воистину «озорное» окончание, вроде удара *forte* в литавру в известной симфонии Гайдна. Кадансы могут доходить до курьезности: в конце Сонаты для скрипки и фортепиано В. Сильвестрова исполнитель зажигает спичку и, дуя на нее, гасит. Это и есть «заключительный каданс».

Подобно структуре тональности, выполнению кульминации, и заключительный каданс нередко специально *сочиняется*. Как последнее «слово», слушатель должен с мыслью о нем расстаться с произведением.

Однако индивидуализированность предполагает и строгую мотивированность заключительного оборота. Причем не только самого последнего в произведении, но и внутри него – в соответствии с типом формы. Ведь, например, современное произведение классической традиции имеет ровно столько кадансов, сколько и в сонате Бетховена. И соотношение их должно быть точно так же иерархически пропорционировано, как и в аналогичной форме классиков. И если уже нет стандартных кадансов-формул, то вся ответственность за кадансовый костяк формы целого теперь полностью возлагается на композитора. А иерархия каденций осуществляется теперь на новом гармоническом уровне. Так же велика и ответственность анализирующего за то, чтобы правильно оценить имеющиеся каденции и систему их соподчинения.

7.10. Гармоническая пульсация

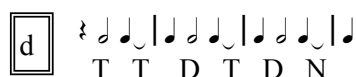
Частота гармонических смен образует своеобразный *гармонический ритм* или гармонический пульс, также являющийся одним из параметров современной тональной композиции. При некотором разнообразии, всё же классический гармонический ритм был оптимально оживленным. В функциональных сменах заключена жизнь гармонии, и эта жизнь была оптимально-динамична. Романтики XIX века сдвинули это относительно стабильное явление сразу в обе стороны. В иных шумановских пассажах аккорды мелькают со скоростью звуков равноритмической активной мелодии. А Вступлением к «Золоту Рейна» Вагнер поставил противоположный рекорд: 136 тактов тянется гармония Es-dur, неподвижность которой символизирует вечность, «вневременность» мировой жизни.

В музыке XX века эта линия продолжена, и тоже в обе стороны, а также «вглубь» и в других измерениях. Композиция Штокхаузена *Stimmung* исполняется минут 30 или 50, и вся представляет собой сонорное обыгрывание единственного аккорда $B \cdot f \cdot b \cdot d^1 \cdot a s^1 \cdot c^2$. С другой стороны «распыление» гармонии тоже достигло своего предела, например, в пуантилизме.

Но если говорить об обычных условиях обычной тональной музыки XX столетия, то частота пульсации гармонических смен также есть один из факторов гармонической структуры. Не только обычные ускорения и замедления (например, большое замедление гармонической пульсации, «застывание» при подготовке вступления следующей темы), но и контрасты быстрой и медленной смены гармоний являются средством артикуляции формы. Например, нередко сонатная побочная тема движется медленнее, чем главная.

Д. Д. Шостакович, Пятая симфония, I часть:

Главная тема:



Побочная тема:



Гармонический ритм побочной темы $\text{♩} \mid \text{♩}$, то есть вчетверо медленнее главной. Это типичное различие указывает на ее гораздо более спокойный и песенный характер.

7.11. Родство тональностей

В жизнедеятельности организма тональной композиции важнейший момент, регулирующий логику и выразительность модуляционных переходов, их скорость и направленность, это та или иная близость или отдаленность тоналностей, то есть тональное родство. Не случайно на всем протяжении истории тональной композиции развивалась и теория целостной тональной структуры на основе родства тоналностей и модуляции.

Первоначально на месте теорий тонального родства стояло учение о «модуляции» как развертывании лада, то есть не как «перехода из одной тональности в другую», а как движение внутри лада, не выходя за его пределы (XVII – XVIII века). Мыслилась такая «модуляция» полумодально – как система каденций на ступенях данного лада. У И. С. Баха полное напряжение этого принципа дало метод обхода всех ступеней данного лада с большим или меньшим охватом их для кадансирования – метод тонального круга.

С развитием классических форм и модуляции в нашем смысле слова появилось много теорий тонального родства. Назовем некоторых авторов XIX – XX веков: А. Б. Маркс, Э. Праут, Н. А. Римский-Корсаков, Г. Л. Катуар, Б. Л. Яворский, Х. Риман, И. В. Способин, коллектив авторов «Бригадного» учебника, З. Карг-Элерт, П. Хиндемит, А. Шёнберг, Э. Лендвай и другие.

В учебной практике преподавания гармонии наибольшее распространение в нашей стране получила теория родства тональностей Римского-Корсакова. Заключая в себе определенную долю истины, теория эта, однако, не соответствует живой музыкальной практике XVIII – XIX веков (запрет многократного последования тональностей по квинтам в одном направлении; исключение

одноименного лада, минора, из числа ближайших к мажорной тонике тональностей). К новой гармонии XX века теория родства Римского-Корсакова никакого отношения не имеет, и в практическом обучении модуляции должна быть оставлена.

Тем не менее проблема родства остается существенной до тех пор, пока есть тональная композиция, традиционно построенная на модуляции. Новая теория тонального родства должна учитывать реальное состояние гармонической системы и прежде всего – индивидуализированный состав тональности. В общем смысле родство есть определенная близость в зависимости от количества и значимости общих элементов – звуков, интервалов, аккордов. Если эти элементы непостоянны, то не может быть и стабильной теории родства; она также должна быть индивидуализированной, хотя бы эта индивидуализированность осуществлялась на основе всеобщих законов звукового родства.

Пример изменения законов тонального родства в зависимости от обновления тонального состава был уже показан при анализе скрябинского лада. Приведем своего рода классический образец, демонстрирующий зависимость родства от состава тональности.

- Пример 158. *С. С. Прокофьев. «Петя и волк», тема охотников*

Des A T A T A T A T A

конец темы

Des A N D⁷ T

Тема охотников – образцовый пример индивидуального модуса. В составе тональности есть только два элемента: Т и А. Равномерно чередуясь, они са-

мой ближайшей тональностью к Des-dur делают не As-dur (он много дальше), а C-dur. Причем, в силу очевидных причин, отстоящий по кругу на целых пять квинт C-dur настолько близок к Des-dur, что их при невнимательности можно спутать, приняв за тонику C-dur, а не Des-dur, сочтя его «неаполитанским». Естественно, «модулирующий период» направляется не в As-dur, а в C-dur по той же классической логике движения к ближайшей гармонии, раскрывающей данный лад. Таким образом, тот же классический логический принцип в ином интонационном контексте ведет к другим конкретно-звуковым результатам.

Действие индивидуализации родства проявляется в том, что состоящие при данной тонике элементы получают собственную линию развития, либо становясь основными тонами будущих побочных тоник, либо порождая их согласно принципу ближайшего родства. Часто, как в Примере 158, новая тоника, как из «ребра Адамова», «вынимается» из ближайшего окружения исходной тоники. Например, в медленной части Девятой симфонии Шостаковича состав ступеней мелодии включает тритонанту:

$$\boxed{h} \quad \underbrace{h^1 - d^2 - fis^2 \text{ — } g^2 - fis^2}_T \text{ — } \underbrace{f^2 - c^2}_\perp \quad \underbrace{h^2 - fis^2 \text{ — } \dots}_T$$

Побочная тема идет в тональности тритонанты f-moll.

В главной теме I части Пятой симфонии Шостаковича d-moll мрачный рисунок связан с фригийской секундой; сначала это отдельный опорный звук мелодии, далее – гармоническая ступень es-moll и отклонение к ней. Побочная партия идет в es-moll, также «вынутом» из состава главной тональности.

В финале Второго фортепианного трио Шостаковича главная тема опирается в основном на две гармонии – E-dur и c-moll. Первая побочная идет в c-moll.

Во вступлении II части «Весны священной» Стравинского побочная тема стоит на устое B, который через свою тритоновую замену на E оказывается взятым из главной темы (Пример 142).

С другой стороны, «пантональное» изобилие хроматических ступеней может приводить и к противоположной заботе: не о наличии общих элементов, а наоборот, об отыскании уголка возможного контраста, что тоже относится к проблеме индивидуализированного родства. Так, в I части Шестой сонаты Прокофьева состав главной темы A-dur включает большую терцию c – e, предназначенную для тоники побочной партии; однако реально звучащая тоника побочной партии – это стоящее в C-dur на ступени H терцовое многозвучие. Полиладовые отношения в главной тонике охватывают все звуки то-

нической квинты, кроме *h* (*a-b-[]-c-cis-d-dis-e*), сберегаемого таким образом для того, чтобы стать центральным тоном в побочной партии.

Как сказано, индивидуализация тонального родства действует в условиях всеобщих норм родства, где сохраняют свое значение функциональные связи и кварто-квинтовые, и терцовые, и секундовые, и т. д. Сохраняет значение и принцип родства через звуки ЦЭ, как в классической гармонии связь тональностей *C-dur* – *G-dur* через звук *g* в исходной тонике, связь тональностей *c-moll* – *Es-dur* через звук *es* в исходной тонике.

7.12. Модуляция

Модуляция наряду с тематическими отношениями является одной из основ формообразования, наследуемого музыкой XX века от барочно-классикоромантической эпохи. В этом высоком плане под модуляцией подразумевается только «большая», генеральная модуляция, а не «малая», «в форме периода»¹. То есть – это переход от главной темы к побочной в формах сонатной, рондо; это разработка в сонатной форме и некоторых других.

Как уже говорилось в предыдущем параграфе (7.11), модуляции «по плану» в смысле школьного обучения гармонии вообще здесь неприменимы. Сама сущность модуляции – смена тональности – осуществима лишь в совместном действии со структурами иных параметров музыкальной композиции. С этим условием модуляция есть «переход в другую тональность и закрепление в ней». Как категория тонального изложения модуляция противопоставляется однотональности в темах и выявляется как тональная неустойчивость повышенного типа. Форма настоящей большой модуляции всегда – ход (форма неустойчивая), а не период (устойчивая форма).

Из большого многообразия современной модуляции остановимся на двух показательных типах:

1. ход в связующей партии и
2. модуляция в разработке.

В современной тональности средствами создания необходимой для модуляции неустойчивости являются:

- ослабление тоникальности,
- нарастание сонантного напряжения,
- удаление от исходной тоники (и подготовка другой).

¹ См. об этом в кн.: Гармония. Теоретический курс, глава 12.

7.12.1. Образец модуляции в связующей партии

- Пример 159 А – Г. С. С. Прокофьев. Восьмая соната, I часть (редукция)

А.

Poco più animato

35 36 37 38 39

40 41

СКОБКИ: ^ V
УКАЗЫВАЮТ ПОЛУТОНЫ

As: Tr S (?)

Б.

42 цел. тоны: F G A H Des 43

[dim] [b7] ? = Des 9/4

B.

Handwritten musical score for piano, measures 44 to 54. The score is written on grand staves with treble and bass clefs. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro'. The score includes handwritten notes, chords, and a system of letters and symbols (Des, E, H, C, A, T, L, D) written below the staves, likely representing a form of musical shorthand or a specific notation system.

Measures 44-46: *Des: N D N T D °T⁶ D +T E; Bcn D⁷ Bcn D⁷*

Measures 47-49: *E: D⁷ T " " H: N T D °T⁶ C: N T D °T⁶*

Measures 50-52: *A⁷: Bcn D⁷ Bcn D⁷ " T⁽⁷⁾ " D E: D T L T*

Measures 53-54: *E: A T L T L T D*

Г.

Handwritten musical score for piano, measures 55-61. Measures 55-57 are marked "Andante I". The score shows a transition from a main key to a secondary key. Below the staves, there are harmonic annotations: "e: D T D T T" for measures 55-57, and "S (D) T S M D" for measures 58-60. Measure 61 is labeled "ПОБОЧНАЯ ПАРТИЯ".

Цель модуляции – переход из тоники главной партии B-dur к побочной g-moll. Форма хода:

1. Исходная фраза в главной тональности B-dur, тематически – из окончания главной партии, тт. 33–34 (звуки $cis^1-d^1-f^1-d^1$; и далее всюду характерная синкопа на нисходящей терции). Фраза модулирует на целый тон вниз, в проходящую тональность As-dur (Пример 159 А). На выбор гармонии влияет и движение голосов полутонами:

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----|-----|----|----|----|-----|----|-----|---|-----|----|---|---|-----|---|----|----|---|-----|---|---|----|---|-----|---|---|
| тт. | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | [b] | a | as | g | ges | f | ges | f | fes | es | e | f | fis | g | as | as | g | ges | f | e | es | d | des | c | h |

Отражение «пантональных» полутоновых ходов в гармонии показано угловыми скобками.

2. После этого вводится средство гораздо более сильное, чем тональная модуляция как ход через различные тональности, – тональная неопределенность (здесь – снятая тональность). Принципом структуры является фигурация уменьшенного септаккорда, на фоне которого идет пассаж по целым то-

нам вверх. Сочетание двух симметричных рядов, 3.3.3.3 и 2.2.2.2, близкое технике позднего Римского-Корсакова, и дает тональную неопределенность (Пример 159 Б).

3. Тональная определенность отчасти восстанавливается (теперь – рыхлая тональность, в тт. 50–51 – рыхлая и диссонантная). Обороты с субсистемными отношениями превращаются просто в «прокатывающиеся» ряды терцаккордов, тт. 44–45, 48–49 (Пример 159 В). Но ряды в пантональности у Прокофьева – более сложной структуры, чем просто точное воспроизведение репликата. Чередование аккордов регулируется не только тонально-функциональным, но и звукорядно-гемитонным принципом: смежные аккорды всегда содержат полутоновое соотношение тонов – одного, двух или даже трех. Оно поддерживает динамизм последования.

4. Теперь, после обширного участка тональной неопределенности, рыхлости (то есть отсутствия определенного тяготения к тонике) пора устанавливать тональность побочной партии. Влияние мощной тоники B-dur уже уничтожено. Находимся мы в хроматическом E-dur – на тритоне от B-dur; впрочем, хроматический он потому, что аккорд B-dur есть в составе этого E-dur (см. тт. 52–54), таким образом эти тональности находятся здесь в ближайшем пантональном родстве. Путь к g-moll облегчается двумя одноименными заменами: E – e – G – || g (уже в побочной партии, т. 61); см. Пример 159 Г.

Использование снятой и рыхлой тональности требует дополнительных средств новотонального скрепления формы. Прокофьев использует в этих целях целотоновую цепь центральных тонов (включая тоники):

такты: 35 – 38, 39 – 43, 44 – 45, 48 – 49, 52 – 54, 55 – 57, 59 – 60

центр.

тоны: B → As → Fis → E → → D

Перерыв перед целевым звуком D оттягивает его наступление с тем, чтобы лучше его обосновать. В момент перерыва появляется определенная тональность, и тем самым отпадает надобность в дополнительном скрепляющем средстве гармонии.

Гармоническая форма хода в резком контрасте противостоит двум массивам тональной устойчивости в главной партии и в побочной, своей текучестью и местами антитоникальностью создает сильное структурное тяготение к побочной теме, скрепляет всю экспозицию.

Таким образом, Прокофьев новыми гармоническими средствами блестяще выполняет ту же задачу, что и венские классики. В этом – классическая традиция в музыке XX века.

7.12.2. Образец модуляции в разработке

- Пример 160. Д. Д. Шостакович. Седьмая симфония, I часть
ГАРМОНИЧЕСКИЙ ПЛАН РАЗРАБОТКИ

ЭКСПОЗИЦИЯ
гл. п., поб. п. [19] ЭПИ-
30 Д [45] ХОД 1
РАЗРАБОТКА [48] ХОД 2

Т D o[m] d(dv) D D S T oD
a: S T N

Т
[S]

θ: V T
c: V T

f: T V T
e: T V T

“ПИК” ХОД 3
разработки [51] ХОД 4
[предыкт]

Т [L] [m] M D
fa#: fis es: T Fe=E:

В сонатной концепции I части, где главная тема – в уверенном и ясном C-dur, а побочная в безмятежном G-dur, вместо ожидаемой разработки сначала вторгается «эпизод нашествия» в механически бездушном Es-dur, изменяющий драматургический план, намеченный бодрой и светлой музыкой экспозиции. Возникает резкий контраст, программно раскрывающийся как столкновение сил добра и зла в их современной конкретности: мирная жизнь и война, насилие, разрушение. Поэтому и разработка носит здесь характер смертельной схватки с врагом, что определяет драматургический план этой части формы.

Цель модуляции – раскрыть в звуковом плане конфликт непримиримо противоборствующих сил, собрать в один мощный узел накал напряжений, привести к начальной тонике на принципиально ином уровне трагедийного пафоса ее звучания. Форма разработки – это сцепление ходов.

Первый ход – ц. 45–48. Его форма состоит в большой секвенции, охватывающей 8 тактов от ц. 45 и 7 тактов от ц. 46; продолжающие участки также ходообразны, состоят из повторений. Замысел этого хода связан с «плакатным» упрощением в связи с явной программностью: натиск «железного мотива» (ц. 45 тт. 1–2; мотив взят из дополнения к последним трем вариациям эпизода) наталкивается на непробиваемую мощь несгибаемого аккордового массива, гранитной стеной стоящего в сопровождении. В момент вступления разработки тональность Es-dur двенадцати проведений темы эпизода внезапно «опрокидывается» и обращается в свою тритоновую противоположность A-dur, на тот же интервал ниже тоники (C), на какой Es-dur был выше ее. Второй из продолжающих участков, ц. 47–48, относительно самостоятелен и мог бы считаться самостоятельным ходом; однако по своему содержанию и фактурной форме он примыкает к первому.

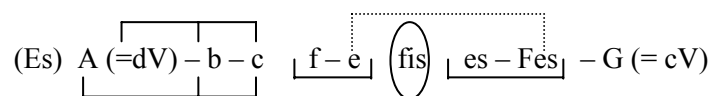
Второй ход (ц. 48–49) короче и много интенсивнее первого. Основой его также является секвенция. Проведения темы: \underline{d} , $b - c$, $\underline{f} - e$.

Диссонантный контрапункт местами вуалирует функционально ясные гармонические последования, создавая эффект напряженной борьбы.

В *третьем ходе* (ц. 49–51) полифоничность сгущается до канона, ц. 49. При этом тональность усложняется благодаря низким ступеням «суперминора» h , на фоне непрерывного и интенсивного fis появляются $c = nr$, $d = q$, $es = nr$ (см. тт. 2–5 после ц. 49); сами по себе они обнаруживают родство с $c-moll$, одноименной с главной тональностью. В результате господствует не тоника $h-moll$, а fis как центральный тон в начале третьего хода. Форма его в целом – тоже сложная секвенция ($9\frac{1}{2}$ и 7 тактов). Появление в тт. 7–10 после ц. 49 бе-молей создает объединяющую и замыкающую арку с тональностью эпизода

Es-dur. В смысловом отношении это подчеркивает, что «эпизод нашествия» был главной проблемой разработки. Его омрачение ($Es \rightarrow es$) и разрушение служат предпосылкой для перехода к репризе, мажорная тоника которой (e в C-dur) омрачается тенью эпизода Es-dur (es в c-moll), а тритоновое противостояние $Es - A$ превращается в контраст главной и побочной тем $c - fis$ (последняя тоника так же равноудалена от $Es - A$, как и первая). Последний, *предыктовый ход* (с ц. 51) см. в Примере 140 (с. 184).

Логика тональных связей:



Преобладание секундовых соотношений между местными (непрочными) устоями и избегание главной тональности (впрочем, не без исключения), местами полигармонические и полифункциональные противоречия, ослабление основных тонов аккордов и тональностей создают необходимое для разработки гармоническое напряжение, сильное драматическое развитие.

8. Линеарная гармония

8.1. Линеарность и гармония. Линеарные тоны

Звуковое поле по своей изначальной природе есть длинный горизонтальный ряд секундоступеней. Аккордовая гармония, поднявшись в новом, вертикальном измерении над полем звукоступеней, всегда была с «пропусками» ступеней; например, аккорд $c \cdot e \cdot g \cdot c$ оставлял «пробелы» между звуками (d, f и др.). Из этих фундаментальных условий многоголосной гармонии возникла со времен «мелизматического» органума антитеза аккордов-устоев и протекающего между его звуками-опорами *линейно-мелодического* движения, имеющего своей элементарной моделью гамму, то есть поступенное перемещение по *секундовому звукоряду*. Линеарность, таким образом, выступает носителем энергии движения, стремления. В условиях многоголосной гармонии текущая мелодия регулируется опорами аккордовых тонов, стоящих в каждый данный момент на определенных звукоступенях и определяющих, каким образом гармонически связано и упорядочено линейно-мелодическое движение.

Но гармоническая вертикаль не только регулирует пределы движения секундовой в своей основе мелодической линии. Гармонические комплексы са-

ми обогащаются линейностью секундо-мелодической линии, во-первых, благодаря возможностям секундовых напряжений и разрядов в линиях, а во-вторых, возможности некоторым из тонов секундовой линии постепенно входить в состав гармонической вертикали. С одной стороны, они становятся аккордовыми тонами, диссонансами, с другой – в качестве аккордовых они обладают способностью удерживать в себе энергию линейного движения.

Так образуются *линейные тоны*-диссонансы в составе аккордов. Уже в классических аккордах закрепляется септима в доминантсептаккорде, сохраняющая в себе изначальную линейную обязанность идти куда-то далее плавно по секундам – или вниз, или вверх. В плагальном обороте $S^6 - T$ аналогичным свойством обладает диссонанс сексты субдоминанты, идущий поступенно вверх, иногда и вниз.

Линейной же в целом гармония становится тогда, когда линейно-мелодическая текучесть получает преобладание над аккордом с его статуарностью. В специальном смысле это, прежде всего, означает образование аккордов, основное функциональное значение которых состоит в фиксировании этой мобильности, линейно-секундовой устремленности. В своем чистом виде подобные линейные аккорды редки в музыке XVIII – XIX веков, например, проходящий аккорд Des-dur в гармоническом обороте Es – Des – C, отмечающем начало коды I части Третьей симфонии Бетховена.

Музыка XX века, высвободившая энергию диссонанса во всевозможных аккордах, естественно, не обошлась и без эмансипации *линейных гармоний* – проходящих, вспомогательных. Широкое применение нашли и более сложные линейные формы свободной мелодической дублировки.

8.2. Линейные формы

Существует три основных типа движения мелодической линии и, соответственно, три типа линейной гармонии:

1. линия *недвижущаяся*,
2. линия, *движущаяся элементарно*, то есть строго по секундам, и
3. линия, *движущаяся свободно*, то есть и по секундам, и по другим интервалам.

8.2.1. Во временном пространстве неподвижная линия, которая иначе должна бы считаться не линией, а точкой, является линией потому, что неподвижная точка прочерчивает особую, сугубо элементарную линию во времени. В отличие от линии, изменяющей свою звуковысотность, такая линия и должна считаться неподвижной. С ней связано такое важное гармоническое явление,

как *органный пункт*. Иной, движущейся на месте формой органного пункта, оказывается остинато. Кроме того, элементы неподвижной линии присущи и некоторым формам движущейся линии.

С точки зрения теории гармонической функциональности линейная неподвижность сама по себе есть сильно выраженная функция устойчивости, независимо от того, что именно повторяется. Однако, если остинато повторяемая гармония в контексте целого имеет несомненную функцию какого-либо неустоя, то остинато трактуется в зависимости от имеющихся в контексте функциональных условий.

8.2.2. Элементарно движущаяся линия образует общеизвестные виды неаккордовых звуков – проходящих, вспомогательных, задержаний (разных видов), предъёмов (в двух последних присутствует и элемент неподвижной линии), свободных тонов. Линейные гармонии можно представить как мелодические диссонансы – проходящие, вспомогательные, увеличенные в своих размерах и значимости. Поэтому и *классификация созвучий* этого вида линейной гармонии *следует классификации неаккордовых звуков*.

Виды линейных гармоний:

- *проходящие* аккорды,
- *вспомогательные* аккорды (в том числе, взятые скачком и покинутые скачком),
- *аккорды-задержания* (главным образом неприготовленные, то есть апподжиатуры),
- *аккорды-предъёмы* (редко встречающиеся),
- *свободно-линейные* аккорды (наподобие вспомогательных неприготовленных и разрешенных скачком; редкая форма).

За исключением стоящего особняком последнего вида, все линейные аккорды имеют источником своей функции особые свойства интервала секунды. Он единственный из всех интервалов, полно обладающий возможностью стирать след предыдущего звука. Отсюда и свойства мелодической текучести, отсюда же и разбираемые линейные функции гармонии как носители усиленной мелодической текучести аккордов. Умноженность эффекта мелодического стремления чаще всего достигается благодаря одному из самых употребительных приемов гармонии XX века – параллелизму аккордов. Параллелизм как утолщение мелодической линии прямо переводит энергию секунд-диссонансов мелодической устремленности в энергию линейных аккордов на расстоянии диссонанса секунды. Таким образом в качестве типов функциональных значений линейные гармонии элементарно движущейся линии всегда представляют собой *функцию тяготения и неустойчивости*,

сильно выраженного стремления к движению. Разрешением этого функционального устоя является конечное целевое созвучие.

В принципе все эти функциональные отношения точно воспроизводят функциональные элементы в своих прообразах – мелодических оборотах с неаккордовыми звуками (линейными диссонансами).

8.2.3. Свободно-движущаяся линия, идущая не только по секундам, дает таким образом перерывы в постепенности линии. В результате остается только параллелизм утолщений звуков мелодии заданным видом созвучия, иначе говоря – чистая *дублировка*.

По своим гармоническим закономерностям дублировка, не сводимая к движению по секундовой линии, резко отличается от созвучий, систематизированных в параграфе 8.2.2. Поэтому целесообразно в качестве основного термина закрепить за свободной линейностью термин «дублировка», хотя в линейных гармониях типа рассмотренных выше, дублирование тоже обычно. Таким образом три основных класса линейных гармоний целесообразно, пусть и с некоторой условностью, именовать следующими терминами:

8.2.1 – *педаль и остинато*,

8.2.2 – *линейные гармонии*,

8.2.3 – *дублировки*.

8.3. Педаль и остинато

Педаль и остинато наделены характером *прямолинейного утверждения* практически любого гармонического содержания. Логическая основа линейной функции педали заключает в себе, таким образом, опасность примитивности, от чего отнюдь не избавлены многие основанные на остинато гармонические структуры в музыке 1-й половины XX века, да и во второй, особенно в музыке поставангардного упрощения. Для полноценной художественности обширного остинато нужна образно-драматургическая мотивировка (например, трудная задача изображения тупой и беспощадной военной машины в эпизоде нашествия из Седьмой симфонии Шостаковича), либо особая искусность в выполнении ткани остинато («Весна священная» Стравинского), или другие подобные условия.

Конкретные формы остинато могут быть чрезвычайно разнообразными благодаря богатству возможностей комбинирования аккордов и субаккордов, мелодических линий, отдельных тонов, в оркестровой музыке также линий ударных инструментов. Богатство форм связано еще и с тем, что остинато наследует не только прежние педальные и остинатные приемы, но также и

гармоническую форму *разработки аккорда*, которая в целом не является столь элементарной, как органнй пункт и остинато.

Образец остинато – третье проведение рефрена из финала «Весны священной» Стравинского (приводится лишь начальное построение этой части).

- Пример 161. И. Ф. Стравинский. «Весна священная», финал



Художественная отделка состоит здесь в необыкновенно изобретательной ритмической структуре, обеспечивающей художественный интерес к многократному повторению одного и того же материала. По существу почти всё последнее проведение главной темы есть разработка рассредоточенной в нескольких созвучиях quasi-доминантовой гармонии. Глубоко своеобразна и функциональная трактовка данного проведения темы. На глаз кажется, что это типичный доминантовый предыкт и часть грандиозного заключительного каданса, завершающего весь балет. Но тонкость замысла состоит в том, что с одной стороны, конечно, это гигантских размеров доминанта, и при вступлении темы (см. Пример 161 в контексте произведения) основная ее гармония так и представляется неустойчивым, готовым разрешиться в тонику. Но по мере продолжающегося остинатного утверждения разрабатываемой гармонии выясняется, что композитор отнюдь не предполагает трактовать *a* как нетерпеливое стремление к *d*, наступающему в самом последнем аккорде. Доминантовость только обозначена, а дальше она не растет, а убывает, превращаясь в очередной материал для раскрытия основной танцевально-ритмической идеи рефрена.

Эта показанная здесь тонкость – не есть свойство линейной функции педали и остинато вообще. Наоборот, это уникальное, индивидуализированное решение, которое позволяет композитору в данном случае добиться богатства, утонченности и разнообразия экспрессии несмотря на определенные тенденции остинато.

8.4. Проходящие аккорды

Из линейных гармоний проходящие особенно сильно концентрируют в себе свойства линейной неустойчивости, причем позволяют распространить энергию секундового вытеснения на чрезвычайно обширные пространства.

Проходящие аккорды как правило связаны с *параллелизмом*, точным либо вариантным. Функциональные значения распределяются чаще всего следующим образом, в виде трех функций:

- 1) исходный пункт-модель, сам по себе – устой;
- 2) один или несколько проходящих созвучий (мобилей), неустой; и
- 3) целевой аккорд, заключительный устой.

Суммарно три функции соответствуют формуле $i - m - t$. Исходный аккорд часто является структурной *моделью*, то есть структура его в целом либо его частей далее повторяется в проходящих аккордах (= репликатах модели). Этот *метод репликации*, то есть создание себе подобных структур – вообще важнейший принцип функциональности в гармонии XX века. Образец: Пример 128 (Дебюсси. «Затонувший собор»). Образец проходящих аккордов с участием противодвижения: Прокофьев, Токката, проходящие аккорды от Т к D и назад к Т (см. ЗпГ, пример № 176, с. 179–180).

8.5. Вспомогательные аккорды

Вспомогательные аккорды имеют более ограниченный диапазон действия, что связано с отходом голосов всего лишь на полутон или на тон от их положения в основном аккорде. По той же формуле $i - m - t$ полные обороты со вспомогательными аккордами имеют устой-модель, неустой-вспомогательный и разрешение в устой-цель (повторение первого аккорда). Образец: Прокофьев, «Ромео и Джульетта», Танец с мандолинами, от ц. 196 (см. ЗпГ, пример № 177, с. 180-182).

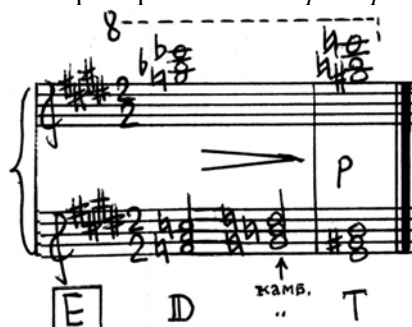
Все аккорды снабжены изящными вспомогательными, причем основные аккорды второго предложения в свою очередь сами связаны отношениями линейных функций, проходящих:

| | | | | | | | | |
|----------|----|-----------|------|----|-----------|----|----|----|
| такты: | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 |
| ступени: | IV | | III< | | II<—> | | I | |
| функции: | S | —(прох.)— | | | —(прох.)— | | T | |

Форма связи вспомогательных с основными такова, что при смене гармоний на их «стыке» вспомогательные фактически покидаются, хотя в реальном звучании они всё же связываются со следующим аккордом плавным голосоведением.

Оригинальная форма вспомогательного созвучия завершает пьесу Бартока «Обертоны» из цикла «Микрокосмос». К вспомогательным аккордам относятся такие редкие линейные формы, как аккорд-камбиата (Пример 162) и линейно-свободный аккорд (Пример 163).

- Пример 162. С. С. Прокофьев. Шестая соната, II часть



- Пример 163. С. С. Прокофьев. Шестая соната, III часть

А.

Б.

Аккорд-камбиата имеет связь с основным без разрешения в него (см. Пример 162). Аккорд свободный, не имея ни «i», ни «t», парадоксальным, но очень убедительным образом возникает на фоне основного и «растворяется» вновь в его звучании (Пример 163).

8.6. Задержания. Апподжиатуры

Если среди неаккордовых звуков задержания занимают очень видную роль, а в отношении влияния на аккордику даже самую заметную среди прочих, то в линейной гармонии XX века значение их чрезвычайно скромно.

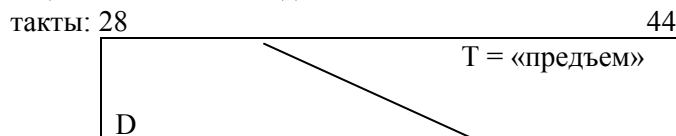
- Пример 164. С. С. Прокофьев. Седьмая соната, I часть, начало св. партии

Для выяснения линейной функции задержания (а оно характерно своим местом на тяжелой доле такта) необходимо учесть, что метрический такт здесь – 12/8, то есть равен двум графическим. Поэтому аккорд-апподжиатура (см. «NB») делит второй метрический такт в пропорции 1:3, то есть он занимает длину 1/4 метрического такта, а остальные 3/4 приходятся на основной аккорд-разрешение.

8.7. Аккорд-предъем

Подобный аккорд встречается и раньше, будучи по существу чрезвычайно элементарной ритмической, а не гармонической формой (Чайковский, Большая соната для фортепиано, начало). Подобные формы встречаются и в гармонии XX века, не составляя чего-либо специфического.

С невероятно смелым аккордом-предъемом перед репризой I части Третьей симфонии Бетховена (вступившая предъемно, «раньше времени» валторна с тонической гармонией посреди доминантового преддыкта) можно сравнить гармонию репризы главной партии I части Седьмой сонаты Прокофьева (тт. 28–44). Замысел репризы темы таков: по мере движения мелодии вниз ее предъемная тоника постепенно заполняет весь диапазон, в то время как нижний пласт с его преобладающей доминантой продолжает «сопротивляться» с неким упорством, пока поставленная внизу тоническая «точка» (тт. 43–44) не даст полного «очищения» от остатков доминанты:



8.8. Дублировки

Если линейные аккорды типа проходящих, вспомогательных, могли быть с достаточной точностью сведены к функциям первичных линейных диссонансов, то при свободных дублировках это не осуществимо в полной мере. Точное следование избранного аккорда за каждой точкой мелодии выводит на первый план другое свойство аккорда – его фоническую, сонорную окрашенность. Все звуки мелодии наделяются краской дублирующего аккорда так же, как каждый простой музыкальный звук – группой обертонов. Отсюда *тембро-сонорное* значение дублировок, умаляющее либо даже сводящее на нет собственно тонально-функциональные качества тех или иных аккордов.

Поэтому в определении гармоний резко усиливается значимость дублируемых мелодических тонов, как если бы при них не было аккордов вовсе. Ладовые функции тонов мелодии вступают в сложное и неоднозначное взаимодействие со звучностью аккордов, часто подавляя их, казалось бы очевидные тональные функции.

Это в меньшей степени заметно при диатонических дублировках.

- Пример 165. К. Дебюсси. «Затонувший собор»

Sonore sans dureté

Образ романтизированного средневековья Дебюсси воплощает чисто модальной изысканной мелодией ионийского лада в плагальном амбитусе $a^1 - g^2$ с финалисом c^2 . Инициий-модель – 1-й аккорд – задает созвучие для повторения во всех дублировках. На участке движения («т») функции гармоний определяются прежде всего ладовыми функциями тонов мелодии. Например, 3-й звук, g^2 , есть реперкусса ионийского лада. Во взаимодействии со звуками аккорда получается очаровательный модально-гармонический эффект: звуки доминанты $g \cdot h \cdot d \cdot g$ без функции доминантового тяготения в тонику. Между 3-м и 6–7-м аккордами – созвучия линейной функции (проходящие между местной дорийской субдоминантой и ее местной тоникой на d). На участке

каданса («t») всё же ощутимы центральные тональные функции Dp (9-й аккорд), разрешающийся в Т после камбиаты (10-й) и проходящего (11-й аккорд); собственно тонике (13-й аккорд) предшествует аккорд-предъям.

В большей мере сонорное значение дублировок выявляется при точном параллелизме аккордами хроматического лада.

- Пример 166. *М. Равель. Болеро*, ц. 8



Метрический такт – 6/4, несмотря на небыстрый темп. Здесь две линейности: в сопровождении оstinатно повторяется элементарная формула простейшей танцевальной музыки Т и D; в мелодии точная дублировка мажорными трезвучиями, словно специально имитирующая обертоновый состав тембра каждого тона мелодии. Конечно, «тембр» этот искусственен, но сходство с органными микстурами доведено до высшей степени. При такой дублировке каждая репликация, за исключением редких совпадений ее с основной гармонией сопровождения, полностью лишена обычного тонально-функционального значения и превращена в чисто сонорную окраску «своего» тона мелодии.

8.9. Линеарность и ладообразование. Искусственные модусы (ИМ) «Остинатная тональность»

Линеарные функции тонов мелодии еще на ранней стадии развития ладового мышления были важнейшим фактором логической дифференциации звуков на опорные и неопорные (вспомним древнегреческие «гестоты» и «кинумены»). На новой основе элементарные ладовые функции вспомогательных и проходящих стали опять относительно автономными средствами сложения новообразований из устоев и неустоев. «Новая основа» – в том, что теперь практически любой свободно выбираемый композитором диссонанс может выполнять роль ЦЭ, то есть опоры лада. Но если классический ЦЭ функционирует как логическая опора и при содействии линеарно-ладовых функций (вводный тон), и тонально-гармонической функциональности (тяготение D^7 и S^6 к Т), то все эти многообразные новые диссонантные ЦЭ подобными качествами не обладают и укрепляются гораздо более элементарным действием линеарности. Функцией устоя наделяется повторяемое созвучие или звукоотношение, а неустоя – то, что линеарно разрешается в тоны устоя, независимо от того, какова степень диссонантности ЦЭ, какова его структура.

Таким образом возникают звуковые структуры, функционирующие наподобие модальных ладов (где может вовсе не быть тяготения тонального типа, но ЦЭ тем не менее вполне отчетлив). У них нет специальных названий, и они не нужны, так как целесообразно проводить терминологическое различие между такими ладообразованиями и, с другой стороны, монодическими ладами определенных звукорядов, тональностью *dur – moll*, то лучше называть их не ладами, а *модусами*, хотя последний термин имеет то же значение, что и «лад». Итак, «модус» есть *индивидуализированный лад со свободно избираемым ЦЭ и функционирующий главным образом за счет средств линеарности* (педалей, оstinato, вспомогательных, проходящих, дублировок).

Избранный здесь модус представляет собой ново-modalную обработку quasi-народной олигодиафонической мелодии в диапазоне тетрахорда $g^1 – a^1 – h^1 – c^2$ с устоем g^1 , который становится *центральной тоном* всей ладовой структуры. Она неподвижна, оstinato повторяет появляющийся в тт. 4–7 комплекс гармонических элементов. Абсолютная модальная неподвижность служит тончайшей и изысканнейшей метроритмической и динамико-фактурной изменчивости. Пьеса в куплетной форме, оstinатный ритм которой (♩) 3+2+2 регулярно расходится с длиной куплета в 23 ♩ (последний, 5-й куплет, Пример 167 Б, сокращен для окончания). Однофункциональность гармонических элементов в такой модальности позволяет «передвигать» их и давать в

разных сочетаниях, обновляя тем самым звучание изнутри с обеспеченной функциональной правильностью. Так, «громкий голос» 2-й скрипки вступает всякий раз всё ближе и ближе к началу (в четвертях):

| | | | | | |
|-------------|---|----|-----|----|---|
| куплеты: | I | II | III | IV | V |
| вступления: | 9 | 8 | 4 | 2 | 1 |

- Пример 167 А. Б. И. Ф. Стравинский. Три пьесы для квартета, № 1

А.

Б.

И таких тончайших вариаций гармонико-структурных отношений множество. Они делают разнообразным казалось бы монотонное звучание оstinato.

Тот же Пример 167 демонстрирует и принцип *остинатной тональности* заданного ЦЭ. Остинатность укрепляет, подчас даже «вдалбливает» избранный ЦЭ в качестве крепкой и совершенно очевидной тоники. Такая тональ-

ность по существу, однако, весьма далека от классической с ее тончайшей иерархией функциональных тяготений и поэтому ближе стоит к «новой тональности», где вместо основного тона (в Примере 167 он есть и очень силен) есть *центральный тон* или *центральное созвучие* (в этом качестве фактически функционирует основной тон пьесы Стравинского, ибо он ни одного раза не входит во взаимодействие с каким-либо другим основным тоном).

Разумеется, главная область применения искусственных модусов и ости-натной тональности – не в масштабе целой пьесы, как в Примере 167, а на небольших участках, длина которых примерно соответствует протяженности главной тональности или отклонения в обычной тональной музыке. Вся разница в том, что тональность (лад, модус) имеет другую структуру.

После Тем 7 и 8 – ЗАДАНИЕ 11 (см. с. 330–332).

9. Полифоническая гармония

9.1. Терминологические уточнения

Понятие гармонии часто применяется не вполне корректно. Так, в парах «гармония и мелодия» термин «гармония» означает или «аккорд», «аккордика», или «сопровождение», «аккомпанемент», но не предусматривает самых существенных сторон гармонии, как «тональная функция», «консонанс и диссонанс», «основной тон», ибо все такие понятия гармонии как звуковысотной структуры многоголосной музыки охватывают непременно всю гармоническую вертикаль, аккомпанемент вместе с мелодией.

Аналогичная неточность нередка и в паре «гармония и полифония». Конечно, как учебные дисциплины гармония и полифония равноправны. Но из этого не следует, что в одном ряду стоят изучаемые ими явления музыки. Логически правильно, если в одном ряду стоят однородные предметы «гомофония» и «полифония», а не «гармония» и «полифония».

Хотя есть достаточно много оснований для разъединения учебных предметов – «гармонии» как подразумевающей науку о типичных для гомофонии аккордах и «полифонии» как имеющей дело с линиями голосов, а не с аккордами, всё же как научные понятия «гармония» и «полифония» («контрапункт») логически противопоставляться не могут. Суть дела в том, что в классической полифонии есть гармония, пусть и без аккордов. Более того – красота и разнообразие гармонии есть важнейший *критерий качества* поли-

фонии – хороша она или плоха. На практике нередко случается, что в учебной работе вдруг гармония оказывается бедной и нелогичной, и объяснение типа «зато здесь вышла имитация» как раз неверно, так как если имитация сделана, а гармония стало плохой, это значит, что имитация не вышла, то есть не удалась хорошо. Высоким идеалом служит для нас здесь всегда пример полифонии И. С. Баха, где виртуозный мастерский контрапункт выполнен в богатейшей, разнообразной и певучей гармонии, функционально верной и исключительно логичной.

9.2. Специфика полифонической гармонии. Ладовые комплексы

Из сказанного отнюдь не следует, что полифоническая гармония – это то же самое, что гомофонная, но только в фуге, а не в сонате. Нет, не случайно с развитием гомофонии XVII – XIX веков возникла особая наука о гармонии. По существу, старая наука полифонии была одновременно учением и о ладе и гармонии, и о контрапунктическом письме (двойной контрапункт, имитация), и о формах (канон, фуга, полифонические вариации). Новая наука о гомофонии оказалась представленной специальными разделами – о (ладе и) гармонии, о музыкальных формах (песни, рондо, сонате и др.), об инструментровке, и о фактурном письме (облигатными голосами – этому учит полифония, различными фактурными типами – этому учит прикладное учение о форме: как писать танцы, как, в какой фактуре сонату или рондо и т. д.).

Таким образом, гармония в полифонии, и в гомофонии связана с различными фактурными типами. Специфика гомофонии – письмо аккордами. Специфика полифонии (с точки зрения гармонии) – письмо ладово-линейными комплексами. Что собственно относится тогда к гармонии в полифоническом письме (конкретно – в фуге):

- *ладовые комплексы* в голосах (прежде всего – содержание тематически значащих комплексов), когда мы слушаем фугу, то пространство изложения темы, например, в F-dur мы слышим развертывание лада F-dur как временно устойчивый звуковой блок,

- *тональная принадлежность* (тем, контрапунктов, многоголосных построений),

- система соотношения *диссонансов* и разрешающих их напряжение *консонансов* как основа гармоничности многоголосной ткани в полифонии,

- *тональная функциональность* на метрически опорных долях построений, пульсирование формул типа D – T, диатонических и прочих секвенций,

- *реперкуссия* (костяк тонально-опорных звукоступеней лада в имитационных формах при вступлениях тем-ладокомплексов);
- система и *иерархия каденций*, включая всевозможные несовершенные, прерванные (нарушенные), также наложения,
- *дифференциация функциональной силы* и открытости (например, по типу «i – m – t» – сильная и ясная функциональность в началах построений, усложненность и неясность в середине их, четкость и сила в местах окончаний построений),
- *вариации* на гармонический комплекс темы (фуги) в масштабе всей формы,
- *вариации* на гармонический комплекс повторяющихся интермедий,
- *тональный план* как объединяющий принцип чисто гармонической группировки мелких и крупных частей (включая возвращение от доминанты конца ответа к тонике следующего далее проведения темы, в экспозиции),
- *гармонико-структурный контраст*: различие между обширным тонально сплоченным массивом главной тональности в экспозиции и более мелкими и дробными, текучими участками в средней части; твердая и сильная тоника в конце.

Как видно, гармоническая проблематика полифонии весьма обширна. Если в полифонии нет вертикальных цельностей – аккордов, зато есть проводимые в разных голосах горизонтальные цельности – ладовые комплексы как звуковысотное содержание одноголосных тем.

Сравним различное звуковысотное содержание двух полифонических тем, рассчитанных на многократное повторение в различном гармоническом освещении (Примеры 168–169):

- Пример 168. *Н. Я. Мясковский. Соната для фортепиано № 1, I часть*

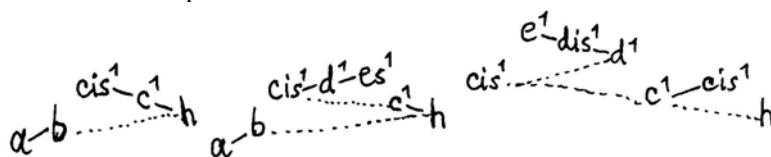


Тема Мясковского базируется на барочных традициях. Она опирается на остов старого лада – квинту. Прилегающий к ней *saltus duriusculus*, скачок на уменьшенную септиму, обогащен задержанием, на расстоянии обыгрывающем резкую уменьшенную октаву. В теме легко прослушивается тонально-функциональное последование.

- Пример 169. Б. Барток. Музыка для струнных, ударных и челесты, I ч.



Тема Бартока направляется ходом напряженно-сжатых интервалов – малых терций, от звуков *b*, *cis*, *c*, имеющих вершину на *cis* – *e* (т. 2). От терций ниспадают никнущие полутоновые интонации. Мрачная напряженность исходит и от полутонового соотношения основного тона *a* и господствующего тона *b*. Характерность теме придает и полутоновая комплементарность, родственная додекафонии:



и т. д.

В зависимости от того или иного типа полифонии – имитационной, неимитационной, контрастной, пластовой, сонорной и др. – возникает определенный тип взаимодействия этих горизонтальных комплексов как основа гармонической структуры. Поэтому, например, гармонический анализ фуги раскрывает в первую очередь ладогармоническое содержание одноголосной темы и гармонические (тонально-функциональные) соотношения между проведениями темы. Таким образом, гармонический анализ фуги следует распределению проведенных ведущих ладовых комплексов-тем. Точно так же в пассажах анализируется гармоническое содержание одноголосной темы-основы и его варьирование при повторениях благодаря влиянию прибавляющихся и сменяющихся голосов.

9.3. Гармония вертикальных комплексов

Собственно-полифоническая гармония с тем качеством, которое отличает ее от гомофонной с ее аккордовостью, характеризуется в первую очередь сложением вертикали из созвучий в парах голосов. В результате может полу-

читься и собственно-аккорд, и, чаще всего, определенное гармоническое поле с определенной тональной функцией, основным тоном, гармоническим единством вертикали. Но возможно, особенно в середине построения, на участках сильного развития, что такое единство не образуется, и вертикаль не представляет собой чего-либо сплоченного. Однако и в подобных случаях определенность составных частей вертикали – интервалов того или иного качества между голосами, избранное регистровое отношение между ними и др., – придают тот или иной выразительный характер звучания вертикали.

Во всех этих случаях вертикаль исходит не из категории аккорда. Последний может оказаться следствием действия принципа полифонической гармонии. Общим термином, обозначающим практически все случаи сложения полифонической вертикали, является «*вертикальный комплекс*». С учетом того, что звуки комплекса принадлежат тематико-полифоническим линиям, он может быть назван также «линейным комплексом».

В полифонии первичный фактор целостной гармонической вертикали, таким образом, есть вертикаль *двухголосия*. Способ ее образования согласно гармоническим правилам эпохи Возрождения (так называемого «строгого письма») и Нового времени полагаются достаточно хорошо известными и поэтому специально не излагаются. Новое в контрапункте XX века изложено в виде принципиальных положений в предыдущих темах книги, и здесь лишь приспособляется к условиям полифонической гармонии, но не преследует цели систематического изложения всей науки современной полифонии.

С ладовой стороны полифонический тематизм, опирающийся на хроматическую систему, должен давать *яркое интонационное ядро* либо непосредственно с гармониями хроматических ступеней, либо в расчете на их появление в развивающей части в дальнейшем. Подобные штрихи возможны, хотя и не обязательны, в противосложении, главная гармоническая задача которого поддержать и обновить интонационно-гармоническую «изюминку» темы.

Помимо прочих полифонических проблем (ритм, движение линий, тематизм, паузы, регистровка), чисто гармонические фокусируются прежде всего в трактовке консонансов и диссонансов, точнее, вышеописанных ресурсов *сонантности*. Возможны самые различные творческие замыслы. Но обязательно должен хорошо ощущаться избранный принцип для данного сочинения. Например: *постепенный переход* от созвучий более мягких к более напряженным с целью эмоционального подъема; притом со вниманием к тому, даются ли диссонансы как результат гаммообразного движения линий (особенно в противодвижении) или же специально, как таковые. Или: в выборе интервалики *тема служит источником*; тогда ее характерные мелодические

интонации переходят в вертикаль как заметные слуху (пусть даже и не преобладающие количественно) штрихи. Или: *выбор преобладающей интерваллики* определяется иными причинами. Продолжим пример 169:

- Пример 170. Б. Барток. Музыка для струнных, ударных и челесты, I ч.



Полифоническая гармония последовательно развивает интонационные свойства темы фуги. Многоголосие словно «ширит» тему, распространяя ее характер и вверх (по квинтам), и вниз (по квинтам), и на область собственно вертикали, одновременных созвучий. Как гармонический модус темы не представляет собой последования явных основных тонов, а выражается определенным интервальным комплексом, так и гармонический модус многоголосия оперирует *центральными тонами*, а не (в тесном смысле) тониками. Там, где нет старой тональности, незачем соблюдать и ее тонико-доминантовую реперкуссию, обычную для экспозиции барочной фуги. Надо дать индивидуальную форму, которая и создана Бартоком в виде расходящихся от звука *a* и в конце сходящихся к *a* квинт:

$$\begin{array}{l}
 \swarrow a \quad e - h - fis - \dots \\
 \searrow \quad \quad d - g - c - \dots
 \end{array}$$

Соответственно и принципы вертикали, собственно полифонической гармонии, исходят из гармонического содержания темы: интонации противосложений не контрастны, а общи с темой (удержанное противосложение, ср. тт. 5–6 и 13–14, – почти цитата из тт. 2, 3); созвучия не обрисовывают определенных основных тонов, хотя и не абсолютно избегают их, точно как в теме; из-за отсутствия сильных основных тонов ведущие интервалы темы – малые терции – очень заметны в общем балансе полифонической гармонии (см. в тт. 5, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 14); в вертикали сравнительно скромна роль трезвучий, но весьма подчеркиваются малая терция и ее обращение, то есть интервалы 3 и 9 (в каждом такте); родственная додекафонии полутоновая комплементарность в теме имеет отзвуком *избегание октавных удвоений* в полифонической гармонии (первое, малозаметное удвоение появляется только в 32-м такте; октавные дублировки с т. 26 – не в счет); общее развитие гармонии состоит в постепенном усилении диссонантности, превращении ее в основной уровень сонантности и в количественном разрастании сонантного уровня в направлении крайних регистров (так, двухголосие тт. 5–8 оперирует преимущественно мягкими созвучиями, трехголосие тт. 9–12 значительно усиливает роль интервалов 11 и 13; с начала четырехголосия острые интервалы звучат почти непрерывно); среди массы голосов определяющее значение имеют контурные крайние.

В результате всего комплекса приемов полифонической гармонии возникает гибкая экспрессивная звуковая подвижная масса, распространяющая характер темы на всё ширящееся, «разливающееся», эмоционально «горячее» и вместе с тем скрытно напряженное звучание.

9.4. Контурное двухголосие

Одно из двухголосных соединений обычно является сжатым изложением целостной музыкальной мысли. Это *контурное двухголосие* «сопрано + бас». Не только в полифонии, но и в гомофонии контурное двухголосие достаточно определенно передает музыкальное содержание, но только неполно, в основных чертах (Чайковский, «Франческа да Римини», тема «рассказа Франчески»). В этом смысле любая гомофония есть не что иное, как простой контрапункт контурного двухголосия с гармонически пополненными средними голосами. Для стилей XX века, наследующих типы письма XVIII – XIX веков, это правило многоголосной композиции остается в силе. А. С. Оголевец однажды спросил Прокофьева, в чем принцип его творчества. Прокофьев ответил: «Мы с Игорем Федоровичем [Стравинским] пишем двухголосицу».

Контурное двухголосие сочиняется по тем гармоническим принципам, о которых говорилось выше, и становится остовом многоголосного целого.

- Пример 171. *И. Ф. Стравинский. «Орфей», Air de danse*

Un poco meno mosso ♩=96

80

08.12

p

БАС:

81

Str.

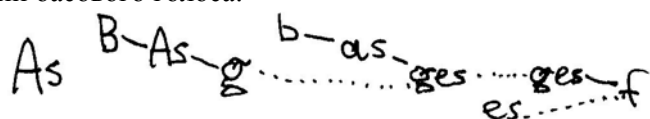
Harp

Контурное двухголосие (основная линия баса в примере подчеркнута) проясняет функциональный остов гармонии вопреки манере Стравинского «полифункционально» смешивать в одновременности звуки контрастных аккордов; например, во 2-м такте тоника f-moll включает звуки доминанты, в 3-м – аналогичное «запутывание» при отклонении в параллель: Sp – D – T. На участке развития этот уровень функциональной ясности нарушается в сторону функционального усложнения (показательно полиладовое совмещение в ц. 81 т. 1 натуральной и фригийской ступени при отклонении в S). Каданс предложения изысканно украшен началом с полифункциональной тоники (ц. 81 т. 3) и оттягиванием разрешения D – T прослаивающим уходом на тоническую терцию в басу (ц. 81 тт. 3–4).

9.5. Роль прямых линий

Основа мелодической линии – секундовый ствол, гамма, с ее модальными свойствами. Отсюда значение прямых линий тональных гамм в любом мелодическом построении, особенно же в полифонизированном и полифониче-

ском складе фактуры. На основе природных свойств секундового вытеснения (при шаге на секунду стирается след предыдущего звука) возникает мелодическая текучесть ткани. Например, в *Air de danse* из «Орфея» Стравинского линии басового голоса:



(и т. д.)

(см. Пример 171)

Полифонизация неоклассического типа часто подчеркивает значение прямых линий в сложении ткани.

- Пример 172. Д. Д. Шостакович. Первый квартет, I часть

Мелодии контрапунктирует бас, где прямые гаммообразные линии преобладают: тт. 1–5, 5–6, 6–8, 8–10; ц. 1 тт. 2–5, 5–10; ц. 3 тт. 1–5. Партии 2-й скрипки и альта образуют почти везде непрерывные параллельные терции,

часто также в прямых линиях: ц. 1 тт. 1–3, 3–5, 6–7, 7–8; ц. 2 тт. 4–9; ц. 3 тт. 1–7. Такие линии и дублировки составляют самостоятельные единицы структуры, тем не менее общая гармония целостного звучания (в отличие от Примера 170) функционально вполне ясна. Так, в начальном периоде это:

форма: 1

такты: I 2 3 4 5 6 7 8

гармония: T — D — S-D — S S⁶ — Sp Tp Dp T⁸⁻⁷₇₋₆

α: S-T-D

F: D⁹⁻⁸₄₋₍₃₎ D

форма: 2

такты: 9 10 1 1 2 3 4 5

гармония: C T₇₋₆₋₅ 7-6-5 S D⁵⁻⁶⁻⁷⁻⁷⁻⁶₃₋₄₋₅₋₅₋₄ T

F: S⁷⁻⁶⁻⁵₅₋₄₋₃ — D⁴⁻³⁻² T

9.6. Полигармонический контрапункт

Как в гармонии есть разделение на аккорды и полиаккорды, так и в полифонии — на *контрапункт линий* (линейный или линейный контрапункт) и *контрапункт полигармонических пластов* или *полигармонический контрапункт*. На него распространяются общие закономерности полигармонии (см. Тему 6), с поправкой на иной тип изложения — полифонический. В составе полигармонического контрапункта могут находиться одноголосные линии, если помимо них есть минимум два многоголосных пласта, тем более если одноголосие может трактоваться как резко обособленная самостоятельная линия. С точки зрения фактурного изложения полигармонический контрапункт совпадает с полифонией пластов, от которой он непосредственно происходит. Образец полигармонического контрапункта в многоэлементном остинато:

- Пример 173 А. Б. И. Ф. Стравинский. «Весна священная», финал (схема)
А.

Б.

Гармонический модус составлен из ряда линейных элементов: три из них неподвижны – II, III и IV, один подвижен – I. В целях предельно резкого и предельно диссонантного звучания, когда для достижения гармонической кульминации сонантности необходимо превысить уровень напряжения вертикали в масштабе всего балета, композитор обращается к крайнему проти-

воречию одновременно звучащих мелодий и аккордовых линий. Единство вертикали разрушается ради кричащих столкновений резких диссонансов, кажущихся намеренно несогласованной разноголосицей, «гармоническим разладом», то есть противоречием более сильным, чем любой диссонанс. Но вместе с тем для обеспечения необходимой эстетической привлекательности модус поддерживается совокупностью устоев (см. Пример 173 Б), образующих резкий диссонанс при центральном тоне *d*. Тоны-устои не выдерживаются наподобие педалей, но служат постоянными ориентирами-упорами для мелодического движения. Повторяемость одних и тех же элементов при опоре на определенные мелодические устои создает выразительный эффект, эквивалентный пребыванию в своеобразном ладу. Характер его зависит в первую очередь от ладовых свойств составляющих модус элементов. Элемент I представляет собой слой только мажорных звучаний, мелодически – линию хроматического рода (Пример 173). Два следующих модальны. Элемент II – мелодия гиполокийского лада при устое *d*. Элемент III – мелодия гипозолийского *es* с хроматизмом «вразбивку» (наподобие начала Второй симфонии Бородина). Элемент IV наделен фоновым значением; звуки *es* – *E* – *B* – *A* имеют определенную высотность, триольные *B* – *F* в тембре литавр – менее определенную. Слои полигармонического контрапункта строго градуированы: элемент IV, в не очень ясно слышимом низком регистре, затушеванный ударами литавр, глиссандо и «подъездами» форшлагов, составляет второй план звучания. На первом плане сначала выступает один только хроматический пассаж аккордов с выдержанным тоном *d* (элемент II). Когда наше восприятие «справляется» с этой звучностью, присоединяется фигурация устоя *es* (элемент III, тт. 3–5). Первые пять тактов, таким образом, сводимы к явлениям простой линейности. Далее, при тех же устоях-ориентирах, линии элементов совершенно расходятся, образуя *диссонанс высшего порядка* по отношению к диссонантным противоречиям начального пятитакта. Полигармония в полифоническом складе здесь эффектнейшим образом использует свойства и общие законы гармонии XX века.

9.7. Гармония вне аккорда

Полифоническая гармония в особенности делает очевидным существование особого типа гармонии – вне категории аккорда. Чтобы не спутать две вещи, разноплановые, но именно потому и *не коррелятивные* (не исключают одна другую), способные взаимопроникать друг в друга, – гармонию и контрапункт, надо вновь возвращаться к основам самих их понятий.

Контрапункт (полифония) есть понятие из области музыкального *письма*, фактуры. Контрапункт говорит о (самостоятельных) голосах-мелодиях и закономерностях их соединения друг с другом. Гармония (не гомофония!) есть понятие из «идеального» ряда. Гармония говорит о *согласии* звуков друг с другом, о звучании, о благозвучии.

Конечно, контрапункт немислим и бессмыслен без гармонии, а гармония не существует без ее фактурной реализации в голосах – гомофонных или полифонических. Но, тем не менее, каждое из этих понятий имеет достаточно самостоятельную область содержания, не дублирует одним другое.

Гармония, вне классического аккорда, существовала в эпохи старой полифонии – средневековья и Возрождения. То, что для нас звучит как аккорд, в действительности есть контрапункт одного звука и другого, одного двухголосия и других. Такое вертикальное единство вообще следовало бы обозначить другим термином, например, *конкорд*.

В музыке, подобной последнему фрагменту из Стравинского, пласты и голоса соединяются не произвольно. Еще до того, как композитор пускает пласты фактуры один против другого, в его слухе есть представление об определенном звучании, которое является эстетической целью всего целого и оправданием всех тех достаточно разнообразных, но всё же вариантов звучания, которые слышатся в каждый момент фрагмента. Это рвущееся к своему звуковому воплощению ощущение некоего звучания и есть гармония как возжеленная в данном образном контексте звуковая структура, созданная в художественном сознании композитора новая модель согласия звуков. Конечно, она не похожа на классические аккорды, но эта новая модель попросту есть рождающееся воплощение совершенно иной художественной концепции, в принципе столь же правомерной, как и концепция венской классики.

Что было первичным? Задумал ли Стравинский сначала взять данные элементы-слои, пустить их друг против друга, и потом только любопытствовал, какие звучания из этого получились? (Тогда первичен контрапункт, гармония – результативный и сопутствующий момент). Или же он сначала представил целостное необходимое ему звучание, а потом стал подыскивать звуковые средства его наилучшей реализации, в частности полигармонический контрапункт с его режущим-раздирающим и потрясающим характером звучания? (Здесь гармония первична, а контрапункт – средство ее выражения.) Ясно, что правильно второе предположение, хотя бы в последовательности действий сочинения они почти синхронны. В представлении Стравинского здесь так же есть определенная прекомпозиционная концепция гармонии, как у Палестрины – представление о предельной мягкости связанных дис-

сонансов, у Бетховена – представление о динамике функциональных диссонансов. Но только концепция совершенно другая. Как предельная вершина финала и, вероятно, всего балета желанная ему гармония представляется в виде опустошительного исступления ритма, организующего горячую плазму скрежещущего столкновения раскованных природных стихий, в могучих воплях страшных сил дионисийского восторга и из-себя-выхождения. Какая звуковая структура, гармония, могла бы это воплотить? Диссонанс, что много сильнее любого аккорда – *полигармония*; энергия движения, что много динамичнее любого диссонантного побочного тона – *полилинейность*; сосредоточение на самой высокой вершине напряжения – то есть растяжение его на некоторое время с помощью *остинато*. Если такова сама необходимая *гармония* звуков, то естественно таково *и ее воплощение* (см. Пример 173).

И опять-таки, гармония вне пределов уравновешенной и компактной единицы (аккорда) носит здесь *индивидуализированный* характер, хотя картина разбушевавшихся стихий нередка в музыке XX века. В других случаях причины могут быть совершенно другими, вообще не связанными ни с каким напряжением (в полифонии, в додекафонии и др.). Но важна сама возможность гармонии *вне* структурных рамок аккорда, в каких-то иных формах.

После Темы 9 – ЗАДАНИЯ 12 и 13 (с. 333–350).

10. Дополнительный конструктивный элемент гармонии

10.1. Логическая связность в гармонии и имитация ЦЭ

Идеальная логическая связность классической функциональной гармонии базируется не только на сродстве T – D, S – T и диатонико-звукорядной основе лада. Есть и важный звуко-составный фактор. Это имитация подчиненными гармониями тональной системы структуры центрального аккорда (ЦЭ) как репликата: им также свойственна терцовость, трезвучность, рамкой аккордов подчиненной функции становится опорная квинта D или S, принадлежность к единому ладу – мажору или минору – поддерживается постоянно циркулирующей в рамках тональности квинтовой имитацией основной терции (в C-dur: *f-a – c-e – g-h*; то же, но несколько сложнее, в минорном ладу).

По мере автономизации других диссонансов устанавливаются новые виды имитирования. Прежде всего, это ряды однотипных либо очень сходных по структуре диссонирующих аккордов, иногда и консонирующих: «доминантовые цепочки», ряды уменьшенных вводных септаккордов, однотипных (например, только мажорных) секстаккордов и т. п.; в симметричных ладах –

оперирование аккордами одинакового звуко состава (вступление ко 2-й картине «Садко» Римского-Корсакова).

Достаточная однородность применяемых созвучий есть важное условие достижения логической связности согласно принципу «если – то». В области гармонии здесь действует та же закономерность, что и развитие путем измененной повторности мотивов в области мелодического тематизма. Современная аккордика, предоставляющая композитору огромное разнообразие возможностей, возлагает на него индивидуально в каждом случае ответственность за обеспечение логичности гармонического языка, которой создается определенная угроза из-за опасности несвязности.

Одним из надежных средств противодействия оказывается *дополнительный конструктивный элемент (ДКЭ) – систематически проводимый (имитируемый) звуковысотный элемент, прибавляемый к основным аккордовым структурам либо даже временно, на каких-то участках замещающий их.*

- Пример 174 А Б. С. С. Прокофьев. Сарказмы, № 5

А.
Precipitosissimo

Б. Схема ДКЭ

Как показано на схеме, ДКЭ большой терции-4 идет практически непрерывно, причем не будучи результатом перемещения под действием шага основного тона (например, в начале Т – S), а образуя относительно самостоятельную линию (см. Пример 174 Б). Логика ДКЭ состоит в перемещении на те из двенадцати ступеней, на которых он еще не звучал, в каком-либо определенном порядке (здесь – главным образом нарастая по полутонам). Причем охват непременно всех 12 ступеней отнюдь не является условием функционирования ДКЭ, но только тенденцией (терция *des-f* – в дополнении).

ДКЭ в пьесе Прокофьева имеет ярко выраженный непосредственно выразительный оттенок: это образ смеха. Сам композитор говорил об этом подразумеваемом программном замысле 5-й пьесы из Сарказмов. Идея «злого смеха» в главной теме и связана с «повышенным содержанием мажорности» в гармонии вследствие ДКЭ-4.

10.2. Формы ДКЭ. ДКЭ и микросерийность

Зародившись еще в недрах тональности XIX века, принцип ДКЭ был связан первоначально репликацией, во-первых, лишь вертикально-гармонических элементов, и во-вторых, терцаккордов либо их частей. Лишь изредка встречаются иные структуры ДКЭ, например, большие секунды (у Бородина), которые, однако, тоже понимаемы как производные от диссонансов терцовых аккордов – септим, секст. Это положение естественно в контексте общих стилевых норм гармонии той эпохи.

Вместе с эволюцией гармонии и резкого расширения круга свободно применяемых аккордов в XX веке соответственно увеличилось разнообразие структур ДКЭ. Как и можно было ожидать, теперь *практически любое созвучие*, включая самые резкие, может мультиплицироваться в качестве ДКЭ. Например, у Хиндемита нередко ДКЭ – кварта (до Мусоргского считавшаяся «варварской»), в пятой пьесе из «Пожелтевших страниц» Мясковского – квинта, у Щедрина часто «единицы» – малые секунды, малые ноны, большие септимы.

Другие новые черты ДКЭ XX века – гораздо большее конструктивное значение, чем прежде, вплоть до состояния готовности перейти из дополнительного, второстепенного, «прикрашивающего» элемента в основной, ведущий; становятся как угодно разнообразными и звуковые формы ДКЭ – они могут быть не только вертикальными, но и вертикально-горизонтальными («диагональными»), и горизонтальными (мелодическими).

Отсюда новый статус ДКЭ. Можно сказать, что «количество» репликаций в гармонии XX века не увеличилось, а, возможно, даже уменьшилось в сравнении с XVIII – XIX веками. Но раньше основная масса повторений структуры ЦЭ шла за счет почти абсолютизированной однотипности созвучий, которая именно в силу абсолютизации не могла обращать на себя внимания и этим же выделяла как особые проведения несколько отклоняющиеся от обычного TSDT диссонантные ряды и другие ДКЭ. Теперь же, когда абсолютизованности нет, даже менее систематично и притом эпизодически проводимые репликации структуры основной модели (репликата) гораздо более заметны слуху в силу большей индивидуализированности форм. По мере того, как нарушается абсолютность непрерывной линии основных тонов и количественно уменьшается их значимость, «размывается» четкость контуров этого параметра тональной композиции, резко возрастает необходимость каких-то иных средств сохранения оптимально высокой степени логической связности в звуковой структуре. Видное место среди них принадлежит разного рода имитациям заданной структуры, в том числе технике ДКЭ.

Если силы традиционной тональности совсем перестают действовать, то формы, функционирование, конструктивное значение ДКЭ могут переродиться в нечто иное – в *микросерийность*, хотя внешне условия того и другого могут порой даже совпадать. Внутренняя перестановка акцента происходит при близости форм реализации и состоит в том, что (уже бывший) ДКЭ становится основой гармонической структуры и соответственно определенного вида композиторской техники, превращается в Grundgestalt. Конкретно: композитор при сочинении музыки не занимается расположением и соединением аккордов, а пишет повторения и хитросплетения избранной звуковой группы, микросерии. Происходит *сериализация лада*. Образец ДКЭ:

- Пример 175. Б. Барток. Четвертый квартет, I часть

Allegro ♩ = 110

ДКЭ: es 1.1.1 d 1.1.1 c 1.1.1 a 1.1.1 f 1.1.1 as 1.1.1 a 1.1.1

Модель I=1.1.1

Как показано на аналитической строчке Примера 175, такой ДКЭ по своему статусу уже близок микросерии, отличаясь от нее главным образом тем, что часть структуры не сводима к проведениям ряда. Вместе с тем, роль ДКЭ здесь настолько велика, что трудно считать построение главной партии квар-

Как показано на аналитической строчке Примера 175, такой ДКЭ по своему статусу уже близок микросерии, отличаясь от нее главным образом тем, что часть структуры не сводима к проведениям ряда. Вместе с тем, роль ДКЭ здесь настолько велика, что трудно считать построение главной партии квар-

тета *последованием* аккордов, гармонии. Скорее это *проведения* ДКЭ, местами функционирующего уже как ЦЭ, словно бы это была серийная музыка¹.

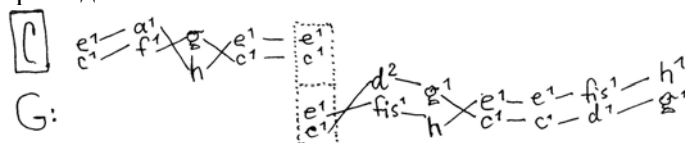
10.3. Искусственные модусы с ДКЭ

Как показано в Примере 174, систематическое проведение ДКЭ способно придавать целому определенную индивидуально избранную окраску гармонии, вполне тождественную характеру какого-то (индивидуализированного) лада. Вследствие индивидуально неповторимого состава гармоний при тонике *С* в этой пьесе общее наименование лада «мажор» мало что говорит о его действительном звучании. До тех пор, пока «мажор» был типовым и достаточно определенным, в общем всегда одним и тем же составом гармоний, обозначение «до мажор» было достаточно конкретным и точным. Теперь же, когда до мажоров много, и множество их совершенно не похоже друг на друга (ср. хотя бы не подбирившиеся специально для этого сравнения примеры из музыки одного и того же композитора – №№ 32 А, 163, 174), определение это стало весьма расплывчатым. Если сказать: «пьеса в до мажоре», то никто не может вообразить, что речь будет идти о таком составе, как в Примере 174, пока не услышит этой пьесы. Поэтому даже обычные ладотональности с проведениями ДКЭ заметно конкретизируют их ладовую окраску, приобретая большую характерность.

Но еще большую ладоокрашивающую роль играют ДКЭ там, где «мажор», «минор», расплывшись в сложностях интонаций хроматического лада, вообще утрачивают сколько-нибудь определенную окраску (несмотря на наличие какой-либо терции, большой или малой). Если мажорность или минорность уже не характеризуют лада, как это всегда было у Баха, Моцарта, Глинки, Рахманинова, тогда либо окраска данного состава не предназначена для какой-либо определенности – это применяется сколь угодно часто, либо может получиться долго выдерживаемый искусственный модус с ладоокрашивающим действием ДКЭ. Понятно, что окраска эта может быть выявлена сильно или наоборот затушевана, она может держаться стойко (как в ости-

¹ В предисловии к советскому изданию квартетов Б. Бартока (Т. II, М.-Л., 1966, с. 6–7) Э. В. Денисов в содержательной и музыкальной статье утверждает: «По существу, вся техника зрелого Бартока является с е р и й н о й », «вся ткань Четвертого квартета последовательно выводится из начальной темы-серии, лежащей в основе всех частей квартета». Здесь верно схвачено сходство между ДКЭ и серией и переход одной категории в другую. (Впрочем, вывод о принадлежности тематического метода Бартока к серийности – всё же преувеличение этого процесса.)

натной тональности) либо наоборот целенаправленно изменяться, в любых пропорциях. В любых случаях краска ДКЭ придает построению, на которое она распространяется, некий специфический ладохарактерный отпечаток, подобно тому, как и эффект обычного мажора тоже достигается имитацией центральной терции ладоопределяющего аккорда тоники; например, в первой прелюдии I тома ХТК Баха:



Как в этих не прерывающихся цепях мажорных терций струится мажорность краски классического лада, так в густой сетке проведенний ДКЭ аналогично концентрируется та выразительность и краска лада, которые заключены в его структуре.

К искусственным модусам, новоладовая окраска которых определяется характером экспрессии и краской ДКЭ, относится и Пример 175, впрочем чрезвычайно сложный в этом отношении. Поэтому, если пьесу с подобной гармонией нельзя уже считать написанной в «C-dur» или в «c-moll», это не означает «безладовости» и необязательно свидетельствует о полиладовости и ладовой переменности (то есть о смешении ладовых элементов по вертикали и по горизонтали; такое бывает часто, например, у Хиндемита). Возможно, что это, хотя и искусственный, но достаточно ладово определенный модус, экспрессия и краска которого выявляются системой проведенний ДКЭ.

В более простом виде, чем в квартете Бартока, и поэтому более легко понимаемый, такого рода «модус ДКЭ» (по аналогии с тем, как говорят «лад фригийский») представлен в фрагменте из фуги Хиндемита in C (см. Пример 176, с. 261). В этом напряженном переходе к репризе фуги нельзя сказать ни того, какая здесь тональность (реприза, как и фуга – in C), ни того, какой здесь лад. Ладовую окраску хотя и возможно свести к комбинациям звукорядов, но услышать как какое-то устойчивое их сочетание всё же нельзя. Здесь кажется недостаточным и вполне корректное определение, которое поставил бы Хиндемит-теоретик: «unbestimmt» – «неопределенно». Зато всё построение превосходно вписывается в особого рода ладовое определение с указанием окраски искусственного лада по признаку ДКЭ в двух нижних голосах: «модус ДКЭ малой септимы» или, более обобщенно, «модус ДКЭ-10», а в сокращении – «модус-10».

- Пример 176. П. Хиндемит. *Ludus tonalis*, fuga in C

Музыкальный фрагмент из «Лудус тоналис» П. Хиндемита. Фуга в C. Темп [Lento], затем calmando. Динамика mp, p. Интерваллы: ΔKЭ-10. Реприза (34-35).

Таким образом, в тональной композиции при исчерпании всех средств ладового и тонального контраста остается еще резерв выхода за пределы всяких тональных модуляций и смещений – *метабола*, то есть более глубокая перемена по самому роду гармоний, выхода в искусственные модусы с индивидуально избираемым ДКЭ.

10.4. Гармоническая функциональность

Смысловое значение гармонии при ДКЭ специфично двойственностью, вытекающей из одновременности действия двух разнородных систем звуко-высотных отношений – обычной тональности и успешно соперничающим с ней модусом какого-либо ДКЭ. Требуется объяснения функциональность внутри модуса ДКЭ и взаимодействие ее с тональной.

Принцип функциональности ДКЭ элементарен – это переход к новым, еще не звучавшим ступенным позициям репликата. Конкретно: если ДКЭ стоит на ступени C, то ощущение ладовой жизни в модусе данного ДКЭ возникает при перемещении его на Des – D – Es – E – H – B – A – As и т. п., в различных возможных и логически легко воспринимаемых интервальных цепях. Пределом движения является заполнение комплексом ДКЭ всех двенадцати ступенных позиций, в чем, однако, нет безусловной необходимости; таковая есть лишь в переходе на другую ступень.

Функциональная активность как «жажда новой ступени» или «вожделение нового звука», конечно, весьма далека от тональной функциональности, как разрешения D в T, кругооборота T S D T. Между тем, у того и другого есть нечто существенно общее. Оно состоит в принципе направленности функционального движения к новому звуку. В тональной функциональности это нижнеквинтовый ход T – S, D – T, при котором особая активность и заключается в том, что основной тон последующей гармонии отсутствует в предыдущей. Согласно теории «скрытого фундамента» (С. Зехтер) при верхнетоновом соединении типа F – G в первом аккорде действует явно не звучащий, но служащий средством квинтовой связи, лежащий на терцию ниже основной тон *d*, и тогда соединение F (= *d*) – G подчиняется той же закономерности. При ДКЭ основной принцип еще проще. Не будучи связанной тонкостями условий тонального тяготения в старом смысле (квинтовая связь основных тонов, распределение сонантности), исходящая вообще от другой стороны гармонии – от звукосостава, техника ДКЭ и представляет собой *повторение модели в индивидуально избираемом порядке*.

В случае необходимости согласования репликаций ДКЭ и тонального процесса, как в Примере 176, устанавливается такой порядок проведения ДКЭ, касающийся в особенности первого и последнего из них. Порядок репликатов, кажущийся сложным из-за неодинаковости интервалов между ними, достаточно точен с учетом тональной драматургии фуги в целом. Важнейшее событие в ее форме – вступление репризы – основательно готовится и чисто функционально (реприза вводится гармониями S – D – T) и со стороны сонантности: перед репризой ход (Пример 176) держится на одних диссонансах, пусть и не острых, а первый разряд сонантного напряжения приходится на субдоминанту за два такта до спокойной и умиротворенной репризы.

Поэтому весь модус-10 призван поддержать характер довольно высокой сонантности и очень сильной неустойчивости от субдоминанты в такте 30 до ее повторения в т. 33, причем модус-10 держится не до конца этого остова S – S, а уступает в конце место определенно тональным гармониям: побочной доминанте к F и ее разрешению. Таким образом, совместно модус-10 и тональность C охватывают непрерывным функциональным действием всё протяжении междучастной интермедии, только осуществляя согласно сложному замыслу функциональную метаболу, переход от функциональности ДКЭ-10 к функциональности S – D – T. Можно сказать, что неоклассически мыслящий Хиндемит подчиняет логику модуса ДКЭ обычной для XX века тональной. В результате он дает ДКЭ-модель на субдоминанте, далее его репликаты на

ступенях неполного круга малых терций $E - Des - B - [G]$, а в момент достижения цели движения по этому кругу, доминанты на G , обрывает цепь репликаций и дает обычные тональные гармонии, но только с ослабленной тоникальностью вплоть до достижения замыкающей всю эту пролонгацию $S - S$ гармонии субдоминанты в т. 33 такте. Сведение тоникальности C почти к нулю в модусе-10 и ослабленность ее при выходе из него, конечно же, есть важнейшая деталь гармонического плана фуги в целом: атоникальность особенно эффектно оттеняет очень сильную тоникальность репризы.

11. Техника центрального созвучия

11.1. От ДКЭ к центральному созвучию (ЦС)

Если конструктивное созвучие становится основой гармонической структуры, то оно уже не является дополнительным конструктивным элементом, а превращается в основной и называется *центральным созвучием*.

Понятие центрального созвучия предполагает два аспекта:

- созвучие должно быть по своей роли в гармонической структуре основным, а не дополнительным, и
- часть формы, где главенствует такое созвучие, тоже должна быть основной, а не вспомогательной, промежуточной.

Примеры 175 и 176 по разным причинам не относятся к образцам ЦС. В теме Бартока основа структуры всё же основной тон C , а группа 1.1.1, несмотря на ее огромную значимость, – дополнительный элемент гармонии. В отрывке из фуги Хиндемита на протяжении двух тактов септима-10 – центральный элемент гармонии, но сама часть – промежуточная, интермедия.

О ЦС следует говорить тогда, когда основное созвучие будет выполнять ту же роль, что тоника в обычной тональности (см. Тему 5.2). По существу классическая тоника и есть идеальный вид центрального созвучия, центрального аккорда. Однако есть необходимость терминологически разграничивать то и другое, из-за резкого различия и свойств ЦЭ в обоих этих случаях, и принципов функционирования: тональное тяготение к тонике и репликация модели.

11.2. Развивающая вариация

Основные приемы сложной техники репликации уже были изложены в разделе о диссонантной тональности (см. 5.3). Там они связывались с типом

новой тональности, в своих принципах и функциональных отношениях следующим классико-романтическому прообразу (позднескрябинский лад).

Но в музыке XX века есть и такой тип новой тональности, который не следует ему, где формы тональной структуры создаются свободно, хотя и с соблюдением общих музыкально-логических норм связности, целостности и красоты. Хотя приемы гармонической техники внутри того и другого сложно-диссонантных индивидуализированных модусов примерно одни и те же, возможно второй из этих методов развития гармонической структуры, который в отличие от Скрябина или Хиндемита не следует классико-романтической модели тональности, называть термином, который когда-то обронил Шёнберг, – *развивающая вариация*. Термин удачно схватывает целостность приемов развития ЦС, а именно многообразные, в том числе и структурные изменения исходного ЦС, что заслуживает наименования из области мотивной работы: «вариация» (чего, между прочим, очень мало в позднескрябинском ладу).

Считая, что в принципе приемы развития ЦС – те же, что были систематизированы в параграфе 5.3, мы можем перенести рассмотрение «развивающей вариации» на конкретный анализ.

11.3. Логика развития гармонической структуры Формообразование

Диссонантная тональность позднескрябинского типа попросту воспроизводит структурную логику лада классико-романтической музыки. Естественно, что обновление форм тогда идет только за счет ладо-гармонической интонационности. Сами же структурные единицы и их ритм – точно такие же, как и в классических прообразах. При том типе мышления центральными созвучиями, который мы обозначили термином «развивающая вариация», следование классическому прототипу развития гармонической структуры может быть, но и не может быть. Композитор оперирует материалом уже столь далеким, что соприкасается с более элементарными и всеобщими силами творения музыкальной формы, где более высокие типовые формы (соната, рондо, фуга, даже песенные формы) оказываются скорее вторичными, как бывает в организации формы вариационного цикла.

Логика развития гармонической структуры вообще регулируется двумя парами явлений, стоящих в корреляции «материал – форма»: 1) отношением между интонационным содержанием (в коренном смысле – гармонией) и его оформлением в звуковую ткань (в широком смысле – письмом); 2) между вы-

раженным таким образом материалом музыкальной мысли и композицией как формой целого. Бурное интонационное обновление, которое прослеживается нами везде при рассмотрении новой гармонии, есть, точнее говоря, грандиозный *интонационный кризис XX века*. Мы словно рассматриваем в гигантском замедлении *картину взрыва*; накопление нового качества подходит к критической отметке; вот имплозия: массы орбиты падают на ядро, масса ядра проваливается во внутренние его пространства, сжимающиеся до сверхтяжелых состояний; здесь «атональная» интонация заполнила «тональную» временную конструкцию; там стремительно разлетаются элементы уже не существующего целого и парят в «пантональном» пространстве; тут обнаруживаются пространства новых измерений; где-то сквозь все эти сферы и среды в бурном становлении рождается новый тембро-ритмо-высотный континуум музыкальной формы.

Уже можно было заметить, что в схватках нашего музыкального ядерно-космического катаклизма где-то обнажается связь казалось бы совершенно разобщенных параметров – гармонии и мотивики, гармонии и тембра. Если явно отказывают вроде бы надежные механизмы тональной функциональности, то немедленно должны вступить в действие другие, основывающиеся на иных принципах координации интонационного содержания и ткани, ткани и формы. Основа логичности мысли «если – то» страдать не может.

Тогда оказывается, что оформление гармонического содержания начинается с элементарных типов развертывания его во времени, то есть со всеобщих *типов ритма*. Потрясение основ состоит в том, что тип ритма, с которым всегда (в XVII – XVIII – XIX века) имела дело гармония, как выясняется, не абсолютен. Есть другие способы развертывания гармонии во времени, и если в корне изменяется содержание гармонической интонации, то надо заново ставить вопрос: в каком ритмическом измерении она развертывается? Каковы вообще могут быть типы ритма?

Очевидно, возможны три главнейших типа ритма:

- 1) *аметричный* (числа ритма без общей счетной доли; пульса нет),
 - 2) *свободно-метричный* (есть счетная доля, нет пульсации тактовых групп; пульс долей),
 - 3) *строго-метричный* (пульс тактов).
- (С некоторой вольностью названия ритма могли бы быть: 1) аметричный, 2) метричный, 3) симметричный.)

Тональная гармония XVII – XIX веков имела дело только со строго-метричным ритмом. Это правило почти не имеет исключений. Показательно, что даже обработки старинных хоралов с их модалными мелодиями Бах выпол-

няет в тональной ритмике пульсирующих тактов. Должен ли наш ЦЭ оформляться только в строго-метричную звуковую ткань? Музыка XX века в целом отвергает это ограничение. Даже нарушения тактовой симметрии и регулярности свидетельствуют о внутренней перемене в оформлении казалось бы обычной тональной гармонии (Шостакович, Хиндемит, Стравинский и др.).

Задав этот первый вопрос, мы приоткрываем такой мир, где всё нужно будет тщательно рассматривать заново и где нам мало помогут логические формулы старой тональной гармонии (последования равномерно идущих основных тонов, тяготение – к тяжелой доле, каденция как оформление повышенной метрической опорности и т. д.). Однако заметим, что гармония XVIII – XIX веков зиждется на *«тональном ритме»* – имеющем столь же сильные центры метроритмического тяготения, как и классическая гармония. Более того, сильные метроритмические тяготения первичны, и в переплетении взаимодействий того и другого поистине «вначале был ритм».

Отметим также, в качестве всеобщей посылки, основные пункты связи в тех двух логических парах, которые указаны как основные сферы выражения музыкально-логических отношений: интонационное содержание гармонии воплощается в звучащую ткань посредством разного рода *повторений* («вариаций»); музыкальная же форма в этом обобщенном плане *есть система повторностей*.

Остановимся пока перед обнаружившимися новыми аспектами гармонии в иных ритмических измерениях. Мы к ним еще будем возвращаться. Займемся теперь логикой построения гармонической структуры на вполне традиционных путях трактовки ЦС, в конечном счете, опирающихся на главные принципы мышления прошлого.

4-я вариация II части Третьего концерта Прокофьева представляет собой уединенный островок углубленной чистой лирики посреди медленных и быстрых танцевальных, маршевых, моторных ритмов II части концерта, иногда призрачно возникающих в целях оттенения даже в этой вариации. Большая доля содержания и особого рода красоты пьесы заключаются в зависимости ее интонационности и формы от тех же сторон темы вариаций.

Форма вариации отличается от трехчастной песни в теме (где 1-я ч. – предложение, 2-я ч. – середина, 3-я ч. – второе предложение в паре к предложению 1-й части). Здесь две середины и две репризы, изменены и структуры частей (см. Пример 177 А Б В):

| | | | | | |
|--------------------|------------|-----------------|------------|----|-------------------------------|
| цифры: | 69 | 70 ¹ | 71 | 72 | 73 |
| | () |) | () |) | () |
| | 1 2 | 1 | 1 2 | 2 | 1 2 |
| количество тактов: | 3 3+1 | 4 | 3 2 | 4 | 3 7 |
| гармония: | e e
6 6 | → | f f
6 6 | → | C ⁷ C ⁷ |

- Пример 177 А – 3. С. С. Прокофьев. Третий концерт, II часть, 4 вариация А.

А. *Andante meditativo*

Б.

В.

начальной: т. 2 – вспомогательный аккорд, тт. 3, 4 – проходящий, в качестве вводного, нацеленный на разрешение в первый аккорд репризы (177 Ж).

Логика транспозиции в *первой репризе* состоит в воспроизведении основными тонами тональностей основных тонов аккордов, но только в обратном направлении. Благодаря этому вспомогательный аккорд репризы имеет тот же основной тон, что и основной аккорд экспозиции: $\text{e} - \text{Dis} - \text{e} \text{ f} \text{ } | \text{E} - \text{f}$. На родстве тональных структур основывается связность целого.

Вторая середина вариации остроумно варьирует материал второй половины середины темы (тт. 9–12), усиливая его неустойчивость и модуляционность. Согласно новому гармоническому плану середина подводит теперь не к тонике и не к верхнему ее полутону, а к нижнему полутону – es-moll (см. Пример 177 В, т. 4).

Центральный аккорд *второй репризы* минимально отличается от общего ЦС: всего лишь понижен один звук, верхний, тот, который готовится в качестве квинты es-moll (Пример 177 В, ц. 73). Господствующая во всей вариации диссонантная тональность естественно приводит к полигармоническому завершению пьесы без устойчивого каданса, мелодической связкой к началу следующей, вариации V. Тема и вариации I – II – III заканчиваются характеристическим плагальным дополнением. Звуки субдоминанты в этом дополнении появляются в составе последнего полиаккорда, с теми же побочными тонами в виде тритона ниже основной части аккорда по образцу ЦС (ср. Пример 177 З и Д). Таким образом, после семитакта второй репризы идет взятое из темы (незавершенное на этот раз) дополнение; вариации IV и V не имеют устойчивых окончаний, в конце их – переходы к следующим далее частям формы.

Безупречность и ясность новотональной гармонической логики является здесь, как и везде, важнейшей предпосылкой музыкальной красоты.

11.4. От ЦС к микросерии

Отсутствие ранее существовавшего разрыва между интерваликой вертикали, где теперь могут свободно применяться любые секунды, устранило принципиальную преграду между вертикальными группами звуков и горизонтальными, между аккордом и мелодией. Отсюда еще одна возможность развития логических категорий гармонии. Если созвучие, в том числе и центральное, с равной эффектностью может и выстраиваться по вертикали, и развертываться по горизонтали (с еще большей естественностью, чем прежний аккорд в арпеджио), и если серия с равной возможностью излагается и по

горизонтали, и по вертикали, то оказывается вполне естественным переход категории центрального созвучия в серию. Конечно, при известных условиях интонационного содержания, стиля.

Разница между ЦС и серией в одном – строгости и интонационной мотивированности серийной ткани, большей свободы при внесерийном ЦЭ.

Близко подошел к своеобразной микросерийности Скрябин, когда выводил всю ткань своего сочинения из одного единственного комплекса – избранного для данного произведения аккорда («Прометей»). Польский музыковед З. Лисса еще в конце 20-х годов назвала такой скрябинский аккорд «предформой» серии.

Тот рубеж, где центральное созвучие переходит в микросерию, покажем на примере уже цитированного сочинения Стравинского – *Pas d'action* из балета «Орфей» (см. Пример 44 Б, с. 84).

Конечно, это типичный образец центрального созвучия, и в масштабах всей пьесы (в форме малого рондо) оно последовательно раскрывает свою функцию тоники. Но в I части формы оно фактически почти непрерывно функционирует как микросерия, ибо структура в общем освобождена от элементов, не выводимых из модели.

Сложность в том, что модель в своих повторениях получает варианты, чего не делается с серией в ортодоксальной додекафонии. В этом смысле микросерия Стравинского используется в технике развивающей вариации, типичной для свободного ЦС. Два варианта отличаются поворотом полутона: 1) в сторону от терции-3, или 2) внутрь терции-3. В первом случае структура ЦС = 1·3 (например, *gis – a – c*), во втором = 1·2 (например, *b – a – c*). С учетом этой вариации ЦС, сохраняющей явное родство с моделью, всю ткань I части малого рондо (ц. 125–128) можно вывести из этого единого интонационного источника – точно как из серии

Возможность всю ткань без «остатка» разложить на «ниточки» созвучия-источника, пусть и оговоренным единственным вариантом, есть доказательство серийного метода композиции, в который переходит – здесь метод ЦС. Нотный текст I части см. в ЗпГ, пример № 162 (с. 160–161). Далее дается только гармоническая схема (ср. также с Примером 175)¹:

¹ Возможно, показанные здесь особенности ЦС-серии применялись Стравинским сознательно. Ср. его высказывания: «Серийность в музыке составляет своего рода тональную основу произведения» (с. 197), «Я лично не додекафонник, я серийник» (с. 199), «я применил <...> технику вариаций по отношению к серии» (с. 246). В кн.: И. Стравинский – публицист и собеседник. М., 1988.

- Пример 178 А. Б. И. Ф. Стравинский. «Орфей», Pas d'action (тт. 1–21)

А. МИКРОСЕРИЯ

Б. МИКРОСЕРИЙНАЯ СХЕМА

А. МИКИ ОСЕРПЕ
 МОДЕЛЬ-1 (≅ 1.3) МОДЕЛЬ-2 (≅ 1.2) [125] 1
 P=3+1 [2] 1.3 = 3-1 h 1.2
 1.3 3.1 1.3 1.2 3.1
 3.1 1.3 1.2
 3.1
 1.3
 3.1
 1.3
 1.3

После Темы 11 – ЗАДАНИЯ 14 и 15 (см. с. 351–362).

ЗАДАНИЕ 5

Ⓐ Анализировать гармонию, лад, ритм и фактуру в одном из следующих двух фрагментов оперы Дж. Гершвина «Порги и Бесс»:

1. I действие, 1 сцена, Блюз и Колыбельная Клары, цифры 5–22,
или

2. II действие, 2 сцена (пикник на острове Киттиуэй), хор и
песня Спортинг Лайфа, от начала сцены до цифры 137.

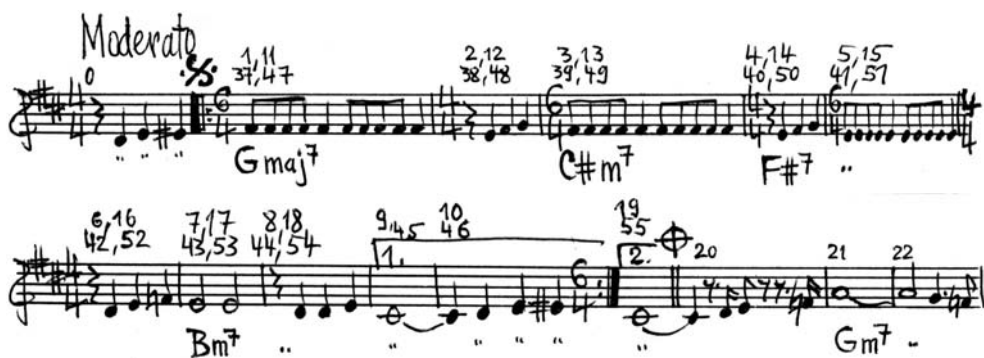
Записать краткую схему формы избранного фрагмента (запись – по образцу сделанных в предыдущих заданиях).

Ⓟ Гармонизовать и записать в обработке для голоса (или сольного инструмента) и фортепиано следующие две мелодии:

- Пример 179. Дж. Де Кнайт. Rock around the clock



- Пример 180. Ф. Лэй. Мужчина и женщина



Образцы фактуры см. в Примерах 183, 184.

| | | | | | | | | | | | |
|---|----------------|---|--|------------------|---|---|---|----------------|----|-------------------|-----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| I | I _x | I | V _m - I _x | IV _x | — | I | — | V _x | — | IV _x — | I — |
| T | S ⁷ | T | I ⁰ D ⁷ - D ⁷ | → S ⁷ | | T | | D ⁷ | | S ⁷ | T |

- Пример 181. *D. Cochran, L. Newman. Again*

Moderato

1,9 2,10 3 3,11 4,12 5,13 6,14

1. 7 8 15 16 17 18 3 19 3

B IX #IX ~~IX~~ m III m b III m II m IX #IX m III m VII m II m IX x III m IX x II m IX x

B I M II m III m VI m b VII x VII x I M VII m II m b VII x VII x VI M VI 6 VII m b VII x b II M I M

20 21 22 23 24 25

26 27 28 29 30 31 32

Chords: I_m I_x IV^6 III_m bIII_m bVI_x V_x bV_x IV_x III_x V_x II_x V_x IV_x III_m bIII_m

Chords: II_m V_x IV_x III_m V_m II_m V_x III_m V_x II_m V_x IV_x III_m bIII_m I_m IV_x

Образец фактуры (играть так, но не записывать):

- Пример 182 А Б

А.

Б.

1 Moderato 2 3 3 (лучше) 1 Moderato 2 3 3

Chords: V_x IV_x III_m bIII_m II_m V_x IV_x III_m

Chords: V_x IV_x III_m bIII_m II_m V_x IV_x III_m

Пояснения к Заданию 5

Ⓐ Проблемы гармонии данных фрагментов имеют специфику, которую необходимо и выявить при анализе. Круг специфических вопросов касается отражения в гармонической структуре особенностей джазовой музыки¹.

Подчеркнем некоторые из вопросов, которые нужно не упустить из вида при анализе гармонии:

¹ Американский дирижер У. Дамрош сказал о музыке Гершвина: «Многие композиторы ходили вокруг джаза как коты вокруг миски с горячим супом, ожидая, когда он немного поостынет, и они смогут насладиться пищей без риска обжечь свои языки <...> Джорджу Гершвину удалось решить эту проблему». Берясь за анализ его музыки, мы оказываемся перед сходной задачей. И важно, чтобы суть проблемы не была бы заслонена статистикой нумерации ступеней и разочаровывающим безразличием всеобщих формальных структур.

- мелодические ладообразования (автономно, отдельно от аккордики), в частности «блюзовые ноты», если они есть;
- ладовая специфика гармонии в целом;
- структура аккордов (терцовые, нетерцовые);
- основной тон в аккордах;
- функциональные связи между аккордами;
- однотональное изложение (с отклонениями) или модуляция;
- гармонические средства образования формы;
- планы модуляционных переходов (при больших, межтемных модуляциях, если они есть);
- как делается фигурация аккордов;
- гармоническая пульсация;
- ритмические эффекты в гармонии.

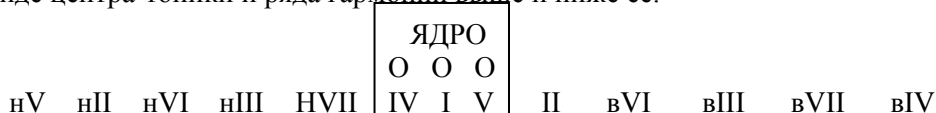
При анализе необходимо изыскать возможность для исчерпывающего объяснения некоторых наиболее важных и трудных гармонических построений (например, в головной части темы, либо в середине, в кульминации), с тем, чтобы был проанализирован буквально каждый аккорд и каждый звук.

Ⓟ Для верного слышания джазовой мелодики необходимо представлять себе, что джазовая аккордика *диссонантна*, а ладовая система *хроматизирована*, находится под влиянием «блюзового лада» (последний можно представить себе как мажор с добавлением характерных мелодических звукоступеней – *ни*, *нс* и *нq*). Даже тонический аккорд включает в себя, как правило, побочные тоны – сексту, септиму большую, септиму малую, нону.

Такие звуки устойчивого аккорда сверх консонантного ядра можно обобщенно называть *супертонами*. Они могут быть не только в тонике, но и на любых многозвучиях – верхняя часть V^9_x , верхняя часть IV^9_x , аналогичные V^{11} , V^{13} и т. д.

Джазовая аккордика обычно имеет трезвучную основу и, в глубине, простейшую функциональную связь гармоний. В отличие от классической римановской строгой тональности здесь действительна концепция *расширенной тональности*, полагающей в рамках лада не три функциональных ступени (S – D – T), а больше. Конкретно это означает, что, например, хроматическая гармония 4.6 квинтой выше II ступени независимо от того, трактуется ли она как побочная доминанта или нет, считается принадлежащей системе I ступени (верхняя третья квинта от нее), а не системе II ступени (побочная доминанта ко II-й, связанная лишь со II ступенью, но не включаемая в сферу действия-тяготения первой).

Поэтому вместо системы трех квинтовых ступеней (S – T – D) было бы правомерно ввести систему семи или даже двенадцати квинтовых ступеней в виде центра-тоники и ряда гармоний выше и ниже ее.



Однако такая система не принята, и во всех работах по джазовой гармонии надо придерживаться тех систем цифровки, которые отражены в нотации Примеров 180, 181. Существо же расширенной тональности выражается в принятом джазовом и нотациями способе обозначения побочных доминант и субдоминант как *простых ступеней* данной тональности. См. в Примере 181 т. 5: гармонии не нотированы как «временный переход в с-moll», а отнесены к сфере непосредственного влияния тоники В-dur, трактуются как «высокие квинты» тоники В:

— — —О—О (тт. 5–7)

Первой задачей при гармонизации и является нахождение *опорных гармоний*, несущих на себе всю конструкцию формы. Диссонантность аккордов приводит к тому, что, например, тонику С-dur надо слышать не только на звуках *c, e, g* (на *консонантном ядре* аккорда), но и также на звуках *a, h, d, b* (на *супертонках*, то есть на побочных тонах и на терцовых диссонансах, возвышающихся над консонантным ядром). Причем, соответственно, на звуке *c* или *g* может стоять аккорд II ступени (например, *d · f · a · c · g*). См. гармонизацию «тонических» звуков *d, f* в т. 17 Примера 181; было бы *грубой ошибкой* поставить здесь не IV, а I ступень. Чтобы не ошибиться в гармонизации этого места, надо представлять *одну* гармонию на *одну* метрическую долю (здесь — на т. 17). Требование же естественности гармонизации в джазовой мелодии должно соблюдаться столь же строго, как и при обработке хорала или народной песни (при всех столь частых в джазе перегармонизациях).

Выбор опорных гармоний целесообразно производить в согласии с метрической структурой мелодии. Две основные формы джазовой музыки находятся здесь не в равном положении.

Блюзовый двенадцатитакт («квадрат») имеет особую структуру, запись которой с учетом известных гармонических структур блюза (см. схему на с. 273) подсказывает расположение опор, например, того, что последняя тоника вступает в 11-м такте, а не в 12-м (как если бы счетный метрический такт был равен 4/2, то есть двум написанным).

Другая же форма, простая песенная (у нее нет своего особого названия), если она охватывает не 16 тактов, а 32, как правило имеет *метрический такт*

величиной в два написанных, см. мелодию в Примере 181. Это важно для того, чтобы знать распределение легких и тяжелых тактов (что так же важно, как правильно считать метрические доли вообще). Конкретно: при метрическом такте, равном двум написанным, опорные гармонии находятся в начале записанных *нечетных* тактов. Сравните схемы Примера 181 в написанных тактах (2/2) и в метрических (на 4/2):



Понимание метра как 4/2 показывает точно, где именно располагаются опорные гармонии. См., например, вступление тоники в написанных тактах: 7 (но не 8), 31 (но не 32). Гармонии во всех четных тактах имеют вводящее значение и устанавливаются с учетом звуков мелодии, в зависимости от того, к *каким опорным* гармониям они ведут. Таким образом, знание истинного метра позволяет точнее знать:

- где вступает опорная гармония и
- каково расположение (начало и конец) опорной счетной доли, в пределах которой все звуки принадлежат одной гармонии (см. упомянутый т. 17 Примера 181).

Второй задачей при гармонизации является выбор соединительных, проходящих и прочих украшающих гармоний. Так, в Примере 181 тт. 7–8 в сущности – одна тоника и соединительные гармонии, чтобы перейти от тоники в т. 7 к тонике в т. 9 (= 1), либо перейти от тоники в т. 15 (= 8) к субдоминанте в т. 17. Украшающие гармонии особенно нужны при остановках мелодии (в Примере 181 тт. 1, 3, 15, 23, 25, 27, 31–32). Украшающие гармонии возможно понимать по аналогии с комплементарной (дополняющей) ритмикой в сопровождающих голосах.

Из важнейших украшающих гармоний джазовой музыки следует особо выделить вводящую в любой аккорд доминантовую гармонию (с основой 4.6), лежащую полутонном выше (дубль-доминанту). Это – модификация одного известного правила: «перед каждым аккордом можно поставить его доминанту». Теперь – «перед каждым аккордом можно поставить его дубль-доминанту».

Если позволяет мелодия, возможно перед дубль-доминантой ввести еще и Π^7 – по отношению или к целевому аккорду или к его тритоновой замене (по аналогии можно было бы назвать «дубль-субдоминантой»). См. введение аккорда IV ступени в т. 17 Примера 181 с помощью тритоновой замены всего вводящего звена: в т. 14, вводящем т. 15, Π и V сами по себе относятся не к вводимому ими Es-dur (= IV от B-dur), а к его тритоновой замене – аккорду

Партия фортепиано – в сущности не исполнительская, а род гармонической схемы (сходно с дирекционом – клавиром с основными голосами), полный текст исполняемой фактуры в джазовых нотах сплошь и рядом вообще не указывается. Фактура импровизируется во время исполнения джазовой пьесы.

И 1. Если в джазовой цифровке не указывается вид диссонирующего аккорда, это не означает консонирующего аккорда. Хотя трезвучия и не изгоняются из гармонии, обычно играется либо трезвучие с секстой (I, IV), либо с септимой (II, IV), либо еще с каким-нибудь диссонантным тоном или с несколькими диссонантными тонами.

• Пример 185. Образец фактуры:



2. При оформлении гармонизации возможно ограничиться элементарным пятиголосием (Пример 182 А). Необходимо проследить за регистровкой. Не следует брать терции в большой октаве, хотя тонический септаккорд B-flat еще возможен. *Лучший регистр* для четырехзвучий – малая октава и нижняя половина первой октавы.

Септима в джазовой гармонии может применяться свободно, то есть покидаться скачком в любом направлении, как это всегда возможно со звуками консонантного аккорда (см. Пример 182 А, т. 2).

Но возможно подобрать лучшее расположение (Пример 182 Б). Лучшим здесь является менее грузное звучание аккомпанирующих голосов. Аккорды располагаются так, чтобы в нижних двух голосах была *септима* или терция, а прочие звуки аккорда располагались бы непосредственно над вторым снизу голосом. Ограничение регистра для септимы и терций – то же самое.

Аккорды не только обозначены как основные виды, а не обращения, но и реально играют так. Хотя обращения и возможны, но, как правило, *основной тон помещается в басу*.

Более подробные объяснения джазовой гармонии рекомендуется получить в книгах: *Бриль И. М. Практический курс джазовой импровизации*. М., 1979 (2-е изд. 1982); *Чугунов Ю.Н. Гармония в джазе*. М., 1980.

ЗАДАНИЕ 6

Ⓐ

Одно из следующих произведений:

1. Б. Эванс. One for Helen; в книге: Бриль И. М. Практический курс джазовой импровизации. М., 1979. С. 102–111,
или
2. Ф. Лессер, Дж. Макхег. Can't get out of this Mood; в книге: Чугунов Ю. Н. Гармония в джазе. М., 1980. С. 132–136.

Ⓟ

1. Данную мелодию обработать для фортепиано блокаккордами:

- Пример 186. Х. Рёмхельд. Руби

- Пример 187. Образец фактуры (тт. 1-2):

(при исполнении выделять мелодию)

2. Данную мелодию гармонизовать и обработать для джазового ансамбля: 4-х саксофонов (2 альтовых и 2 теноровых), 4-х труб и ударных (включая контрабас и гитару). Записать на 3-х строках in C (без транспорта) в виде сжатой партитуры.

- Пример 188. Мелодия:



- Пример 189. Образец записи фактуры:



- И) Данную мелодию обработать аккордами открытой позиции.

- Пример 190. Х. Кармайл. Звездная пыль



- Пример 191. Образец фактуры



Пояснения к Заданию 6

Ⓐ Заданные пьесы могут рассматриваться как образчики джазовой импровизации. Общеизвестно, что импровизация есть «душа» джаза. Исполнительское вдохновение, непреложно убедительное в момент данного воспроизведения пьесы, обладает характерным и непостижимо чуждым для европейской концепции автономной музыки XIX века качеством одномоментности и неповторимости. Парадоксально, что в эпоху распространения самых совершенных средств записи и воспроизведения музыки джазовое искусство не фиксируется в нотной графике. Почему? Невольно напрашивается парадоксальнейшая аналогия с... древнегреческой музыкой: сколько сожалений высказано по поводу того, что древняя музыка не записывалась и до нас не дошла, потеряна целая великая эпоха. Но, по-видимому, древнегреческая музыка – триединство мелоса, поэзии и орхестрики (искусства танца) и не могла быть записана: это стихийное жизнеизъявление не поддается фиксации по самой своей природе, ведь буквальное воспроизведение уже закончившегося жизненного порыва бессмысленно. Конечно, технически возможно ее записать, разучить и исполнить абсолютно точно, как сонату Шопена. Но получится только подобие, мертвая оболочка вместо живой формы.

Так же и в джазовой импровизации. Записанные импровизации, конечно же, в высшей степени поучительны, интересны и ценны. Однако не в том смысле, что, исполнив их нота в ноту, мы получим живой дух джаза. Нет, именно не получим; поэтому никто не занимается разучиванием и исполнением джазовых импровизаций, хотя технически это достижимо. Ценность – в воспроизведении одного (безвозвратно ушедшего в прошлое) мгновения жизни непрестанно *развивающегося* во времени музыкального существа – процесса, ценность – в вертикальном *срезах* текущего во времени процесса музы-

кальной жизнедеятельности. Текучесть означает, что тот же исполнитель (аранжировщик) сразу же после (фиксируемого) данного исполнения будет играть то же произведение уже по-другому. По существу, сомнительно (как и в народном искусстве), чтобы играемую музыку следовало называть произведением (во всяком случае – в европейском смысле *opus perfectum et absolutum*). Это не «опус», «произведение», а развертываемое в течение моментов данного времени («здесь и теперь») музыкальное действие, полнота ценности которого существует лишь в горячие минуты его переживания, а после остывания его неодушевленный костяк-носитель – нотный текст – уже не в состоянии передать главное в этом действе, его живой пульс. Поэтому вполне корректно поступают издатели джазовой музыки, публикуя не блеск джазовой импровизации (всё равно не передаваемый в нотной записи), а мелодию с цифровкой (как, например, в антологии В. С. Симоненко «Мелодии джаза», Киев, 1970), что действительно пригодно к многократному воспроизведению, в меру мастерства и вдохновения каждого следующего исполнителя.

Изложенное выше направлено к тому, чтобы правильно оценить предлагаемые пьесы-импровизации. Конечно, мы сразу найдем в них композиционные недостатки – пустые звучания, неприятные октавные удвоения, слабость развития. Но ведь импровизационное изложение рассчитано на «однократность использования» и, вероятно, находится в противоречии с самим принципом тщательной проверки и выверения композиции. Импровизация предполагает, что играемое будет исполняться при повторении *уже не так*, как в состоявшемся исполнении. Импровизация есть текущий поток всё новых *вариаций*. А при однократности исполнения некоторые, казалось бы бесспорные недостатки могут вообще не восприниматься, не быть слышимыми. Заодно это обстоятельство открывает дорогу перениманию фактурных приемов. Однократность импровизации и неизбежная неточность повторения приемов до некоторой степени скрывает заимствование фактурных форм.

Попутно необходимо возразить распространенной ошибке в толковании понятия «импровизация». Смысл его часто смешивают с «фантазией», «фантазированием» (как гласит заголовок в одном из переведенных в России в XVIII веке руководств по музыке: «О фантазировании или игре из своей головы»). Конечно, и в джазе возможно свободное фантазирование по прихоти не контролируемой в данный момент музыкальной мысли. Однако, как правило, импровизация есть *варьирование* «тем».

Поэтому при гармоническом анализе заданных пьес-импровизаций необходимо прежде найти строгие формы, исходя из известных двух: блюзового 12-такта или простой песенной формы «а а b а». Часто импровизация строится по принципу *куплетной* формы либо формы вариаций с относительно (ли-

бо абсолютно) точным воспроизведением длины темы в целом и ее частей. И так же как при обычных классических вариационных формах, признаком вариации является *повторение гармонической структуры* при изменении мелодии и фактурного оформления ткани. Не меняется при повторении тот самый костяк, который обозначается в джазе цифровкой при мелодии. Хотя, конечно, возможна и частичная переделка костяка, но всё же сохраняемый корпус гармонической структуры обеспечивает узнаваемость темы.

Частый принцип формы при импровизации:

$$\begin{array}{ccc} \text{||:П:|} & & \text{||:П:|} \\ 12 & \text{или} & \frown \frown \smile \frown \\ & & 16 \ 8 \ 8 \end{array}$$

возможно с прибавлением вступления и коды; 3–5–7 проведений.

Поскольку поставлена задача гармонического анализа, то целесообразно сразу найти какие-то повторяющиеся цельности, «блоки» – гармонические структуры, и сосчитать число тактов от данного места до его повторения. Структуры рекомендуется учитывать по последованиям основных тонов.

Если ядро аккорда – созвучие с тритоном, то основной тон часто является *примой*, считая один из звуков тритона *терцией*, а другой *септимой*. Наиболее узнаваемы обычно начальные, головные структуры, но возможно – характерные начала середины (в простой песенной форме).

Найдя зерно пьесы и проследив как повторения гармонической структуры, так и отклонения от нее, необходимо проанализировать *гармоническое строение частей* с учетом их структурных функций начального ядра, середины, играя при этом гармоническую схему.

Особое внимание в настоящем задании надо уделить *рисункам фигурации* (она и есть непосредственный носитель вариационности): каков их ритм (он должен быть характерным, а его изменения призваны предотвратить монотонность повторений), каково отношение мелодических звуков к тонам аккорда (прох., всп. и т. п.), на какие тоны аккорда приходятся опорные звуки мелодии (например, каданс «на секунде», «каданс на септимае»). Также – каковы фактурные формы изложения гармонии.

Ⓟ Постоянная диссонантность гармонии в джазе часто связана с непрерывным звучанием 4-хголосия в виде *пласта* голосов, подчиненного ритму линии мелодического голоса. Тем самым поддерживается определенный уровень диссонантного *напряжения*, иногда чуть повышающийся, иногда спадающий.

Блокаккордами называется слой (пласт) диссонантной гармонии такого типа, где верхний мелодический голос дублирован в нижнюю октаву. К блокаккордам относится также и 2-х пластовое изложение, в котором весь верхний пласт дублируется октавой ниже. Трудность для освоения состоит в выборе самих *пластовых аккордов*.

Технику блокаккордов покажем на следующем примере.

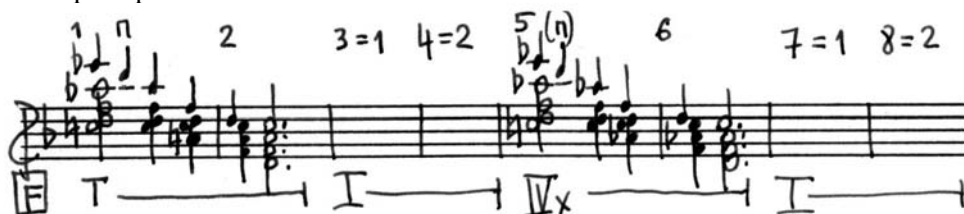
Данная мелодия (в целом – блюзовый 12-такт):

• Пример 192



На основании подразумеваемой гармонии намечаем аккорды и подставляем их непосредственно под мелодию.

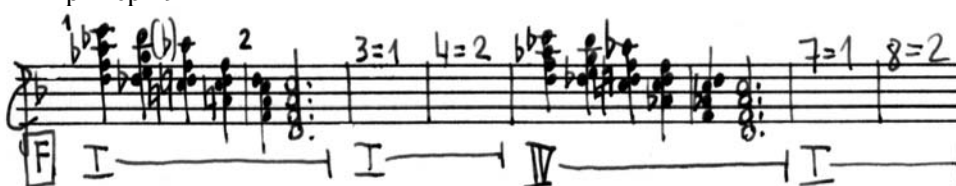
• Пример 193



Неаккордовые звуки отметим «п» (прох.), «в» (всп.) и т. п.

Неаккордовые тоны превратим в аккорды линейной функции. Линейными часто являются уменьшенные септаккорды либо вводновспомогательные (точно повторяющие структуру разрешающего аккорда).

• Пример 194



Теперь прибавим дублировку в октаву. Ритмизуем аккорды и наметим «ходячие басы»:

- Пример 195. [М. Штольц, Й. Вербергер]

Подобным способом надлежит гармонизовать мелодию в Примере 186.

Специальное предупреждение: в диссонантной гармонии обычны супертоновые отношения мелодии к аккорду, то есть распространена гармонизация данного в мелодии тона как диссонанса, прибавленного к консонантному функциональному ядру. Звук может быть не только примой, терцией, квинтой, но также септимой, ноной (может быть также «высокой ноной» – минорной терцией при одновременно звучащей внизу мажорной) и т. д. Как и всегда, необходимо слышать гармонию не как аккорд под нотой, а как *аккорд под долей* (то есть под всеми нотами данной счетной доли – половины или целой). И только получив функционально верную гармонию, расцвечивать ее далее вводящими, проходящими и прочими украшающими аккордами.

Примечание: ритм ♩ ♩ в медленных темпах исполняется триольно ♩ ♩ ♩, иногда с акцентами на третью восьмую.

В тт. 21–24 долгую тонику надо заменить пассажем четвертями, который, хорошо гармонируя со звуками мелодии (идя аккордами типа m, M, x), лишь в конце при вступлении т. 24 переходит на тонику.

Примечание к Примеру 188.

Несмотря на кажущуюся сложность задачи, близко подходящей к обработке прикладного характера, техника выполнения практически не отличается по уровню от предыдущего примера.

Рекомендуется поступать следующим образом:

1. Найти основные гармонии.
2. Ввести аккорды на каждую ноту (см. Пример 189).
3. Полученную гармонию записать в партию труб.
4. Ту же гармонию поместить октавой ниже для саксофонов; необходимо, однако, проследить (играя на рояле трубы правой рукой, а саксофоны левой), чтобы не было грузной, «рычащей» звучности терций в большой октаве (допустимо коррекцию делать по образцу начала т. 7 в Примере 189).

5. После этого добавить «ходячие» басы для партии контрабаса (Пример 189). При этом не поручать контрабасу повторяющихся нот (*c – c* в т. 7 – исключение). При исполнении партия баса звучит октавой ниже, либо в нижнюю октаву.

6. Партию гитары обозначить только буквами и цифрами, а также равночетвертными наклонными линиями (Пример 189).

7. Партия ударных здесь не выписывается по причине ее крайней элементарности.

Ⓘ «Открытая позиция» – то же, что широкое расположение звуков аккорда по принципу «через один» (Пример 191). Это распространенный термин в джазе. Вся гармония уже обозначена. Задача состоит лишь в подборе звучной аккордики в заданной фактуре.

Аккорды тоники (в т. 5) могут быть и без основного тона. В таких случаях аккорд *C* можно играть как *Em* (также – как *Am*). Напомним, что в джазе септима – свободный тон, и может покидаться без всякого разрешения.

В тт. 31–32 – заключительный аккордовый пассаж – обычно на основе постепенного движения, параллелизма.

ЗАДАНИЕ 7

Ⓐ

Одно из следующих произведений:

1. *И. Ф. Стравинский*. Рэг-тайм для одиннадцати инструментов
(в издании: *И. Ф. Стравинский*. Сочинения для фортепиано. Том I. М., 1968. С. 20–28; или по партитуре). Анализировать гармоническую систему, стиль и общую гармоническую структуру сочинения в целом; подробно (каждый аккорд и каждый звук) – начало главной темы, тт. 1–4, 5–23, начало трио, тт. 49–51, 52–72 (то есть до конца с. 23),
или

2. *А. Я. Эшпай*. Концерт для оркестра с солирующими трубой, фортепиано, виброфоном и контрабасом (партитура), ц. 37 – два такта после ц. 46. Анализировать гармоническую систему, стиль и общее построение формы фрагмента; подробно (каждый звук и каждый аккорд) – от ц. 37 до ц. 39, и от ц. 45 до конца фрагмента.

Ⓟ

Выбрать одну из двух мелодий, гармонизовать ее (блокаккордами) и обработать для ансамбля струнных и сопровождения (фортепиано).

Прежде, чем переписывать мелодии, надо прочесть пояснения.

Данные мелодии:

- Пример 196. *Д. Рэскин*. Лаура

Andante

Am Fm F⁶ Fm

B^b₉ .. Cm A^b_x D⁹ G_x E_x Fm G_x

C .. D_x ..

- Пример 197. Дж. Керн. Дым («Smoke Gets In Your Eyes»)

Moderato

Образцы фактуры:

- Пример 198

Andante
div.

- Пример 199

Moderato
div.

И К данной теме (Пример 200) сочинить фигурацию и сыграть на фортепиано (партия баса не исполняется, она прибавлена для ориентировки):

• Пример 200

Moderato

Piano

(Cb.) Db Gb D DbM Db C+ Bb F+ B¹³ Ex Ebm Gb¹⁷ Gb¹⁹ Dx

1. 2.

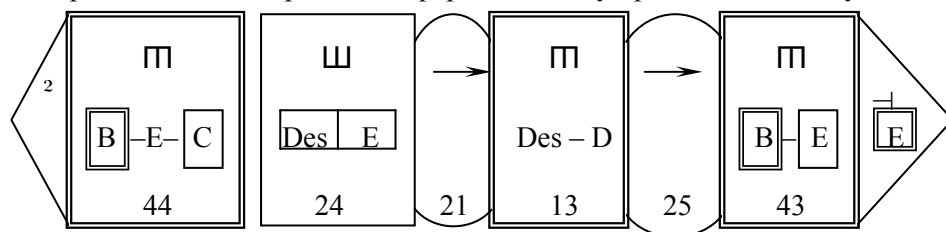
Ebm FM Abm D^(-M) Db Gbx Db

Пояснения к Заданию 7

Ⓐ В настоящем задании анализируемый материал не представляет собой собственно джазовой музыки. Оба произведения по-разному используют джазовые ритмы, гармонии, приемы фактуры и оркестровки, однако выходят далеко за пределы легкой, развлекательной музыки в область «серьезных» жанров (энтузиасты легкой, джазовой музыки сказали бы: «в область классики», ибо к «классике» у них часто относится вообще всё, что за пределами «эстрады», например, Бах, Чайковский и даже Штокхаузен).

1. *Комментарии к пьесе Стравинского.*

Произведение не простое по форме, поэтому приведем его общую схему:



II часть – трио; главная тема после перехода, имеет характер ложной репризы. Произведение двутонально (не редкость у Стравинского; в частности, Черный концерт для джаз-оркестра начинается в B-dur, финал кончается в D-dur; пьеса Piano Rag-music при главной тональности G-dur кончается in E).

В характеристику гармонической системы входят вопросы:

- каково отношение данного типа тональной системы к классико-романтическому, каковы различия между тем и другим;
- состав гармонии при данной тонике (понятно, что какие угодно аккорды могут быть лишь только в *принципе*; в конкретном же сочинении композитор всегда делает *отбор* аккордов в согласии с общим замыслом произведения);
- о чем говорит тот или иной выбор гармоний для данного сочинения;
- как представлена тоника (ЦЭ данной системы);
- каковы другие функции, чем представлены;
- каковы ладомелодические особенности;
- какова структура аккордов, гармонических созвучий;
- какими средствами делаются каденции; и т. д.

Анализ гармонической системы требует *точных определений* тональностей, аккордов, функций, формообразующего действия гармонии:

- жанровые особенности гармонии;
- связь с глубинными эстетическими свойствами стиля данного композитора в целом;
- связь гармонии с особенностями тематизма, ритма, инструментовки и другими элементами музыки;
- как всегда – роль гармонии в образовании формы всей композиции в целом (с известными проблемами и методами).

Индивидуализация гармонии, наметившаяся еще в XIX веке, стала одним из принципов гармонии XX века. Отсюда важнейшая особенность метода анализа гармонии XX века – элемент индивидуализированности в самой *проблематике* анализа гармонической системы. Это сказывается и в настоящем анализе. Помимо названных, более или менее общих вопросов, полностью относящихся и к любому другому произведению тональной музыки XX века, в данном сочинении надо выделить и такие стороны гармонии, которые как проблема анализа не относятся к большинству прочих сочинений XX столетия. Здесь же эти стороны принадлежат к ведущим характернейшим в общем комплексе стилевых особенностей гармонии Стравинского.

Прежде всего это как раз свойства гармонии, идущие от *джазового* музицирования, очень точно и остро схваченные Стравинским, остро и впечатляюще воплощенные им в своем сочинении. Сказанное касается также и Рэг-музыки для фортепиано.

Возможно назвать две происходящие отсюда проблемы: это *ударные эффекты* гармонии и *ритмическое* значение гармонических явлений (то есть повторность гармонических элементов как средство ритмической игры ими). Специфическую проблематику такого рода и надо осветить при анализе.

Рекомендуется начинать подробный анализ гармонии с выяснением смысловых, формообразующих ее функций крупного плана. Необходимо найти принципы и средства гармонического построения устойчивых частей и в зависимости от этого – трактовать принципы и средства построения прочих частей формы (найти ДКЭ: терция плюс секунда).

Вторую тему (среднюю часть) в танцевальной форме естественно было бы понимать как трио (подобно тому, как обстоит дело в мазурках Шопена, вальсах Чайковского, гавоте из Классической симфонии Прокофьева). Однако при анализе недостаточно лишь удостовериться в факте самого наличия такой части на подобающем для нее месте. Нужно еще со всей обычной для классических и романтических форм требовательностью проверить: а хорошо ли написана эта часть, соответствует ли она той функции, выполнять которую она предназначена?

Как и всегда надо обращать внимание на то, чтобы анализ не превращался в искусное «выдираание из контекста» заранее известных нам вещей (из других, старых систем гармонии) при игнорировании многого из того, что реально составляет гармонию данного сочинения.

2. *Комментарии к фрагменту из концерта Эшпая*. Форма фрагмента достаточно точно указана автором при цифре 37: «каденция-фуга».

Проведение (главной) темы у трубы в цифре 43 относится уже к репризе всей формы в целом, составляя как бы вступительное изложение темы; собственно реприза начинается в ц. 45 (размещение фугированной части незадолго до репризы в чем-то аналогично фугато b-moll из сонаты Листа h-moll).

Все общие вопросы гармонической системы, гармонического стиля, формообразующей роли гармонии, названные выше, полностью относимы и к данному произведению.

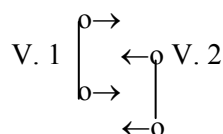
Специфические проблемы здесь также связаны со стилистикой джаза. В условиях полифонического характера использования тематизма это прежде всего особая ладовая окраска мелодии и ритмические особенности (смыкание непрерывности ритмического течения фугированной формы и напора джазовой ритмики). Как и при обычном анализе фуги, требуется рассмотрение мелодий во всех голосах, прослеживание гармонических норм голосоведения в контрапунктирующих соединениях. Ритмика влияет на общий характер музыкальной формы. Следует также выяснить вопрос о наличии (или отсутствии) ударных эффектов в гармонии в виду явного контакта с принципами

джазовых структур. При подробном анализе определить каждый аккорд и каждый звук. И здесь также надо приготовиться к тому, чтобы анализировать то, что написано, а не просто выписывать остатки явлений знакомых по старой гармонии.

Ⓟ Несмотря на многоотность изложения, работы в подобных задачах не намного больше, чем в предыдущем задании. Мелодию сразу же надо *переписать* в верхний голос первых скрипок *октавой выше* заданного в Примере 196 или 197 (по образцу Примеров 198 и 199). Обозначения *гармонии* переписать в партию *аккомпанемента* (см. Примеры 198, 199).

Как ясно из приведенных образцов фактуры, изложение у струнных есть:

- обычное пятиголосие блокаккордов (альты дублируют мелодию в нижнюю октаву);
- с добавлением еще одной дублировки мелодии у виолончелей либо в унисон, либо в нижнюю октаву с альтами;
- четыре не дублирующих друг друга голоса у скрипок располагаются перекрестно:





Отсюда алгоритм решения:

1. Опираясь на гармонию (почти на всех основных участках указанную), представляя себе подразумеваемый бас, *составить пласт блокаккордов*.
2. Записать их в *партии скрипок* (V. 1-1, V. 2-1, V. 1-2, V. 2-2).
3. Добавить *дублировки* мелодии (Va, Vc).
4. Записать *бас* и *обозначения аккордов*.

Сокращенно записанная (как в генерал-басе XVII – 1-й половине XVIII вв.) партия сопровождения может расшифровываться различно. Это может быть фортепианное изложение следующего типа: см. Пример 201 далее. Аналогично – в песне Керна.

Но партия аккомпанемента может быть рассчитана и на протянутые аккорды духовых (саксофоны, трубы, тромбоны), что сближает изложение со звучностью так называемого симфоджаза. В обоих вариантах естественно добавление ритмической группы (контрабас, гитара, ударные).

Примечание к Примеру 197 и 199. Долгие звуки мелодии (см. тт. 3–4, 27–28), выигрышные для вокального исполнения, менее интересны для инстру-

ментального, даже для пения струнных смычковых. Поэтому допустимо в изложении для струнных слегка изменить ритм, например, вместо  дать 

Согласно строению формы целесообразно середину (тт. 17-24) изложить для одного рояля, *без струнных* смычковых (их строчки партии должны быть в таком случае выписаны, но в них нужно поставить паузы). Возможный вариант фактурного изложения середины: Пример 202.

• Пример 201

• Пример 202



(Аккорды в среднем регистре – см. т. 2 – хотя и вписаны в партию рояля, но также подразумевают участие других инструментов).

Далее – реприза первого предложения, но с концовкой, показывающей общее окончание пьесы.

И В отношении гармонии сочинить подобную вариацию не составляет никакого труда. Сложность заключается в стилистике. Для приближения к стилю джазовой импровизации рекомендуется ряд приемов:

- движение равными восьмыми;
- линейные ритмы (то есть ритмические фигуры, возникающие от комбинации длительностей при смене рисунков линии): Пример 203;
- то же с фактурными акцентами: Пример 204;
- очень быстрый пассаж с почти несчитаемыми длительностями (все ноты, однако, слышатся совершенно отчетливо): Пример 205.

• Пример 203

• Пример 204

• Пример 205



– то же, но с быстрыми равными длительностями: Пример 206;

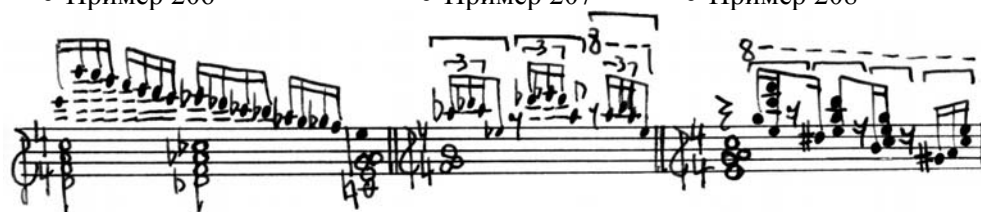
– отрывистые (и синкопированные) рисунки с паузами: Пример 207;

– то же с фактурными акцентами: Пример 208.

• Пример 206

• Пример 207

• Пример 208



Рисунки целесообразно чередовать друг с другом, не повторяя многократно один и тот же. См. образцы рисунков и приемы фигурации в упоминавшихся книгах И. М. Бриля и Ю. Н. Чугунова.

ЗАДАНИЕ 8

Ⓐ

Одно из двух произведений:

1. *А. Н. Скрябин. Седьмая соната,*
или
2. *А. Н. Скрябин. Восьмая соната.*

Схему главной партии записать в виде линии основных тонов (с указанием номеров тактов, ср. далее Примеры 209, 210).

Ⓟ

По заданному материалу (выбрать один из вариантов) написать пьесу для фортепиано в технике позднего Скрябина.

- Пример 209. Первый вариант:

Lento languido **Poème** [Скрябин]

осн. тоны

Des

- Пример 210. Второй вариант:

Handwritten musical score for "Poème" by Scriabin, Example 210, Second Variant. The score is in 12/8 time and consists of three measures. Measure 1 is marked "Andante languido" and "p". Measure 2 is marked "m.s." and "p". Measure 3 is marked "m.d." and "[Скрябин]". The score includes piano and bass staves with various musical notations, including accidentals, dynamics, and articulation marks. A section labeled "ОСН. ТОНЫ" (Basic Tones) is shown below the first measure, indicating the harmonic structure.

Форма пьесы – развернутый период из двух больших предложений (окончание первого предложения не в тонике; при повторении – транспонирование в главную тональность). Схемы см. в Пояснениях.

Во всей пьесе обозначить гармонию линией основных тонов.

① По заданным фразам играть пьесу в форме периода из двух больших предложений (каждое = 2+2+1+1+2) в технике позднего Скрябина.

Возможный материал: Пример 211 А Б В Г; Пример 211 Д – возможный тип фактуры для заключительного аккорда (тоника скрябинского лада):

• Пример 211

А. Б. В. Г. Д.

Handwritten musical score for Example 211, consisting of four systems (A, B, C, D). System A is marked 'Moderato' and 'p', featuring a piano introduction with a 'Fis' box. System B is marked 'Andante' and 'p', featuring a piano introduction with a 'Fis' box. System C is marked 'Allegretto' and 'mp', featuring a piano introduction with a 'G' box. System D is marked 'Lento' and 'pp', featuring a piano introduction with a 'H' box, followed by a 'C' box and a 'Ped.' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пояснения к Заданию 8

Ⓐ Чтобы адекватно отразить сущность позднескрябинской гармонии, целесообразно в методических целях исключить из употребления два слова, как раз принадлежащие к наиболее ходовым в обычном разговоре о гармонии Скрябина – «альтерация» и «доминанта». То и другое неверно ориентирует восприятие, направляя его по ложному пути отыскивания (часто – во что бы то ни стало) элементов чуждой позднему Скрябину мажорно-минорной системы.

Гармония Скрябина позднего периода *тональна*, но это тональность *за пределами мажора и минора*, *диссонантная тональность* (на основе особого рода основного диссонирующего аккорда-тоники). Устойчивость системы гармонии Скрябина позволяет говорить и об особом рода индивидуально

свойственной именно этому композитору ладовой системе, которую возможно называть: *скрябинский лад* (см. Тему 5.4, с. 171–178).

Корень позднескрябинской гармонии – замена одного ЦЭ (консонизирующего трезвучия – центра системы отношений мажорно-минорного типа) другим. В большинстве случаев у Скрябина это аккорд с основой 4.6 (малый мажорный), часто в виде 4.2.4. Один из наиболее известных знаменитых примеров – «прометеевское шестизвучие» *Fis · His · e · ais · dis¹ · gis¹*. Правда, именно в «Прометее» есть и единственное исключение из «скрябинского лада» всего позднего периода – один раз, в качестве самого последнего аккорда звучит тоническое трезвучие *Fis-dur*; однако, как исключение, оно ничего не меняет в самой структуре лада.

Генетически (но только генетически!) основной аккорд скрябинского лада связан с доминантой мажорно-минорной системы. На грани двух периодов – среднего и позднего – в гармонии Скрябина произошла перемена, знаменовавшая ее переход в стадию новой музыки XX века, с характерными ее признаками – эмансипацией диссонанса и хроматики, перерождением системы гармонических функций. Еще в конце среднего периода в сочинениях 50-х опусов аккорды с основой 4.6 (обычно в форме 10.6 – например, *c · b · e*) проникли практически во все функции и тритоновые замены. Одновременно с этим альтерация (при которой есть ощущение тяготения альтерируемого звука или созвучия, а также еще функционирует энергия альтерации в виде разрешения альтерированного звука в реально представленный целевой диатонический) переродилась в постальтерацию, при которой бывший альтерированный аккорд сохраняет структурное сходство с хроматически видоизмененным аккордом, но функционирует уже не как альтерированный (то есть без приготовления реальной либо подразумеваемой натуральной гармонией и без разрешения в соответствующую диатоническую). Превращение бывшего доминантового аккорда в главный, в центр системы и дает новое качество стиля, новую ладогармоническую систему.

Структура системы и функциональность зависят от свойств избранного материала, в первую очередь от свойств ЦЭ. Так же как классическая функциональная система использует природные свойства своих строительных элементов, в первую очередь ЦЭ – консонирующего трезвучия (например, оно базируется на чистой квинте, двояко делимой большой терцией; и квинта же есть принцип связи между S, T и D; и т. д.), скрябинский лад использует природные свойства аккордов с основой 4.6. Главнейшее из них состоит в наличии *тритона* как устоя. Так же как аккордовая структура D и S повторяет, *имитирует* структуру главного аккорда (T), и прочие аккорды скрябинского

лада повторяют, имитируют структуру *своего* ЦЭ. И если тот – с тритоном, то и прочие аккорды также. Природные же свойства тритонов таковы, что:

- *квинтовое соотношение* дает тритонам самые *резкие* звуковые противоречия, резкие диссонансы, причем квинтовое отношение равнозначно полутоновому (как тритоновой замене);
- *большетерцовое соотношение* дает *мягкие диссонансы*, причем оно равно целотоновому;
- и только *малотерцовое отношение* не прибавляет к тонам *никаких новых диссонансов*, но только одни консонансы, причем оба новых тритона, и вверх, и вниз, тождественны друг другу, давая совпадение, замыкание; оба тритона объединимы в один аккорд, что придает им функциональную близость;
- при транспозиции же на *тритон*, тритон дает самого себя, тождественного самому же себе.

Таким образом:

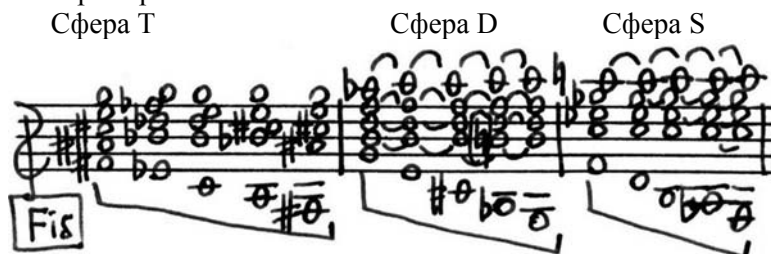
- при транспозиции на тритон возникает функциональное значение *тождества*;
- при малотерцовом – *близости*, высокой степени родства;
- при большетерцовом (и целотоновом) – *контраста*;
- при квинтовом и квартовом (и полутоновом) – *резкого контраста*.

Эти функциональные отношения доминирующего интервала (тритона) распространяются и на аккорды. Если для консонирующего трезвучия высшим родством обладает аккорд имитирующей структуры квинтой выше или ниже, а тритон – отношение наименьшего родства, то здесь всё наоборот: тритоновое отношение предельно близко, в иных случаях оно более, чем родство – оно есть *тождество*. Квинтовое отношение (оно же полутоновое: тритоновая замена) – самое контрастное. Малотерцовое же отношение образует *сферу родства*, которая функционирует сходно со сферой близко родственных гармоний (S – T – D) классической мажорно-минорной системы, то есть функционирует, как *единотональная сфера*.

В результате получается *малотерцовая система* (или уменьшенный лад; название по структуре центрального отношения лада – малотерцовой цепи), причем чередование малотерцовых систем (а их всего три, как три уменьшенных септаккорда) приобретает свойства *функциональных смен*, отчасти совпадающих со сменами функций S, D и T.

- Три сферы (три «тональности») можно называть:
- сфера тоники
 - сфера доминанты
 - сфера субдоминанты

- Пример 212
Сфера Т



(см. также Пример 135, с. 177).

Однако надо помнить, что эти «доминанта» и «субдоминанта» имеют *другие* функциональные свойства, чем классические D и S (и в качестве аккордов, и в качестве тональностей). В частности, уже одно только распыление функции по четырем основным тонам (в до мажоре D = основной тон V ступени, а в До уменьшенном равномерно рассредоточена на nII, vIII, V и nVII ступенях), лишает ее того «тугого» напряжения, которым в большой мере определяется динамизм классической функциональности. И так же как сходные с модуляциями отклонения могут входить и во внутритональное изложение, смены «сфер» возможны и в пределах устойчивого, немодулирующего построения (например, при изложении темы).

Малотерцовая система обычно лежит в основе скрябинского лада как индивидуализированной ладовой формы. Однако в иных случаях возможны и другие ладовые структуры. Например, на основе целотоновой структуры ЦЭ и других аккордов всё лежащее в пределах данного целотонного лада будет восприниматься как однофункциональное отношение, а контрастом будет другая целотоника. Если доминирующим моментом окажется увеличенное трезвучие, то соответственно, четыре сферы аккордов, отстоящих один от другого на большую терцию, составят костяк системы.

- Пример 213



При анализе обязательно постоянное *определение основного тона*; у Скрябина основной тон почти *всегда в басу*.

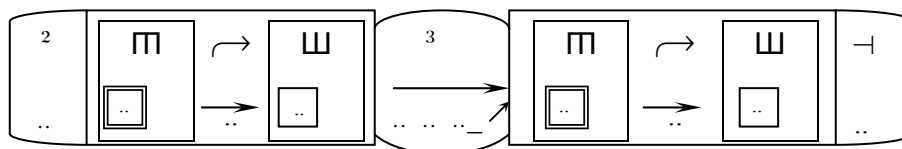
Последование основных тонов с учетом *распределения* их по частям формы уже дает некоторую общую картину гармонии как целого. Однако последование требует *объяснения*. Оно состоит прежде всего в *определении функций*. В рамках малотерцово-вой системы определить функцию – не значит отнести гармонию к доминанте или к субдоминанте. Если здесь нет мажора или минора, а есть ладовая система за пределами того и другого, то *не следует* искусственным образом выискивать в данной системе то, что ей не свойственно. К функции (то есть *системным значениям*) относится то, что выше подробнее объяснялось как назначение элементов данной системы:

- центральный аккорд, тоника;
- его функциональный дубль (вторая форма тоники, отстоящая обычно на тритон);
- главная сфера («главная тональность») – группа аккордов, в малотерцовой системе располагающаяся по кругу малых терций;
- аккорды других ладовых сфер, их отношения, и т. д.

Вопросы, которые не могут быть пропущены при анализе:

- выразительность элементов данной гармонической системы,
- общий тональный план композиции,
- как достигается эффект устойчивости изложения в главной партии (следует помнить, что Скрябин субъективно ориентировался на композиционные принципы классической сонатной формы),
- как делается модуляция в связующей партии,
- как строится побочная тема в отношении гармонии,
- как достигается эффект структурного контраста между гармонией главной партии и связующей, между экспозицией и разработкой, между модуляцией в связующей партии и модуляцией в разработке,
- в чем перестройка гармонической структуры в репризе,
- отдельные фрагменты-образчики разобрать предельно подробно (например: связующая партия, главная партия),
- эстетическая оценка качества гармонии и гармонического выполнения формы.

Схему формы записать кратко:



(ниже обозначений частей формы указать гармонию, составляющую тональный план).

Ⓟ Непосредственный прообраз заданных пьес – фортепианные миниатюры позднего Скрябина, прелюдии по сущности жанровой природы, но называемые автором «поэмами» (как в задании) либо индивидуальным программным наименованием. Сошлемся, например, на обе поэмы ор. 71.

Музыкальная форма строится с намерением наиболее выигрышно показать транспозиции рядов, образующих структуру малотерцового лада. Возможно воспользоваться идеей некоторых скрябинских форм, где вторая половина пьесы есть структурное повторение первой (транспозиция), приводящее к начальному устою-тонике. Например, в поэме ор. 71 № 2 in D:

1-е предложение:

т. 1 ————— 11, 12 — 18
D — — H, F (H)

2-е предложение:

т. 19 ————— 29, 30 — 36
F ————— D, As (D)

Заключение:

т. 37–39
→ D

В соответствии с этими прообразами можно наметить формы той и другой из заданных пьес (допускается буквальное использование схемы для выполнения письменного задания).

ПРЕЛЮДИЯ in Des (Пример 209):

1-е предложение:

| | |
|----|--|
| т. | 1 – 2, 3 – 4, 5, 6, 7, 8, 9 – 10 |
| | Des–, Des – D, As – D, As – D, H – F, H – F, D → |

2-е предложение:

| | |
|----|---|
| т. | 11 – 12, 13 – 14, 15, 16, 17, 18, 19 – 20 |
| | D–, D – Es, A – Es, A – Es, C – Fis, B – E, Des → |

Заключение:

| | |
|----|---------|
| т. | 21 – 22 |
| | → Des |

ПРЕЛЮДИЯ in C (Пример 210):

1-е предложение:

| | |
|----|---|
| т. | 1 – 2, 3 – 4, 5, 6, 7, 8, 9 – 10 |
| | C–, C – Des, B – Des, B – Des, Des – E, G, B, H (F) → |

2-е предложение

| | |
|----|--|
| т. | 11 – 12, 13 – 14, 15, 16, 17, 18, 19 – 20 |
| | Des–, Des – D, H – D, H – D, F – F, As, H, C (Fis) – |

Заключение:

| | |
|----|---------|
| т. | 21 – 22 |
| | — C |

Предлагаемый план пьесы можно переписать нотами на дополнительной строке основных тонов (предусмотрев достаточно места для предполагаемой фактурной ткани; второй тематический элемент целесообразно переписать в отведенном для него такте).

Порядок действий (на примере пьесы in Des).

- тт. 3–4 исходный двутакт переписать с изменением: вторая половина фразы транспонируется на полтона вверх; соответственно делаются минимальные изменения в конце первой ради хорошего соединения обоих мотивов;
- т. 5 один из двух мотивов (скорее всего более активный первый) транспонировать в заданную гармонию; соответственно его конец изменяется ради соединения с т. 6;
- т. 6 повторение т. 5; при повторении – вариационное учащение ритма для достижения естественности смены материала в т. 7;
- тт. 7, 8 мотив из Примера 209 Б (= т. 7) повторить с аналогичным варьированием фактуры (см. начало т. 8);
- тт. 9–10 сыграв то, что уже написано, услышать, как надо мелодически завершить предложение (на заданной гармонии); в конце т. 10 – заметная цезура в мелодии, отделяющая одно предложение от другого;
- тт. 11–20 материал первого предложения *переписать в транспозиции* (внимание: транспозиция не абсолютно точная – есть изменения); целесообразно тщательно выверить гармонию и фактуру, при повторении музыки первого предложения во втором *переставить голоса*: контрапункт среднего голоса *вынести наверх* – двумя октавами или октавой выше; основную мелодию поместить октавой ниже (в пьесе in C сделать аналогичную перестановку); этот двойной контрапункт должен продолжиться до вступления второго тематического элемента (Пример 209 Б);
- тт. 21–22 сыграв всё написанное, сделать внушительное общее заключение (весь последний такт должен быть одним тоническим аккордом); заключение может быть и трех-четырёхтактовым.

После того, как пьеса будет написана, необходимо тщательно проверить линии развития, сочленения частей, правильность гармонической вертикали.

Ⓜ Основной принцип игры по заданной фразе: вся пьеса строится как *повторение исходного материала* – в целом и по частям. Гармония целого образуется *на основе свойств заданного материала*. В отношении специфики скрябинского лада подробнее разъяснения даны выше, в пояснениях к заданию по анализу. Всегда должна быть слышна основа 4.6.

Порядок работы предлагается следующий:

- тт. 1–2 Заданная фраза;
- тт. 3–4 ее *повторение* в той же позиции (на той же тональной высоте), с легким варьированием-украшением мелодии;
- т. 5 *один* из двух мотивов (более активный), на триполутон (= на малую терцию) выше;
- т. 6 секвенция 5-го такта еще на триполутон вверх, сдвиг еще на полутон вверх и каданс (остановка на *верхней* квинте, считая от позиции исходной тоники).

Во втором предложении:

- тт. 1–6 играют как простое повторение начальных шести тактов (какие-либо логично звучащие неточности при повторении не должны избегаться, так как изменения вполне естественны для второго предложения в качестве признаков развития);
- тт. 7–8 поставить основную гармонию (тонику); возможно повторить последний двутакт первого предложения, но только на кварту выше (или на квинту ниже).

Закончить пьесу можно арпеджированным пассажем, эффектно.

Допускаются и другие, более сложные способы построения второго предложения (например, транспозиция, начинающаяся посередине предложения). Облегчением является однотипность аккордов в трех нижних голосах и многочисленность повторений. Часто место мелодических интонаций – в пространстве между увеличенной квартой и большой секстой от основного тона (при аккорде 4.6), а также на малой либо большой ноне. Необходимо постоянно соблюдать *чистоту звучания аккорда*.

Образец процесса подготовки пьесы (в одном из возможных вариантов).

Заданный материал (на мотив Скрябина): Пример 214.

Повторение фразы: Пример 215.

• Пример 214

• Пример 215



Дробление (Пример 216) и секвенция (Пример 217). Каданс первого предложения на мотиве покинутого при дроблении среднего голоса: Пример 218.

• Пример 216

• Пример 217

• Пример 218



Во втором предложении получилась транспозиция на полутон вниз мотива 4-го такта, и всё последующее тоже переставляется на полутон вниз.

В заключении – арпеджио по звукам тоники. Пьеса в целом в Примере 219 (с. 307).

Для игры по материалу Примера 211 Б может быть другая форма: 4 звена секвенции по одному такту, далее дробление на полутакты.

Как и в прежних аналогичных заданиях, при игре с листа допускается предельное *упрощение* мелодии и исполнение строго ритмизованного последования из одних только аккордов «столбами».

• Пример 219

Allegretto

Handwritten musical score for piano, Example 219, marked *Allegretto*. The score consists of three systems of staves. The first system has measures 1-6, the second 7-12, and the third 13-18. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked *Allegretto*. Dynamics include *p* (piano) and *rit.* (ritardando). The piece ends with a *morendo* (dying away) marking and a fermata over the final notes.

ЗАДАНИЕ 9

Ⓐ

Два варианта:

1. *И. Ф. Стравинский. «Сказка о солдате». Часть 1, сцена 2 – Пастораль* после слов: «Что же я теперь делать-то буду?» (в издании партитуры: Л., 1974. С. 15–17); рекомендуется в этом издании также прочесть высказывания композитора о «Сказке о солдате», с. 86, и либретто с. 89–95. Для удобства можно одновременно пользоваться и клавиром,

или

2. *И. Ф. Стравинский. Две части из вокального цикла «Четыре русские песни» для голоса и фортепиано – № 3 «Подблюдная» и № 2 «Запевная»* (в издании: И. Стравинский. Избранные вокальные сочинения. М., 1968. С. 46–29).

В том и в другом варианте выписать структурные схемы основных полиустоев (образцы этого см. далее, в Примерах 222–224).

Ⓑ

Одну из следующих мелодий обработать в полиладовой технике:

- Пример 220



- Пример 221



Форма обработки – три куплета (= тема и две вариации), со вступлением и заключением; для соло с фортепиано.

Ⓒ

Подготовить (дома) и сыграть с применением полиладовости период (или большое предложение). Подробности см. в Пояснениях.

Пояснения к Заданию 9

Ⓐ Интонационное содержание творчества Стравинского раннего периода находится под сильнейшим влиянием русской крестьянской песенности – ритмов, мелодических оборотов, попевок, синтаксических структур, также и ладовой системы. Отход от старой *системы* предоставлял композитору возможность идти в различных направлениях. Самым мощным стимулом для выявления законов новой гармонии XX века в творчестве Стравинского 1900 – 1910-х годов были музыкально-стилистические особенности русского фольклора, не совпадающие, либо прямо противоречащие установкам стиля классико-романтической музыки.

Полагая известными особенности русской народной музыки, мы не излагаем здесь ни законов метра и ритма (в частности и связи того и другого с текстом), ни законов ладовой структуры, многоголосного склада, отсылая тех, кому это необходимо, к существующим курсам народного творчества и известным научным трудам – В. Ф. Одоевского, А. Н. Серова, А. Д. Кастальского, Т. В. Поповой, Ф. А. Рубцова, А. В. Рудневой, В. М. Щурова и других авторов.

Один из основополагающих вопросов гармонического анализа – *обоснование и объяснение материала* – нужно осветить с точки зрения эволюции стиля Стравинского как результата скрещения общих законов новой гармонии XX века и продолжения традиций (в первую очередь чутко услышанных композитором специфических особенностей русско-крестьянской песенности). В частности различные виды ладовой переменности (и нестабильности, обращающиеся в условиях смешанно-ладовой системы гармонии в *полиладовость*, подчас доводимую даже до политональности).

При общей характеристике ладогармонической системы надо специально охарактеризовать *тип выразительности*, свойственный данной гармонической структуре в отличие от обобщенных свойств обычной мажорно-минорной системы. Системы гармонии XX века часто отличаются *индивидуализированным* характером. Поэтому всякий раз необходимо указывать, что именно составляет специфику именно *данной* гармонической структуры. Подход должен быть всегда таким, как если бы гармоническая структура в каждом отдельном случае строилась бы специально и индивидуально, в зависимости от данного комплекса содержания, а не просто привлекалась бы как нечто существующее отдельно от конкретного произведения. Не нужно (либо не достаточно) определять гармоническую структуру «Соль мажор», «ми минор». Главная задача состоит в том, чтобы определить специфику данной

структуры *в отличие* от всех прочих, а не в объединение с ними. Методически полезно представлять себе дело так, как если бы в каждом сочинении была *своя система*. Ее-то и нужно определить.

Помимо общей характеристики такого рода, необходимо указать, какие именно конкретные гармонические элементы входят в данную систему (элементы, как правило, не повторяются в других сочинениях в отличие от ситуации, существовавшей прежде). К элементам гармонии относятся *все* звуковые структуры, как вертикальные, так и горизонтальные (звукоряды, горизонтальные интервалы).

Практически надо:

- найти и сыграть (выделить) все те элементы, которые составляют данную структуру.

Чего не следует делать:

- во что бы то ни стало находить элементы старой известной нам тональной системы; мы можем бессознательно отыскивать знакомые нам предметы, так как в нас воспитано представление, что гармонический анализ как раз в этом и состоит. Это и есть методологическая ошибка. Надо искать не то, что составляет элементы и функции старой мажорно-минорной системы (композитор хотел, чтобы их не было), а то, что *реально существует*. Самое трудное – слышать то, что есть, вместо того, чтобы отыскивать то, что нам знакомо.

Реально действующие гармонические элементы надо не только правильно, без предвзятых представлений найти. Нужно еще и мотивировать их. Тоническое трезвучие классической сонаты не нуждается в индивидуальном объяснении. А все нынешние не повторяющиеся даже в соседних пьесах того же композитора элементы именно поэтому и подлежат специальному интонационному обоснованию: каковы элементы, почему именно они, как это связано с общим комплексом содержания.

К *элементам гармонии* относятся не только аккорды, созвучия, но в не меньшей мере и ладомелодические образования. Практически: каждая мелодия, любой голос рассматривается также и в отдельности, с точки зрения того, в каком он ладу, каковы ладомелодические функции его тонов, и т. д.

Как и всегда, анализу гармонии предшествует *определение формы* пьесы: в случае каких-либо индивидуальных особенностей (а они, как правило, имеются) необходимо их специально объяснять.

Специальная проблема анализа в настоящем задании – *полигармонические явления*, преимущественно полиладовость. Напомним, что полиладовостью называется объединение различных ладов (ладозвукорядов) при одном устое (тонике). Суть проблемы состоит в объяснении гармонии при подобных совмещениях ранее несовместимых вещей.

Чего нельзя (или недостаточно) делать при объяснении полиструктур? – Ограничиваться констатацией того, как для объяснения малой терции ограничиваться описанием ее звуков, предположим, *ми* и *соль*. То же и в любой полиструктуре: конечно необходимо учитывать (даже рассматривать в отдельности, изолированно), как звучат составляющие, компоненты целого комплекса. Однако главное, что подлежит рассмотрению (= прослушиванию), – то, какое *новое качество* возникает при их созвучии. Новое качество и есть *гармония*, которая должна анализироваться.

Но формы этой гармонии сильно отличаются от привычных нам форм изложения консонантной гармонии. Основных различий два:

- диссонантность гармонии и
- расслоенность ее частей.

Притом и то и другое обретает наиболее выпуклую форму, если разворачивается во времени. В результате полигармонические фактурные формы обычно отличаются неравновесием составляющих частей, своего рода гармонической перспективой, где одни звуки или созвучия занимают доминирующее положение, другие находятся на втором плане; возможно, есть и еще элементы гармонии, подчиненные данным. Если классическая тоника, консонантный устой исчерпывают своим простым звучанием возможности своей звуковой реализации, то устой диссонантной полигармонии излагается в виде целой «композиции», в виде сложной структуры. Так же, как для консонанса естественная форма – *аккорд-монолит*, для диссонанса это – переменчивый в своих контурах *вариантный комплекс*.

Отсюда новая категория гармонии, которую можно назвать: ПОЛИУСТОЙ, то есть устой полигармонического типа.

Примеры анализа полиструктур, полиустоев

- Пример 222. И. Ф. Стравинский. «Весна священная», «Игра двух городов» (схематическое изложение)



Комплекс-полиустой – основа всей гармонии: Примеры 223 А Б. Анализ полигармонии прежде всего состоит в отыскании (слухом) этого объединяю-

щего комплекса (обычно, как и здесь, в виде полиаккорда). Иначе получается пресловутый механический «линеаризм» («политональность», «полифункциональность»). Развертывание гармонии во времени заключается в фигурации частей полиустоя. Вполне естественной является форма его полиладовой фигурации, при которой каждая из частей общей гармонии фигурируется своим звукорядом: Примеры 223 В Г. Отсюда и полиладовая форма изложения полиустоя: Пример 224.

• Пример 223 А Б В Г

• Пример 224



Так же, как при фигурации консонантного аккорда (ср. Пример 223 Г), он растворяется в линиях голосов, в ткани, и при фигурации полиаккорда он растворяется и в голосоведении, в ткани. В результате аккорд, представляющий полиустой, может реально не звучать, но только подразумеваться (Пример 224). Однако это несколько не умаляет значения гармонии (полигармонии), которая и делает единственно возможным, эстетически оправданным соединение несоединимого: миксолидийского С и пентатоники Fis.

Онтологически: если есть гармония (здесь объединяющий полиаккорд), и гармония хорошо звучащая, благозвучная (в нынешнем смысле слова), тогда такую музыку писать можно; если нет гармонии, то нельзя.

Гносеологически: если есть слышание и понимание гармонии (здесь: объединяющего полиаккорда), то анализ получается, он есть; если нет слышания и понимания гармонии, то анализа нет, познание гармонии не состоялось.

При изложении полиустоя возможно большее или меньшее выделение и обособление его частей, которые таким образом могут дорасти в своей функции до роли если не контраста, то до различия от основного звучания комплекса. В Примере 222 к таким частям общего комплекса относится созвучие на третьей четверти такта 2. Природа полигармонии позволяет подобным созвучиям эмансипироваться и превращаться в элементы гармонии, выполняющие особого рода функцию – контрастной части, то есть *контрастной части устоя*. Логическая связь (= функция) с общим значением комплекса проистекает таким образом (согласно происхождению этого явления) от логической пары: целое – часть. Так как диссонанс и полигармония богаты возможностями обособлений различных частей и комбинаций их (в отличие

от консонирующего трезвучия, любые комбинации частей которого немедленно сливаются в целое), то естественно такая *природой* данная возможность легко обращается в действительность.

Например, полигармония из другой части того же произведения:

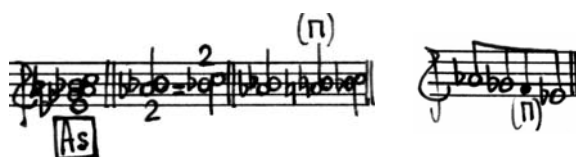
- Пример 225. И. Ф. Стравинский. «Весна священная», «Тайные игры девушек»



Полиустой: Пример 226 А. Структурный повтор в части аккорда – 226 Б, и обусловленная этим возможность фигурации-параллелизма – 226 В. Фигурация нижнего субаккорда – 226 Г.

- Пример 226 А Б В Г

А. Б. В. Г.



Благодаря полиритмии каждый из верхних субаккордов (см. 226 В) может совпадать с каждым из звуков нижнего субаккорда (см. 226 А, 226 Г). В результате из единого фигурированного полиустоя (226 А) выделяются контрастирующие, с отчетливо прослушиваемой вспомогательной гармонией H^7 (иногда, как субаккорд в составе полиаккорда, также квартаккорд $es - as - b$).

- Пример 227 А Б



Представление всей этой монофункциональной системы отношений на основе – ЦЭ – полиустоя (226 А) – и есть объяснение гармонии. Подобным же образом, через нахождение и анализ полиустоев, следует анализировать гармонию в заданных пьесах.

Важное указание к анализу более развернутых форм, где полиустои есть не только местные, но и общие (исходный либо заключительный). Если устои (или полиустои) не просто варьируются, а *сменяются*, то необходимо (с учетом процесса формообразования, членения частей) проследить структурные и *высотные* (тональные) связи их друг с другом. Причем в процессе подготовки, при исследовании гармонии, методически целесообразно проследить:

- отдельно высотные связи,
 - отдельно структурные связи,
- а потом объединить их в общую картину.

Ⓟ Сказанное в пояснениях к анализу о сущности полигармонии полностью относится не только к тому, как надо ее воспринимать и анализировать, но также и к тому, как надо ее писать, сочинять.

Отсюда первая задача полигармонии (полиладовости, полиаккордики): *создать хорошо звучащий полиустой*. Если он есть, гармония должна и в целом хорошо звучать.

В данной форме обработки, с учетом необходимости усложнения гармонии от куплета к куплету ради эффекта движения, нарастания, развития, сказанное о полигармонии относится в полной мере лишь к третьему куплету. Первые два должны здесь ограничиваться прозаичной фактурой с тянущимися педалями и скромным параллелизмом контрапунктирующих двузвучий. Аккомпанемент следует представлять себе как «клавир» воображаемого ансамбля (например, ансамбля деревянных духовых, как бы изображающих тембры народных «рожков», «дудок»¹).

Общий композиционный план:

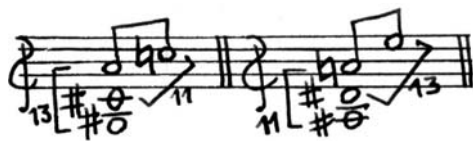
| |
|---------------------------|
| Вступление 1 – I куплет |
| Вступление 2 – II куплет |
| Вступление 3 – III куплет |
| Заключение |

Вступление 1: – один такт с фермой,
– отдельный звук-настройка (или в октаву, или удвоение звука через две октавы, без заполнения середины), или же двузвучие-настройка (кварта или квинта, с теми же удвоениями).

¹ По желанию такой ансамбль можно выписать и партитурно, с точным обозначением исполнительского состава (для композиторов это обязательно).

- I куплет: – начало (1–2 такта) без сопровождения (либо на фоне залигованных звуков вступления);
 – далее педали-поддержки мелодии (по 1–2 такта каждая), «пустые» кварты и квинты; созвучия иногда повторяются;
 – в момент вступления последнего звука мелодии – короткая пауза, а вслед за ней на фоне тянущегося последнего звука – переход к вступлению 2.
- Вступление 2: – один такт; задает тон II куплету тем, что излагает первый звук его мелодии, а под ним основное созвучие II куплета (см. ниже).
- II куплет: – основное созвучие II куплета (полиладовое) – *контрапунктирующая кварта*, избираемая с таким расчетом, чтобы один из ее звуков (лучше нижний) образовывал бы острый диссонанс (в полутонах – 11 или 13) к мелодии (по образцу вступления к «Весне священной» или третьей из «Колыбельных песен кота»); например:

- Пример 228 А Б



– далее сопровождение образует цепочку сравнительно редко сменяющихся кварт, *с теми же* интервальными условиями); например, уход на целый тон вверх и возвращение на место, еще раз то же самое (это в сумме займет 1–3 такта); ритм сопровождения «неровный» – как бы в другом, более медленном темпе, и с несовпадением опорных долей; далее то же чуть смелее и активнее, но с тщательно рассчитанными теми же интервальными условиями; при этом линия кварт образует полиладовый контраст диатонике мелодии, обрисовывая далекую от нее пентатонику или диатонику. Например (из «Колыбельных песен кота» песня «Бай-бай...») – мелодия (Пример 229 А), полиустой с контрапунктом кварты (229 Б), линия кварт (229 В):

– прочие созвучия – или параллелизм от основного (по типу: отход – возвращение, более далекий отход – возвращение) с тщательно подобранными сочетаниями аккордов и звуков мелодии; как и во II куплете, всего 12–16 созвучий на всю длину мелодии; по законам контрапункта;

– контрастный и дополняющий ритм (Пример 229 В); мелодия не дублируется; во второй половине куплета к аккордам в среднем регистре можно прибавить ритмически не совпадающие с ними, ни с мелодией (как бы идущие «невыпадом») отрывистые звуки (или октавы) в низком (или очень низком) регистре;

– в момент вступления последнего звука мелодии вступает заключительный основной аккорд III куплета, возможно с добавлением очень глубокого баса.

Заключение: – начинается еще на фоне тянущегося последнего звука (но может быть и сразу после него), на начальном или заключительном мотиве песни ряд созвучий-дублировок (под каждый звук мелодии), взятых из III или II куплета; завершение на звучании Вступления I, возможно с отражением элементов основных созвучий II и III куплета.

Главная задача – чистота и правильность гармонии в рамках данной системы, несмотря на систематическое полиладовое переченье, как в Примерах 229 В, 230. Гармония должна звучать остро и красиво без случайных «провалов» (из-за непреднамеренных исчезновений полиладовых диссонансов). Написанную песню спеть с фортепиано.

Ⓢ В настоящем задании по игре ставятся иные цели, чем в письменной работе. Задачей является применение полиладовости в качестве сильного средства повышения *тонально-функционального напряжения*. Необходимость в подобной интенсификации возникает на участках кульминационных (в конце средней части, внутри или в конце репризы), часто также отражаемых в гармонии коды либо заключительной части.

В этом контексте полиладовость должна восприниматься, как предельно возможное в рамках хроматической системы нагнетание, максимальное усилие, приводящее к сильному разряду в звучании заключительного устоя.

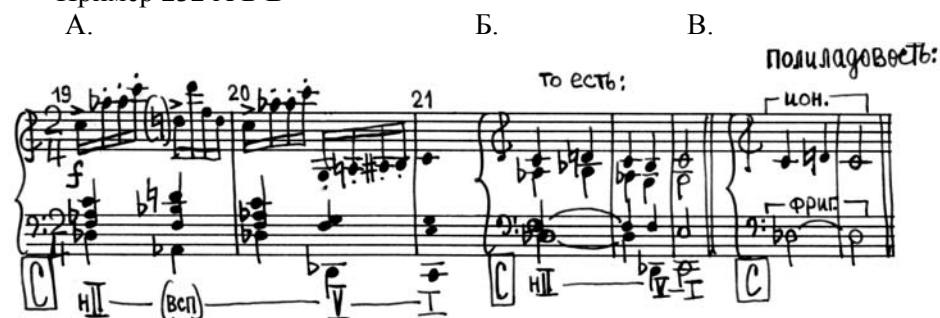
Образец из современной классики – начальный период с использованием гармоний лидийского лада и хроматической системы:

- Пример 231. С. С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта», № 6 «Бой»



Середина поначалу дает лишь мажоро-минорный контраст (нVI – нIII), а далее – полиладовое «выхождение из себя», как бы изображающее азарт боя (см. тт. 15–16, 17–20). Схематически:

- Пример 232 А Б В



В задании по игре полиладовость выполняет сходную роль, причем ее должно быть больше, чем в приведенном примере. Наоборот, фактура может быть чрезвычайно упрощенной. (По желанию ткань может быть, конечно, и более мелодизированной, не схематичной.)

Форма построения (тип: i – m_r – t, где «r» = «res» – событие):

| | | | |
|---------------------------|-----------------------|----------------------------------|-------------------------------|
| экспозиционный
участок | развитие
(линейно) | кульминация
(острая гармония) | заключение
(каданс и кода) |
|---------------------------|-----------------------|----------------------------------|-------------------------------|

Возможный способ выполнения:

1. *Экспозиционный участок.* 3–4–5 аккордов, плавно идущих от начального тонического к тоническому же последнему, причем один-два аккорда должны быть из хроматической системы (мелодия может идти по звукоряду не основного лада, а какого-нибудь другого).

2. *Развитие.* 3–4–5 аккордов; верхние голоса идут вверх (по чужому звукоряду), а бас вниз. Здесь – *полиладовый контраст* басового звукоряда по отношению к верхним голосам.

3. *Кульминация*. Раздвижение голосов приводит к остро диссонантному аккорду (увеличенному септаккорду, большому минорному, большому мажорному, типа 3.3.5). Кульминация состоит в его *полиладовой разработке* с помощью вспомогательных или проходящих созвучий (см. Пример 232).

4. *Заключение.* После кульминации – каданс с ярко выраженной (но не элементарной!) доминантой. Однако тоники после нее сразу не давать; бас должен «промахнуться», попав на диссонирующий звук. После него – еще два-три таких «непопадания» с целью получить звучные диссонирующие аккорды. Ряд басовых диссонансов должен образовать *полиладовый ход* по чужому звукоряду. И, наконец, полный каданс (однако также не элементарный).

Все диссонирующие аккорды должны быть тщательно подобраны по звучности (рекомендуется здесь – звучность баса, оторванная от верхних голосов, то есть в глубоком регистре). Ладовое средство организации басовых диссонансов – объединение их своим, контрастным основной диатонике, звукорядом, возможно, диатоническим. Это и есть полиладовость.

- Пример 233. Образец выполнения:

Largo (♩) **ПРЕЛЮДИЯ**

экспозиционный 2-й часток развитие кульминация

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

mp cresc. f (всп)

I II (VII) I (IV) (прох) (прох) (VII) (VIII) (всп)

Кадаве и кода

12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

(пб) (всп) (B) (B) (B) (B)

локрийс кий

(V) (VII) (VIII) I

- тт. 1–4: тоника с проходящими аккордами;
 тт. 5–8: аккорд далекой ступени (нV) и раздвижение голосов;
 тт. 9–12: кульминационный аккорд вIII ступени с полиладовым вспомогательным созвучием в верхних голосах и (разновременно) полиладовым же вспомогательным звуком в басу;
 тт. 13–14: каданс из хроматически прилегающего к тонике аккорда (вVII) и чужого диссонирующего, прилегающего с другой стороны баса;
 тт. 14–21: заключительная тоника с прилегающими вспомогательными двузвучиями и с полиладовым басом, идущим по чужой диатонике (локрийского лада).

Примерные образцы начальных экспозиционных фраз:

- Пример 234 А Б В

А.

Б.

[Шостакович] Adagio (♩)

mp

f

I nV (nIII) I

I nV (nIII) I

В.

Largo (♩)

mp

F

I (II) (nIII) I

ЗАДАНИЕ 10

Ⓐ

Три варианта:

1. *И. Ф. Стравинский*. «Весна священная», финал, «Великая священная пляска» (подробно – главная тема, ц. 142–149, и фрагмент 2-го эпизода, ц. 181–186), по клавиру (четырёхручному) и партитуре,

или

2. *И. Ф. Стравинский*. «Свадебка», Картина 3, ц. 65–87; подробно фрагменты: ц. 68–72, 75–81,

или

3. *И. Ф. Стравинский*. Три простые пьесы для фортепиано в три руки (в издании: *И. Стравинский*, Сочинения для фортепиано. Т. 1. М., 1968. С. 119–125); из них подробно Марш.

Ⓟ

По заданной начальной фразе (Пример 235) сочинить полигармоническую («политональную») пьесу в озорном танцевальном характере для фортепиано в четыре руки. Материал:

- Пример 235

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Allegro marcato" in 8/8 time. The score is written for four staves, organized into two systems of two staves each. The first system is marked with a Roman numeral "I" and the second with "II". The music is characterized by complex polyrhythms, with annotations such as "2+2+3" and "3+2" indicating different rhythmic groupings. The key signature is D major (two sharps). The score includes various musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like "f" (forte). The handwriting is in black ink on white paper.

Форма – период из двух больших предложений:

$\overbrace{\quad\quad\quad}^{1.} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{2.}$
 Вст. $\parallel: 1-2 \quad 3-4 \quad 5 \quad 6 \quad 7-8 \parallel 7^a-8^a$

И По одной из следующих начальных фраз (Примеры 236, 237) подготовить и сыграть период (большое предложение) в полиаккордовой гармонии.

- Пример 236



- Пример 237



Пояснения к Заданию 10

А Основные принципы анализа полигармонии, изложенные в пояснениях к Заданию 9, полностью относятся и к настоящему. Главное заключается в рассмотрении собственно гармонии, то есть звуковой *слаженности* в звучании всех элементов высотной структуры.

Конкретным носителем и фактором гармонической слаженности является центральный элемент системы звуковысотных связей – *полиустой* (как общий, так и местный). Его выразительность и структура в полигармонии всегда отличается от экспрессии и строения обычного для мажорно-минорной системы терцового устоя. Отсюда новая задача при констатации устоя – его *индивидуальная характеристика с точки зрения образного содержания*.

С этим связана и новая аналитическая задача – анализ *композиции полиаккорда* (полигармонического комплекса – его частями ведь могут быть и устои-звуки мелодических голосов). И так же как при анализе аккорда определяется его «корень» – основной тон, при анализе полиаккорда определяется *основной субаккорд* (возможно также и его основной тон), который часто находится в нижнем регистре. Определяются и другие субаккордовые отношения. «Жизнь» звуковысотной структуры заключается в чувственно звуковой конкретности ее временного развертывания. Поэтому вслед за анализом полиустоя, главной опоры гармонической структуры, идет определение всех прочих ее элементов, то есть *определение их связи* с центральным – полиустоем. Характер этой связи обнаруживает их функцию, чаще всего вне старых отношений типа T и D, хотя, однако, возможно и с новым их использованием.

Примечания к фрагментам для анализа

1. «Великая священная пляска».

Ввиду расхождения между партитурой (Киев, 1978) и клавиром (Л., 1972) и отсутствием в клавире партитурных цифр, приводим краткую схему формы пьесы:

| | | | | | | |
|----|-----|----------------|-----|----------------|-----|----------------|
| ц. | 142 | 149 | 167 | 174 | 186 | |
| | П | Ш ¹ | П | Ш ² | П | (с переходами) |

По клавиру (Л., 1972) конец главной темы – с. 92, т. 4; второй фрагмент начинается на с. 104, т. 8, заканчивается в конце с. 106.

В первом фрагменте:

- определить форму темы, гармонический центр и гармоническую структуру в целом;
- найти основные гармонические элементы и дифференцировать их (ЦЭ, ГЭ), определить их структуру;
- определить функции всех гармонических элементов, дифференцировать их на главные (местные устои) и производные (подчиненные), указав на конкретные функции производных по отношению к главным;
- охарактеризовать гармоническое развитие темы в целом.

Во втором фрагменте:

- определить форму построения, членение (участки общего процесса гармонического движения) и критерии членения (перемены гармонико-структурных признаков);

- найти основные гармонические элементы, установить их структуру;

- определить таким же образом структуру и функции прочих элементов гармонии;

- охарактеризовать общее развитие в целом¹.

Опираясь на анализ двух фрагментов и общую характеристику гармонии других частей, раскрыть гармоническое выполнение формы в целом, в частности того, как контрасты гармонической структуры в тех или других частях способствуют формообразованию всей пьесы.

2. «Свадебка».

Форма 3-й картины – хоровод песен, мелодии которых образуют рондообразное построение, где первая песня в основной тональности (с мелодическими устоями *e – cis*) выполняют роль рефрена, а другие песни функционируют как эпизоды.

В обоих фрагментах:

- определить форму построения (и ее роль в общей композиции картины);

- найти основные гармонические элементы и дифференцировать их по их значению в общей гармонической структуре (ЦЭ, ГЭ, также производные);

- определить функции гармонических элементов, прослушав каждое звуко сочетание в его роли относительно целостной структуры; «функция» – та, которая есть в действительности (не обязательно S – D – T), конкретно – отношение всех элементов гармонии к центральному либо местному устою);

- обрисовать гармоническое развитие соответствующего раздела формы в целом;

- раскрыть гармоническую структуру всей пьесы (3-й картины), через контрасты и различия между гармоническими структурами отдельных частей и объединяющую всё произведение гармоническую идею (с учетом драматургии текста).

3. Три простые пьесы.

Эти три пьесы относятся к тому жанру юмористической музыки (у Стравинского, Шостаковича, Дебюсси; аналогичные моменты у Прокофьева, Щедрина, Шнитке, Денисова и др.), который связан с шутливой интерпретацией бытовой танцевальной, маршевой музыки, либо известных произведений музыки более старой. Непритязательные безделушки по содержанию, несложные по форме (простая трехчастная в крайних пьесах, сложная с трио в

¹ В обоих фрагментах найти ошибки в гармонии (опечатки) в клавише.

средней) и фактуре пьесы, однако, сполна используют тот же тип полигармонии, что и концепционные сочинения – «Весна священная» и «Свадебка».

Как и в прочих пьесах, главная задача здесь – объяснить гармонию, распределенную в двух либо трехпластовой полигармонической ткани. Не следует наивно думать, что дурашливый вальсик и с кокетливыми «ужимками и прыжками» полечка просто «кривляются» нарочито фальшивыми несовпадениями функций или ладовых звукорядов. Конечно, юмор отчасти и заключается в обыгрывании всяких несуразностей (вспомним гениальную «музыкальную шутку» Моцарта и его шуточные каноны на абсолютно немислимые тексты), действительных или мнимых. Но Стравинский был бы плохим композитором, если бы всего лишь задался крайне примитивной целью потешить публику музыкальными гримасами. И в такой музыке есть своя, подчас и совершенно серьезная музыкальная мысль, есть и обычная для композитора гармония. Она-то единственно и оправдывает всякого рода как бы «непопадания» и «нескладушки».

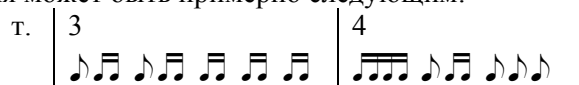
Поэтому проблематика гармонического анализа в третьем варианте задания – та же, что и в предыдущих (см. указания к ним).

Ⓟ При написании пьесы надо мыслить так же, как при анализе (см. указания выше).

Заданный устой (т. 1) надо принять за зерно гармонической мысли и развивать *именно этот ЦЭ, именно эту мысль*, пользуясь ресурсами *именно этого* материала, как единственным источником. Конкретным средством развития должны быть разного рода *измененные повторения* полигармонических отношений ЦЭ. Весь вопрос только в том, как надо повторять:

Возможно рекомендовать следующий примерный алгоритм:

1. Заданный двутакт (тт. 1–2) повторить с орнаментальной вариацией мелодии у Piano I в партии его правой руки, либо сразу в двух руках. Ритм повторения может быть примерно следующим:



2. Далее, в т. 5, надо оставить один из двух мотивов, перенести его на другую гармонию, например, доминанты (см. Пример 238 А). При этом верхний субаккорд тоже меняется с таким расчетом, чтобы образовать хорошую единую полигармонию в целом – а не механическую «политональность»! «Политональность» (точнее, полиладовость) в самом деле, получается, но не пото-

му, что мы соединяем две простые тональности, а потому, что сменяем функции в одной, но только составной, полиструктурной тональности.

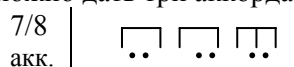
3. Такт 6 надо получить простой секвенцией (здесь обращающейся в параллелизм), например, сдвигом всего созвучия на гармонию нIII ступени (Пример 238 Б; верхний субаккорд сочинить в зависимости от конкретных условий мелодики).

• Пример 238 А Б
А. Б.

• Пример 239



4. В такте 7 нужна большая перемена, связанная с учащением гармонической пульсации. Например, возможно дать три аккорда в такте:



Либо можно создать общее гаммообразное движение параллельными полиаккордами (например, восходящее) к целевой гармонии 8-го такта.

5. Аккорд 8-го такта должен быть таким, чтобы он убедительно разрешался в аккорд 1-го такта. Например, так, чтобы нижний субаккорд разрешался бы по полутонам вниз, а верхний – по полутонам вверх. Само собой разумеется, все полиаккорды должны быть тщательно подобраны и звучать стройно, эффектно. Ритм 8-го такта в нижнем слое должен быть сплошным, без пауз.

6. Ритм мелодии 7–6 тактов – восьмые и шестнадцатые. Мелодическая линия может быть разбитой, например, так:



7. Каданс второго предложения должен превышать по устойчивости каданс первого. Для этого рекомендуется после 6-го такта перейти в 7-й на более интенсивное движение с точки зрения ритма и гармонии. Например, это могут быть оstinatные краткие субаккорды (см. Пример 239 выше).

Нижние субаккорды должны меняться в каждом субмотиве (в ритме ♪♪♪ или даже чаще), линейно убедительно разрешаясь в единственный аккорд такта 8^а. При ясной оstinatной линии сопрано и хорошо рассчитанном пред-

последнем аккорде (то есть том, который непосредственно разрешается в тонику такта 8^а) линейно идущие по гамме вниз параллельные аккорды (например, точно или приблизительно воспроизводящие структуру предпоследнего) сделают убедительными для слуха любые, самые диссонантные комбинации между двумя субаккордами в каждом из полиаккордов.

8. После того, как работа будет закончена, ее нужно проверить с целью улучшения общего развития связи между частями; может быть также – чуть улучшить мелодику и фактурное изложение. Пьеса должна звучать весело и звонко.

И) Методом воссочинения покажем образец построения периода из двух предложений на материале несколько более трудном (Стравинский, «Свадебка», 1 картина, песня «Рай, рай! Удалий скоморошек», ц. 16–18).

- Пример 240. Данная начальная фраза (со вступительным тактом):



ЦЭ – начальный полиаккорд C/E (= C-dur + E-dur), в котором (как это удивительно часто бывает именно у Стравинского) центр тяжести лежит в верхнем субаккорде, а не в нижнем. Извлекаемые из ЦЭ два мажорных квартсекста аккорда, пущенные в противопоставлении друг другу, составляют начальную фразу. Начальный полиаккорд H/D и конечный D/F однотипны по

структуре (и совместно принадлежат к «доминанте» доминирующей части ЦЭ – субаккорда E-dur); они составляют главные элементы полиструктуры.

Какова должна быть ответная фраза? Один из типов периода в песенном жанре – чередование фраз двутакта (с точки зрения стиховой природы классического периода, каждый двутакт – это строка, стих, а четырехтактовое предложение – двустилишие, полустрофа).

Строим ответную фразу как повторение первой, но только с «задержкой» на первом звуке, вследствие чего она оказывается в целом на ступень выше первой: Пример 241 А. Б. Простейший прием субаккордовой гармонизации – повторение полигармонических структур. Однако в периоде из двух предложений это скорее пригодились бы для начала второго предложения (хотя в подобной гармонии здесь тоже лучше обновление). Делаем более разнообразную и более острую гармонизацию, сохраняя в каждом пласте одну и ту же субструктуру: Пример 242.

• Пример 241 А Б

• Пример 242

С учетом того, что у нас есть вступление, лучше вступительный такт повторить буквально, а при повторении начальной фразы дать обновление, перегармонизацию верхнего слоя субаккордов. Так как более строгие формы связи – простой параллелизм *проходящих* по гамме аккордов – уже был, то теперь возможно, согласно закону роста, дать гармонизацию более свободными аккордами. Так, под начальный верхний субаккорд D-dur гармонично представляется нижний субаккорд As-dur (получается «дважды мажорный» полиаккорд As/D), а далее 4 субаккорда образуют большетерцовую цепь, с расчетом замкнуть ее тем же аккордом As: Пример 243. Последний аккорд фразы оказывается сходным с главным аккордом первой фразы первого предложения, восполняя их не хватавшим для полной малотерцовой цепи субаккордом As.

Как делать каданс? Очевидно, надо убедительным движением голосов подвести к разрешению в начальный аккорд = ЦЭ. Кроме того, перед окончанием нужна кульминация, либо, если материал к ней не располагает (как здесь) – какая-то перемена, перелом.

Поступим так: мелодию, начав ее, как и вторую фразу первого предложения, направим в исходное положение ЦЭ (244 А), а нижний слой направим в противоположном движении (244 Б):

• Пример 243

• Пример 244 А Б

А.

Б.

Делаем некоторую правку и выписываем весь результат:

• Пример 245



Практические указания к выполнению задания.

1. К Примеру 236:

- тт. 3–4: можно повторить верхние субаккорды малой терцией выше (либо, изменив конец 2-го такта, на той же высоте), а нижние – сначала тот же аккорд в другом обращении, затем 2-й аккорд малой терцией ниже;
- т. 5: ритм второго мотива с нижним субаккордом первого (или второго);
- т. 6: секвенция 5-го такта;
- когда шесть тактов будут сыграны, нетрудно услышать окончание (например, нисходящий субаккордовый пассаж на фоне одного протянутого заключительного субаккорда).

2. К Примеру 237:

- тт. 3–4: повторить тт. 1–2, но верхние субаккорды – на малую терцию выше (тщательно гармонически согласовать слои);
- т. 5: один из сыгранных мотивов с перестановкой ритмов – верхний рисунок внизу, а нижний наверху;
- т. 6: секвенция т. 5, возможно, с легким оживлением ритма;
- когда шесть тактов будут сыграны, без труда угадывается заключительный каданс (весь последний такт – на одном неподвижном аккорде).

Если избирается период из двух предложений, тогда форма строится по образцу только что воссочиненной темы Стравинского.

ЗАДАНИЕ 11

Ⓐ

Два варианта:

1. *С. С. Прокофьев*. Седьмая соната, I часть, экспозиция,
или

2. *С. С. Прокофьев*. Шестая соната, I часть, экспозиция.

В обоих вариантах специальное внимание уделить следующим параметрам гармонии:

- градация тоникальности,
- градация сонантности,
- функциональная амплитуда,
- гармоническая пульсация, склад и голосоведение
в их связях с формобразованием.

По мере необходимости нужно учитывать и прочие основные параметры тональной композиции.

Для подробного разбора (каждого аккорда и каждого звука) в обоих вариантах взять *связующие партии*.

Ⓑ

Гармонизовать данную мелодию (в порядке повторения).

Ⓒ

Подготовить дома и сыграть пьесу в форме большого предложения в (мягко)диссонантной тональности.

Пояснения к Заданию 11

Ⓐ

ПАРАМЕТРЫ ТОНАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

| | |
|-------------------------|--|
| I.
МЫСЛЬ | 1. Музыкальная <i>мысль</i> (содержание, характер, жанр). Музыкальная <i>форма</i> . <i>Логические функции</i> частей. Динамика формы. |
| II.
ГАРМОНИЯ | 2. <i>Состав</i> гармонической системы. Элементы гармонии, их свойства, структура, связи.
3. <i>Родство</i> систем. Тональное родство. <i>Гармонический</i> (тональный) <i>план</i> целого. |

| | |
|----------------------------|--|
| III.
ТКАНЬ | 4. Ритм. <i>Тематизм</i> . Градация тематических образований.
5. <i>Склад</i> (фактура). Гомофонное и полифоническое письмо. Аккорд и гармоническое поле.
6. <i>Голосоведение</i> . Распределение тематических элементов в голосах ткани. Голоса и слои ткани. Включение и выключение голосов. Одноголосие.
7. <i>Регистровка</i> . Регистровые контрасты. Плотность ткани – разреженность ткани. |
| IV.
ТОНАЛЬНОСТЬ | 8. <i>Тоникальность</i> : градация силы тоники. Тоникальность определенная – колеблющаяся – неопределенная.
9. <i>Функциональная амплитуда</i> : неустой более близкие тонике – менее близкие тонике.
10. <i>Иерархия каденций</i> : полные – половинные – без каденции. Каденции сильные – слабые. |
| V.
АККОРДИКА | 11. <i>Число звуков</i> в аккордах (2; 3–4–5; 6–8–9–10).
12. <i>Сонантность</i> : градация кон- и диссонантности.
13. Гармоническая <i>пульсация</i> : градация частоты гармонических смен. |
| VI.
ФОРМА | 14. Гармоническое выполнение <i>формы</i> (артикуляция ее средствами гармонии). |

Комментарии к произведениям

1. К Седьмой сонате Прокофьева (помимо поставленных вопросов).

В начале *главной партии* – не аккорды, а фигурированные интервалы. Необходимо их собрать в связанное последование (сыграть подряд), определить их основные тоны, проанализировать ладовую основу темы (то есть прежде всего лад линии основных тонов) и выразительное значение этой ладовой окраски в связи с общим образным характером музыки. Аналогичным образом определить гармонию заключительного каданса начального периода.

При анализе гармонии середины следует обратить внимание на роль наиболее низких звуков. В репризе надо найти необычное, индивидуальное решение основной гармонической задачи этой части формы.

Связующая партия должна разбираться сначала с точки зрения логических функций ее разделов. Трудности анализа связующей партии (в сравнении с главной) надлежит обратить в знак, указывающий на одну из особенностей структуры этой части сонатной формы, на проявление ценнейшего свойства гармонии данного раздела.

Форма *побочной партии* – (малоизвестный термин) трехчастный период, то есть период из трех сходных по началам предложений по типу $a\ a^1\ a$, равнозначный трехчастной песенной форме. Окончание побочной партии и экспозиции в целом – перед органичным пунктом на D (после слова «росо»).

2. К Шестой сонате Прокофьева (помимо поставленных вопросов).

В *главной партии* подробно проанализировать первый мотив как зерно всей сонаты. В частности, обратить внимание на то, какие звуки в нем использованы, какие не использованы, и на значение пропущенного тона для дальнейшего развития экспозиции. Сделать обобщение о системе гармонии – по какому принципу выбраны образующие ее ступени. Определить ладовую окраску (смешанную), придаваемую индивидуально именно данной теме. В чем логика выбора данных гармоний для середины. Специально объяснить форму заключительной тоники в кадансах.

Особая загадка здесь – исходная гармония *связующей партии*. Чтобы определить ее, необходимо проанализировать ладовую структуру нижнего слоя ткани, определить опорные тоны в ней, связь гармонии нижнего слоя с главной партией. Как развивается далее гармония связующей партии (в соотношении пластов происходят существенные перемены). Форма связующей, направленность развития в ней, изменения фактурного изложения. Что и как готовит предыкт.

Трудная задача – гармония *побочной партии*. Надо определить реально функционирующий устой (он – несколько неожиданной формы), его формы, его связь со всеми гармониями на всем протяжении побочной партии. Установить функции разделов побочной. Мотивировать возможность и необходимость необычного окончания экспозиции (Lento); почему сделано такое гармоническое заключение.

В обоих анализах на примере анализа гармонии показать, в чем композиторское мастерство Прокофьева, красота гармонии данного произведения (см. также Тему 7).

Ⓟ Гармонизация мелодии (из довузовского курса), на усмотрение педагога.

Ⓢ Главное техническое условие – неповторность гармонии. Возможно ориентироваться на музыкально-логическую формулу $i - m\bar{r} - t$ (где «r» = res – «событие» как результат развития, влекущий поворот на заключение пьесы).

ЗАДАНИЕ 12

Ⓐ

Два варианта:

1. Д. Д. Шостакович. Восьмая симфония, IV часть; для подробного анализа – тема и 4-я вариация (ц. 112, т. 3 – ц. 113 и ц. 116–117),
или
2. Д. Д. Шостакович. Первый скрипичный концерт, III часть;
для подробного анализа – тема и 3-я вариация (ц. 69–70 и 72–73).

Ⓟ

По заданным фразам (Пример 246 А Б) сочинить первую половину модуляционной прелюдии, кончая вступлением побочной темы.

- Пример 246 А Б

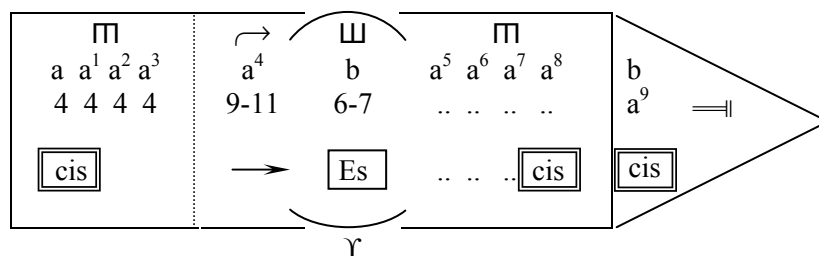
А. Главная тема



Б. Побочная тема



Форма прелюдии – пассакалия (на оstinatную четырехтактовую тему-мелодию в басу), в которой последование вариаций и вторая тема образуют форму второго плана – малое рондо (= рондо-2):



до этого места

Гармонический стиль – тот, что задан материалом (примерно: Шостакович, Хиндемит).

И По одной из заданных фраз подготовить (дома) и сыграть прелюдию в форме периода (или большого предложения). Начальные фразы:

- Пример 247. [Шостакович]

- Пример 248. [Хиндемит]

Пояснения к Заданию 12

Ⓐ Гармонические структуры в том и в другом варианте являются непосредственным прообразом для своей письменной работы – в сходной форме и примерно с таким же уровнем гармонических средств.

Как обычно, анализу гармонии должен предшествовать анализ формы – как первого плана (последование вариаций), так и второго – группировка вариаций и образование на этой основе укрупняющей целое еще какой-либо формы (сложной трехчастной с трио, малого рондо, большого пятичастного рондо, сонатной формы и т. д.). Необходимо выписать схему формы. В условиях полифонизации формы необходимо также проследить, где и как проводится тема-мелодия, в чем логика ритмического развития, есть ли повторяющиеся контрапункты.

Подлежит гармоническому анализу и одноголосная тема-мелодия. Вся разница состоит в том, что вместо аккордов в одноголосии анализируются *гармонические поля*. Их можно представить себе как аккорды (или интервалы), звуки которых даны в мелодической фигурации. Гармонические поля типичны для одноголосия, мелодики, возникающей на основе действующей в общественном музыкальном сознании аккордо-гармонической системы. Типичное гармоническое поле – звуки аккорда, «просвечивающие» сквозь ткань рисунков мелодической фигурации в мелодии, даваемой для гармонизации. Например, гармонические поля в теме баховской фуги *dis-moll* из I тома Хорошо темперированного клавира: T – S – (D) – T. Современное музыкальное мышление сказывается в применении диссонантно-хроматических гармоний не только в многоголосном изложении, но и в одноголосной ткани. Отсюда своеобразие мелодики XX века, проявляющееся и в мелодике заданных сочинений.

Специфика полифонической гармонии – в умалении роли аккорда, хотя фигурированные аккорды и гармонические поля постоянно регулируют развитие музыкальной мысли; тональные, отчасти и гармонико-функциональные, процессы, распределение каденций и гармонический «рельеф» музыкальной формы (подъемы, спады гармонического напряжения) так же управляют построением целого, как и в неполифонической тональной музыке. Одновременно с этим усиливается роль горизонтальных комплексов (в результате «количество» гармоний остается неизменным). Горизонтальные комплексы – это ладогармоническое содержание мелодических мотивов, одноголосных тем, «удельный вес» которых в полифоническом складе возрастает примерно в той же мере, в какой уменьшается «удельный вес» аккордов.

С усилением роли горизонтальных комплексов повышается гармоническое значение числа голосов в ткани и соответствующего *гармонического варьирования* (трехголосное изложение одного и того же комплекса, например, в теме фуги, при первом ответе в фуге, а двухголосная гармония есть аналогичным образом гармоническая вариация одноголосного начального проведения темы).

Таким образом, одновременно с уменьшением проблематики гармонического анализа вследствие отсутствия аккордов и процесса их смен происходит и ее увеличение за счет некоторых проблем, заступающих на те же самые «места» в общем перечне освещаемых в анализе вопросов.

Одна из важных проблем полифонической гармонии – возможность *распадения функционального единства и целостности гармонической вертикали*. Подобные отступления от функционального единства вертикали – вещь обычная в старой классической полифонии (где гармоническое согласование линий, мелодий, то есть горизонтальных единств, может возобладать над категорией тонально-функционального аккорда). В полифонии XX века подобные «развалы» единства вертикали часто имеют полигармоническую природу. Вертикаль при этом также тщательно рассчитывается слухом, но только не в виде единого гармонического поля (оно – аналог единого аккорда), а в виде *полигармонического поля* (если так можно выразиться, в виде «полиполя»). Часто такое поле реализуется с помощью мощных встречных или расходящихся линий либо слоёв, причем ряд созвучий образуется из одних и тех же повторяющихся созвучий (например, идущих параллелизмами, дублировками). Комбинирование поливертикали из одних и тех же стилистически характерных частей при умелом, мастерском обращении с ними обеспечивает эстетически полноценный гармонический результат, несмотря на распад целостности вертикали.

Ⓟ Заданная I часть (до второй темы) задумана как изложение темы, три вариации (с эффектом общего нарастания), заключаемые заметным кадансом, и 4-я вариация переходного характера, подводящая к вступлению контрастной второй темы. Она должна восприниматься, как кратковременное светлое пятно, оттеняющее суровый колорит основной темы; вместе с тем, вторая тема производна от первой и может рассматриваться как особого рода ее вариация.

Задачи, которые ставятся перед предстоящей работой, следующие:

1. Умение работать со «взрослой» современной гармонической техникой.
2. Тематическая и мелодическая выработка голосов гармонической ткани; техника включения и выключения голосов.

3. В современной технике – модуляционные переходы и контраст между гармоническим изложением в частях различных структурных функций (устойчивая главная тема, неустойчивый ход и др.).

4. Регулирование гармонической пульсации как средства артикуляции формы.

5. Регулирование сонантности как средства артикуляции формы.

6. Регулирование тоникальности как средства артикуляции формы.

7. Регулирование регистровки.

8. Свободный переход полифонии в гомофонию и их синтез в мелодически развитой ткани.

ОБЩИЙ ПЛАН первой половины прелюдии

| | | a ¹ | a ² | a ³ | a ⁴ ↗ |
|------------------|-----|-----------------|--------------------------------------|--|------------------------------|
| Сопрано: | | | | | |
| Альт: | | | | | |
| Тенор: | | | | | |
| Бас: | | | | | |
| | T | T | T | T | T |
| | | КП ¹ | КП ² =
длинные
ноты | КП ³ = развит.
голоса, паузы | упрощение
ритма; движение |
| Такты: | 4 | 4 | 4 | 4 | КД ≈9-11 |
| Тональ-
ности | cis | cis | cis | cis | Cis-D-Es-...→ |

Рекомендации к написанию первой половины Пассакалии

а) ТЕМА.

Уже написана. Мерное и медленное движение (считать не половинами, а четвертями). Углубленности характера соответствует мелодическое нарушение перед возвращением (такт 5/4 должен всё время сохраняться и специально обыгрываться; не забывайте аккуратно обозначать перемену метра).

а¹) I ВАРИАЦИЯ.

В басу точно переписать мелодию темы. Новый голос должен иметь примерно такой ритм: см. Пример 246 А, тт. 5–6. Можно дать и свой контрапункт сходного характера. Общий замысел – неторопливое, медленное развертывание вариаций-контрапунктов. Остроту развития надо приберечь даже не для следующих вариаций, а для репризных, уже после второй темы. А пока –

скупо вводить новые средства, однако, не впадая в однообразие ритма и гармонии. Прежде чем сочинять контрапункты, надо «исследовать» гармонические возможности темы-мелодии, играя бас *legato* (как обычно в задаче на гармонизацию баса) и остальные голоса – «столбами», пока без особой строгости голосоведения, но всё же намечая хорошие варианты для верхнего голоса. При гармонизации возможно широко использовать так называемый «гексахорд Шостаковича» – шестиступенный звукоряд в пределах квинты, например:

| |
|----------|
| cis-moll |
|----------|

o – нp – нq – вq – вг –

s

cis d e eis fisis gis

гексахорд

(см. Пример 246 А, т. 6, на субдоминанте)

Противосложение-контрапункт должно быть в движении с ясным гармоническим планом. На опорных пунктах должны стоять звучные убедительные двузвучия.

Степень консонантности неустойчивых ступеней не может быть большей, чем консонантность устойчивых. Также и ясность основного тона внутри развивающего участка темы (в схеме «i – m – t» это отдел «m» = «*motus*»¹) не должна быть более сильной, чем в начальной или конечной тонике. В начальной части формы это необходимо ради тональной ясности, без чего гармонический процесс такого типа может лишиться ориентира, стать «омнитональным» топтанием на месте.

В характере гармонии надо избегать стилистически чуждых оборотов (например, из «Бригадного» учебника). Обязательное требование – соблюдение во всей пьесе заданного стиля. Для этого надо характерные мелодические и гармонические интонации выводить из элементов темы (см. образцы в аналитическом задании).

а²) II ВАРИАЦИЯ.

В басу опять точно переписать тему. Новый, третий голос может вступить с затакта, а не одновременно с первым звуком темы в басу. Голос должен быть в таком же стиле. Он может, например, иметь контрапунктически противостоящие басу длинные ноты (одну-две-три), но в целом движение второй вариации – более интенсивное, чем первой.

Прежде чем сочинять эту часть, надо снова исследовать гармонические возможности темы, чтобы найти способ гармонически несколько обновить ее

¹ Еще раз напомним общелогические функции частей (по Асафьеву): *initium* (= *i*) – начальное построение, *motus* (= *m*) – участок развития и *terminus* (= *t*) – завершение. Мы добавляем к ним еще и «г» (*ges* – событие), как результат развития, между *m* и *t*.

звучание (см., например, как это делает Шостакович в IV части Восьмой симфонии). Регистр может соответствовать обычному альтовому. Диапазон должен понемногу, от вариации к вариации, расширяться, однако всё же очень медленно, и во всяком случае не заходя в регистр второй темы, иначе ее звучание будет «несвежим», неинтересным.

На основе гармонического плана надо выработать привлекательную мелодию верхнего голоса, а из состава звуков подразумеваемых аккордов – новый средний голос. Ритм всех голосов сделать достаточно контрастным.

Во второй вариации уровень сонантного напряжения должен быть чуть выше, чем в первой. Для этого при ясности гармонии общий уровень целесообразно сделать мягкодиссонантным (без опорных острых диссонансов – больших септим, малых секунд, или почти без них). Диссонансы мелодических линий – как просто поступенных, так и поступенных в основе, с арпеджиобразными ответвлениями, обрисовывающими контуры аккордов. Аккордовые диссонансы, получив жизнь от линейных явлений (проходящих и др.), и в сложных видах лучше всего связываются с линейными же явлениями, может быть более крупного плана.

Колебания тоникальности (различная степень ясности тоники, как и в местных устоях) также должны служить целям гармонического развития. Если тоника уже дважды подтверждена (в начале I и II вариаций), то на грани II и III вариаций целесообразно замаскировать ее эффектно расположенным полиаккордом (какое-либо трезвучие в верхних голосах – Es-dur, C-dur, A-dur, B-dur – тщательно и убедительно обыгранное функционально и по голосоведению; разумеется, с надлежащим продолжением дальше в III вариации). Возможно, и III вариацию (= а³) следует ввести генеральным затактом (то есть затактом величиной в полный такт), тогда начальный ее аккорд может предваряться целым пассажем трех верхних голосов, по прямой (или извилистой) линии, комплексно направляющимся к целевому аккорду в начале III вариации.

а³) III ВАРИАЦИЯ.

В последний раз (речь о начальной группе вариаций) бас проводит тему точно, нота в ноту. Вновь надо исследовать гармонические возможности темы, чтобы отыскать новые эффектные перегармонизации, самые яркие и звучные из всей первой группы вариаций.

Эта вариация – вершинная на начальном этапе всей формы. Поэтому ритм здесь должен быть самым разнообразным: ритмические имитации, где риспосты вступают после мелкой паузы, синкопы, триоли. В конце вариации – сильный каданс (четкие функции гармоний, убедительное линейное движе-

ние линий, начинающееся упрощение ритма и ритмическое сплочение верхних голосов), который должен превышать всё показанное до сих пор.

а⁴) IV ВАРИАЦИЯ.

Это переход ко второй теме. По существу эта вариация – связующая партия, ход. Бас, основу вариаций, надо сохранить, но направить далее модуляционно. Например, взять первый двутакт, транспонировать его вверх (по малым секундам, малым терциям) раза два (чтобы вышло: $2 + 2 + 2$ на материале начального двутакта). Далее продолжить бас свободно, модуляционно, давая дальнейшее дробление ($1+1\dots$ или сразу $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + \frac{1}{2}\dots$). Так как вторая тема тоже имеет ровное движение четвертями, то его надо заметно прервать, переведя в гаммообразные волны восьмыми или еще в какой-нибудь рисунок без ровных четвертей. Более того, еще такта через два (на $\frac{5}{4}$ или $\frac{3}{4}$) поток движения tutti надо остановить на гармонии, которая явно, но не элементарно разрешается в первый аккорд новой темы. Пусть аккорд остановит движение во всех голосах ($\downarrow - | -$), и один какой-либо голос на основе остановленной гармонии подведет тонкую струйку ровного движения к первому аккорду новой темы и вольется в нее (очевидно, это один из средних голосов, так как оба крайних далее вступают с мелодией). По-прежнему нельзя затрагивать верхний регистр, в котором вступит сопрано в новой теме.

Ход не обязан иметь кантиленную мелодию (как в вариациях II, III). Наоборот, лучше, чтобы главным эффектом было здесь непрерывное ритмическое движение. Главный эффект хода и состоит в ощущении непрерывного ритмического тока. Возможно, хорошим приемом будет сближающееся (в противовес общему расширению диапазона, начиная от первого такта) движение пласта верхних голосов и баса (либо двух верхних и двух нижних), пока они не придут к напряженному созвучию в среднем регистре, где-то возле разрешающей терции второй темы.

Таким образом, форма хода, примерно:

| | | | | |
|--------------|--------------------------|--|------------------|-----------------------------|
| такты: | секвенция
$2 + 2 + 2$ | дробление
$\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + \frac{1}{4} + \frac{1}{2}$ | ход голосов
1 | ожидание
2 |
| тональности: | cis \longrightarrow | \longrightarrow | неопредел. | тяготение \longrightarrow |

Особое внимание к модуляции, которая сначала отстраивает от основной тоники (секвенция), потом устремляется в новую область, гасит всякую тональную определенность («черный ящик», момент высшей тональной неустойчивости) и приходит к аккорду, от которого удобно шагнуть к первому аккорду новой темы.

б) ПОБОЧНАЯ ТЕМА – контраст к серии вариаций.

Смысл темы – «отдых» от напряженного развития главной и связующей, передышка перед возобновлением вариаций в третьей части пассакалии.

Гармония – пребывание на основном устое, с небольшими отходами от него и возвращениями. Лад – Es доминантовый или просто модус с ЦЭ – трезвучием Es-dur.

Форма – свободный канон сопрано и баса, без соблюдения метра 4/4, который лишь формально объединяет голоса, вовсе не выражающие этого тактового деления.

Написать ≈ 4 такта, в расчете на продолжение побочной темы и перевод ее в русло дальнейшего развития.

И 1. К Примеру 247:

Исполнение staccato (медленные четверти). Обязательное требование – сохранение стиля, заданного материалом, и осуществление всех функций частей формы (подъем к кульминации, кадансы и т. д.) только средствами, вытекающими из *данного* гармонического комплекса.


Рекомендуемые способы построения:

- некоторое сгущение полиладовости,
- противосложение: верхние голоса вверх, нижние вниз (например, ступенчатыми фигурами, а далее просто по гамме),
- на кульминации – плотные аккорды во всех голосах, число которых при начале кульминации можно увеличить до 6-7 ради плотности звучания,
- после кульминации quasi pizzicato можно передать в верхний голос, а тянущиеся голоса – в два нижних,
- каданс в локрийском ладу (или полиладовый с участием локрийского лада).

2. К Примеру 248:

Соблюдение стиля – также обязательное требование.

Возможные способы построения:

- заданную фразу можно повторить (лучше на полутон выше, чтобы прийти на доминанту), может быть, несколько удлинив первый мотив (длина такта также может меняться),
- в качестве кульминации целесообразно дробление, например, вычленение начального субмотива  и вытягивание его повторений в линию при противодвижении нижнего пласта,
- для заключительного каданса можно использовать второй мотив (октавированное одноголосие) с окончанием сложной тоникой.

ЗАДАНИЕ 13

Ⓐ

Два варианта:

1. *Н. Я. Мясковский. Шестая симфония, III часть, Andante appassionato;*
для подробного разбора – начальный период главной темы (ц. 6–7)
и эпизод (ц. 11–19),

или
2. *Н. Я. Мясковский. Шестая симфония, I часть, экспозиция;*
для подробного разбора – первое предложение главной партии (до
ц. 4) и связующая партия (ц. 7–13).

Ⓟ

Начатую в Задании 12 пассакалию довести до конца, то есть дописать вторую тему, сочинить репризу главной и коду.

Ⓢ

По заданной фразе (Примеры 249–250) подготовить и сыграть тему в указанных формах:

- Пример 249 (период из двух предложений)



- Пример 250 (предложение – середина – реприза)



Пояснения к Заданию 13

Ⓐ Гармонический стиль такого типа обладает специфическими трудностями: включая множество особенностей и элементов новой гармонии, он в то же время не порывает и со строгостью законов классико-романтической гармонии. В результате при анализе необходимо строго и точно определять все ступени (основные тоны), тональные функции, выверять орфографию аккордов и мелодических последований, следить за разрешением неаккордовых звуков, отношениями родства между тональностями. Однако нельзя не констатировать и новых явлений.

Следует обратить внимание на выбор аккордовых структур. Он очевидным образом не вытекает прямо из тонально-функциональных связей между аккордами. Надо выяснить, какие именно аккордовые структуры избраны композитором, в каком соотношении друг с другом находятся однотипные аккордовые структуры (то есть, приходится ли они на один и тот же основной тон, какова связь между ними). Повторяемость однотипных структур поддерживает логичность и связность целого в отношении как аккордообразования (единый принцип избирания структуры созвучий), так и тональной связи (она легче устанавливается при повторяемости и единообразности аккордовых структур, чем при их разнородности).

Принцип *повторяемости аккордовых структур* в рамках сильно выраженной тональности (как у Мясковского, Прокофьева, Бартока, Шостаковича, Хачатуряна, Хиндемита и других) становится важнейшим скрепляющим моментом гармонии, сравнимым с действием самого принципа тональности. Но, занимая подчиненное положение внутри гармонической системы, принцип повторяемости гармонических структур (не только аккордов в целом, но также и интервалов, рисунков фигурации) становится *дополнительным конструктивным средством* гармонии. А само повторяющееся созвучие (интервал, субаккорд) – *дополнительным конструктивным элементом* тональности (ДКЭ). Структурно повторяющееся созвучие носит название «репликат», а его повторяемость – «репликация».

Очень часто (хотя всё же и не всегда) ДКЭ принимает на себя ведущую гармоническую роль в тот момент, когда «отказывает», «не срабатывает» обычная тональная связь, либо ее действие затрудняется. Принцип использования ДКЭ, когда он достигает значительной развитости, состоит в *образовании ряда*. Со стороны ДКЭ жизнь гармонии, движение, развитие состоит в переходе к новому, еще не звучавшему высотному положению соответствующего созвучия. Восприятие новой высотной позиции ДКЭ ощущается как

звуковое обновление, подобное смене функции. Поэтому методически целесообразно при начинающемся затруднении с определением обычных тональных функций исследовать, не началось ли действие ряда ДКЭ (или каких-нибудь других его форм).

В простейших случаях ряд ДКЭ выстраивается по гамме (хроматической, диатонической). Например, в пятой пьесе из Сарказмов Прокофьева в качестве ДКЭ фигурирует интервал большой терции (см. с. 255–256, Пример 174).

Техника ДКЭ есть дальнейшее развитие одной из сторон техники рядов (получившей распространение в позднеромантической гармонии), отчасти совпадая с ней по форме реализации (в случае параллелизмов, секвенций).

Примечания к фрагментам для анализа

1. При анализе необходимо добиваться высокой точности объяснения (в частности для тональной музыки особенно важно ощущение основного тона).

Andante Шестой симфонии Мясковского может рассматриваться и как идеальная модель для школьной модуляционной прелюдии, хотя общие размеры и соответственно некоторые детали формообразования существенно отдалают их друг от друга. Поэтому один из аспектов гармонического анализа – непосредственное обучение тому, как надо с данными стилистическими средствами строить подобную прелюдию. В помощь подобному обучению следует применять метод воссочинения (уже демонстрировавшийся в некоторых заданиях). Возможная последовательность действий:

1.1. Заданная начальная фраза (тт. 1–2 от ц. 6).

1.2. Как надо строить ответную фразу? Как образовать предложение?

1.3. Как строится второе предложение?

1.4. Если начальный период основан на данных гармониях, то каков план середины? Каким способом достигнуть большего уровня тональной неустойчивости и более высокой сонантности? Какова система повторений, где вводить новый материал?

1.5. Каким способом достигнуть обновления в репризе главной темы? Как ее заключить?

1.6. Как сделать модуляционный переход?

1.7. В каких отношениях должна контрастировать побочная тема главной?

1.8. Форма побочной темы (в соответствии с композиционной функцией)?

1.9. Гармония экспозиционной части побочной темы? Гармония развивающего раздела?

1.10. Гармония, изложение кульминационного участка?

1.11. Как перейти к репризе главной темы?

1.12. Изменения в репризе главной темы?

1.13. Выполнение коды?

2. При анализе фрагментов экспозиции необходимо добиться высокой точности определения гармонии (в тональной музыке особенно важно ощущение основного тона). Хотя сонатная форма не очень сходна с формой школьной модуляционной прелюдии, многое в строении экспозиции может быть непосредственно почерпнуто для собственной техники при обращении с материалом такого рода. Возможная последовательность действий:

2.1. Заданная начальная фраза (ц. 1, тт. 1–2).

2.2. Ответные фразы для образования основного ядра крупномасштабной темы (еще 4 такта).

2.3. Как образовать развивающую часть темы, если в ядре почти нет консонансов при высокоразвитой хроматизации? Нужен ясный гармонический план, с направленностью к кадансу первого предложения.

2.4. Как выполнен каданс, с условием данного гармонического материала?

И так далее, сравните с вопросами 1.1. – 1.13.

При анализе связующей партии необходимо найти принцип тонального плана модуляции, показать его связь с общей гармонической стилистикой произведения.

Для объяснения гармонии побочной партии необходимо учесть характер образной концепции всего произведения (трагедийное напряжение). Если побочная партия часто строится «рыхловато» в отношении ее тоникальности, то в данном произведении побочная партия на всем протяжении обходит свою тонику, которая иногда подразумевается, но не появляется («парящая тональность»). Для определения тоники необходимо учитывать всю тональную структуру экспозиции в целом, направленность тонального развития в связующей партии.

Ⓟ Конкретные указания ко второй половине пьесы вынужденно носят более условный характер. Чем дальше продвигается мысль к концу произведения, тем больше зависимость частей от ранее написанных – не «вообще», а реально представленных в данном произведении. Поэтому, возможно, многое будет подсказано скорее предшествующим изложением, чем общими указаниями. Однако общая идея формы и гармонического развития должна быть представлена в пьесе с такой же степенью ясности и выпуклости, как и в предлагаемых указаниях.

Итак, вторая тема (родственная первой) должна быть светлым контрастным бликом и временным отстранением развития первой темы с его четырехтактовыми «кругами» движения. Слуху надо дать отдохнуть от ее сгущенной ладовости и разноречивой сложности активно движущихся голосов.

а⁵) V ВАРИАЦИЯ.

Если первая вариация, та, которая открывает I часть, была двухголосием низкого регистра, то пусть реприза отвечает ей двухголосием высокого. Если I часть растет снизу вверх, то реприза – сверху вниз. Если в I части не затрагивается высокий регистр второй темы, то реприза поначалу (а⁵, а⁶) избегает регистра, где излагалась первая тема (большая и может быть даже малая октавы). Конечно, ничего из названного нельзя делать механично.

Для двух-трех репризных вариаций нужен *новый ритм* темы-мелодии, лучше более оживленный. Идеи для него целесообразно вывести из особенностей темы: чем более связь, тем эффектнее контраст.

Вариация а⁵ могла бы быть легким «порхающим» движением с легко узнаваемой мелодией первой темы в верхнем из двух голосов. Тональность а⁵ – или Es (= es; как остаток от второй темы), или G (родство G – Cis вытекает из структуры начальной темы с ее тритоновой ступенью), или еще какая-нибудь тональность на основе строго продуманного модуляционного плана. Если последовательность звуков мелодии «расходится» очень быстро, возможно в пределах одной вариации провести последовательность дважды, например, 2½ + 2½ такта, как миниатюрные два предложения с разными каденциями.

Второй голос должен быть контрапунктически аккомпанирующим, легким (с паузами?), развивающимся сверху вниз (например, из второй октавы в первую).

а⁶) VI ВАРИАЦИЯ.

Новый характерный ритм, более активный, чем в а⁵. Если прием двукратности проведения мелодической линии темы не был использован в а⁵, то он может быть в а⁶. Мелодию можно поместить во вновь вступающий голос внизу (тенор); два верхних ритмически контрастны, как в полифонии, но вместе с тем они не должны «закрывать» собой мелодию в нижнем голосе (паузы на легких долях? легкие аккорды с паузами?).

Вариации а⁵ и а⁶ должны хорошо отчленяться друг от друга, но не иметь цезуры в конце проведения темы. Надо специально следить, чтобы не образовались «швы» – разрывы непрерывной линии развития (спасают длинные ритмически активные затакты перед новой вариацией).

Общее развитие а⁶ направлено на активизацию ритма и постепенное завоевание всё более низкого регистра (первая октава – малая октава).

а⁷) VII ВАРИАЦИЯ.

Так как основным мыслится итоговое проведение в последней, восьмой вариации, то седьмую можно сделать подготовительной, переходной, предыктовой. В этом смысле она может отвечать на четвертую, где ломалась форма темы – с целью сделать связующую часть, здесь тоже можно нарушить

форму темы – с целью достичь предыктового ощущения. Но вместе с тем это должно быть и *вариацией*, поэтому нужен еще новый ритмический рисунок. Он может быть общим непрерывным движением ровными мелкими длительностями с выразительным эффектом *нагнетания*, ведущего к главному событию – возвращению первоначального характера темы в следующей вариации. Вводить новый ритм лучше не на цезуре, а за 1–2 такта до вступления темы a^7 , притом постепенно, избегая «шва». Гармонически целесообразно использовать для предыкта ступени доминанты и дубль-доминанты. Например, транспонировав начало темы на $n\Pi - V$ (ср. с началом темы $I - nV$) и сделав из него остинато в басу. Повторив несколько раз мотив остинато, надо его раздробить, превратив в пассаж, линейно направляющийся к первой ноте темы в начале a^8 .

Эти рекомендации возможно выполнить *различными* способами; возможны и вообще *другие пути* развития, подсказываемые логикой предшествующего движения мысли. Общий смысл, однако, должен быть: интенсивное нагнетание, вливающееся в начало a^8 .

В вариации a^7 допустимо избегание тональной определенности, если это выражает предельное напряжение, взволнованность, «накаленность» развития. Также и сонантное напряжение целесообразно довести до кульминационной высоты. Однако всё же не путем механического добавления диссонантных нот к банально-функциональным аккордам, а в результате столкновения линий мощных пластов или голосов ткани.

Ввиду предстоящего генерального каданса формы после a^8 , надо распределить *силу кадансов*: после a^7 и a^8 ; второй из них должен быть самым сильным во всей пьесе.

a^8) VIII ВАРИАЦИЯ.

По замыслу это должна быть кульминация развития главной темы – самое импозантное ее звучание, с характером итоговости. Рекомендуется тему провести в басу октавами в первоначальном виде. Верхние голоса, на основе наиболее естественной гармонизации баса, сложить компактными аккордами (может быть также с дублировкой верхнего голоса в нижнюю октаву – итого вверху будет не три, а четыре голоса). Сочинить новую мелодию для верхнего голоса (например, в ритме: $\text{♩} \text{♩} \mid \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \mid \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ или аналогично).

В качестве последнего проведения вариация a^8 должна иметь небольшое расширение в конце (такта два) ради наиболее убедительного каданса. Вероятно, надо прибавить к мелодии (хорошо соединив) повторение звуков доминанты и дубль-доминанты.

$$\text{КОДА} = b^1 + a^9.$$

При окончании а⁸ каданс должен иметь заключительный эффект столь сильный, чтобы (в сочетании с предшествующими линиями развития) быть достаточным по отношению ко всей форме. Заключительный аккорд каданса теперь становится исходным пунктом для коды.

Надо сочинить основной оборот для коды (например, взяв «гармоническую квинтэссенцию» темы и придав этому наипростейшую форму). Если остинато не наскучило слуху в вариациях, можно здесь дать повторяющиеся обороты темы, постоянно возвращающиеся к тоническому звуку. Если же остинато слишком уже надоело, надо укрепить тонику другими средствами – органным пунктом, например (можно совместить и то, и другое: в басу поставить органный пункт, а остинато провести в теноре).

На фоне аккомпанирующих мотивов первой темы целесообразно повторить вторую тему. Изменить ее надо минимально, она должна легко узнаваться. Тональная ее трактовка в Cis-dur=moll должна быть естественной. Сохранять ли канон – зависит от общего построения пьесы.

После выполнения этой пьесы надо выровнять возможные шероховатости изложения, добиваясь пластичности развития и переходов, оформить знаки динамики, лиги и т. д.

Работа по сочинению очень облегчается, если в каждой вариации сначала записывать ведущий голос-мелодию с изменениями согласно намеченному плану; прочие же голоса при этом представлять себе в их характере, ритме и регистре. После продумывания общего замысла всё тогда сводится к привычному делу – гармонизации данного голоса.

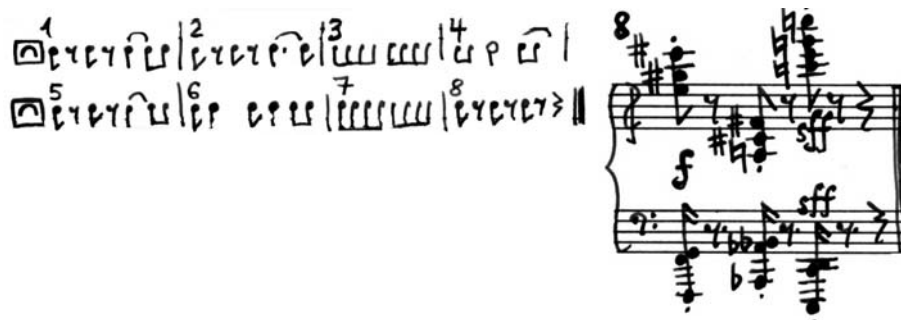
И Задание такого же типа, как и прошлое.

1. Примечания к Примеру 249. Возможный ритм мелодии: см. Пример 251 А. Каданс первого предложения можно сделать или на тонике, или на гармонии какой-либо ступени из хроматической системы. Во втором предложении надо сделать очень интенсивной гармонию 7–8 тактов (см. Пример 251 Б):

- Пример 251 А Б

А.

Б.



Бас с дублировкой в нону сохранить на всем протяжении пьесы (заодно повторность этого ДКЭ обеспечит нужный уровень сонантности и характерную острую звучность, как и характер марша).

2. Примечания к Примеру 250. Возможный мелодический ритм пьесы: см. далее Пример 252 А. Характер мыслится, как лирически углубленный, подчеркнуто интроспективный (интроспекция – взгляд внутрь, погружение в себя). Поэтому в ритме должно избегать повторений, в полную противоположность элементарному песенному ритму.

I часть содержит две фразы – как два маленьких по размерам предложения. В первом из них – один аккорд, во втором – один или два; в конце периода не должно быть консонанса, как не может его быть и во всей пьесе.

Простейший прием изложения для середины – обмен фактурными формами: в верхнем пласте дать аккорды (или той же структуры, или в виде *инверсии*, например, вместо данной 3.3.5 сделать 5.3.3), а в нижнем терции (малые или также большие, либо даже сексты). Ритм в Примере 252 А относится к мелодии двузвучиями. Для того, чтобы было ощущение связи, рекомендуется повторять структуру аккорда. А чтобы достичь вместе с тем и движения – переходить к комплементарным звукам, то есть к таким, которых нет в данном аккорде. Репризу целесообразно выполнить в виде возвращения к высотам начальной фразы (микропредложения), но обогатив их дорастаниями до аккорда, как в Примере 252 Б.

• Пример 252 А Б

А.



Б.



(ср. с начальными терциями Примера 250).

Возможно и просто воспользоваться репризой, приведенной в Примере 252 Б, либо – сделать по аналогии.

Заключительная («тональная») высота должна быть отражением гармонии начальной фразы, с обогащением (ср. Примеры 252 Б и 250).

ЗАДАНИЕ 14

Ⓐ

Два варианта:

1. *Д. Д. Шостакович. Вторая фортепианная соната, II часть (вся),*
или
2. *Д. Д. Шостакович. Пятая симфония, III часть (Largo),*
с начала (ц. 75) до второй побочной темы (ц. 84).

Анализ в качестве модели для собственной письменной работы (хотя формы того и другого не совсем совпадают).

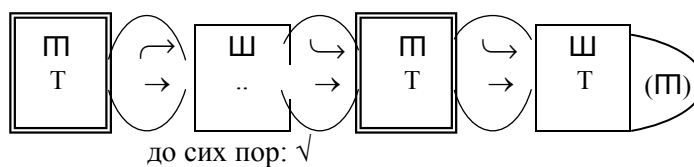
Ⓟ

По заданной фразе (Пример 253) сочинить первую половину модуляционной прелюдии, кончая изложением побочной темы.

- Пример 253. ПРЕЛЮДИЯ



Форма прелюдии в целом – «продленная» трехчастная с переходами (так называемая «сонатная без разработки»):



Ⓢ

Стиль – тот, который задан тематическим материалом. По заданным фразам подготовить и сыграть темы в закругленных формах.

• Пример 254

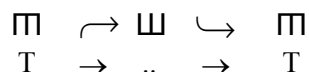


• Пример 255



Пояснения к Заданию 14

Ⓐ Общие задачи и цели данного анализа – те же, что и в предыдущих заданиях. Особое внимание следует обратить на процессы самообучения при анализе. Необходимо пользоваться разборами сочинений больших мастеров для того, чтобы у них непосредственно получать конкретные советы относительно тех или иных приемов и принципов художественных (технических) решений. Заданные здесь два произведения в композиционном и гармонико-структурном смысле представляют собой далеко идущие аналогии к одновременно пишущимся прелюдиям. Ведь и форма указанных двух сочинений (или их частей) вполне совпадает со «школьной» формой «трехчастной с переходами» (рондо 2-й формы):



И, соответственно, частные композиционные задачи – те же самые:

1. Однотональная, гармонически *устойчивая* главная тема.
2. Модуляционный переход (ход).
3. Однотональная, гармонически *относительно устойчивая* побочная тема.
4. Модуляционный переход (возвратный ход).
5. Однотональная, гармонически *устойчивая* главная тема.

Практически целесообразно ставить себя в положение композитора, избирающего себе *мелодическое ядро* вместе с определенной ладовой структурой, развивающего из тематического ядра развернутую *тему* и закругляющего ее в ясную простую форму, далее ставящего себе задачу, исходя из созданной темы и принимая ее за устойчивость, построить *неустойчивое модулирующее* построение (часто с выпрямленной, длинной гаммообразно идущей *линией* в каком-либо из голосов или пластов), нацеливающееся на то, чтобы убедительно *подготовить и ввести* побочную тему; и так далее. Надо не только ясно понимать сущность гармонической системы, данного индивидуализированного лада, но, и в особенности, добиваться свободной ориентации в том, какие *композиционные задачи* стояли перед разделом формы, и как композитор решил эти задачи. При формулировании подобных обобщений надо стремиться к такому четкому определению задач и решений, как если бы произведение было написано по вашей воле, по вашим предписаниям, и вы теперь проверяете, хорошо ли всё сделано. При рекомендуемом подходе вы обретаєте возможность непосредственно обращаться за советом к великому мастеру, как вы должны поступить в данном месте с вашим материалом. Это и есть непосредственное самообучение у мастеров.

Примечания к вариантам задания

1. Прелюдия в трехчастной форме с переходами – уменьшенная копия с подобных лирических медленных частей сонатных циклов (точно определить общие грани частей).

Чтобы не ошибиться в форме главной темы (в подобной форме заключительный каданс темы может не отделяться от последующего какой-либо цезурой), нужно в особенности принять во внимание распределение тематических построений (систему повторности в них) и систему каденций. Как всегда, надо проконтролировать слухом главное соотношение: где тема еще стоит в тонике (имеет тяготение к центру), а где – уже теряет эту связь.

При анализе модуляции надо, применительно к данному произведению, решить вопросы:

- родство между тональностями главной и побочной тем (каков характер родства, как оно реализовано);

- гармонический план модуляции (сформулировать принцип);
- сыграть схему данной модуляции, объясняя попутно этапы процесса перехода;
- роль сонантности и колебания тоникальности;
- как готовится само введение начала побочной темы.

При разборе побочной темы: в чем различие по структуре сравнительно с главной темой, какие свойства темы придают ей именно побочный характер?

2. Во втором варианте фигурирует фрагмент более крупной формы, и для верного понимания заданного отрывка необходимо знать его отношение к целому. Это вопрос не простой и к тому же запутанный бытующими ошибочными трактовками¹ (анализ главной темы см. в Примере 42, с. 78–79).

Форму Largo следует понимать (не вдаваясь сейчас в важные подробности) с точки зрения «большого рондо» 4-й формы, где данный фрагмент соответствует экспозиции (как первый крупный раздел рондо-сонаты, до центрального эпизода) и совпадает с «малым рондо» (= трехчастная форма с переходами). Общая схема (без подробностей)²:



При анализе главной темы мы точно устанавливаем «водораздел» – место, где оканчивается собственно главная тема и начинается модуляционный переход; также и обосновываем, почему в том, а не в другом месте находится завершение темы (в частности с помощью гармонических процессов). Внутри темы надо найти логически различные этапы ее становления и обосновать слуховое впечатление показом соответствующих гармонических структур.

Надо сыграть схему модуляционного перехода к первой побочной. Здесь также надо объяснить:

- родство между тональностями обеих тем;
- сформулировать принцип гармонического плана модуляции;

¹ В основном неверные версии теоретических определений формы идут от брошюры Л. А. Мазеля «Симфонии Д. Д. Шостаковича. Путеводитель» (М., 1960), где допущен еще ряд ошибок такого же рода – в определениях форм финалов Пятой, Седьмой, Восьмой, Десятой симфоний, I части Шестой симфонии.

² См. также в статье автора: Формы классического типа в музыке Шостаковича // Московский музыковед. Вып. 1. М., 1990.

- роль сонантности и колебаний тоникальности в процессе перехода от одной темы к другой;
- роль линейности и структуры фрагмента;
- как непосредственно готовится вступление побочной темы.

При анализе побочной темы особое значение надо придать сравнению ее структуры (как подчиненной, побочной по своей сущности музыкальной мысли) со структурой главной. В частности – роль тоникальности, контрастов фактуры, регистров, звучности, общих размеров тем. Как делается возвратный переход, каков вид репризы? И так далее.

Ⓟ Стиль и техника настоящей прелюдии также соответствуют языку современной тональной музыки и не имеют ограничений каким-то одним техническим приемом или ориентацией на какой-либо один стиль (хотя тип образности и материал имеют точки соприкосновения со стилем Мясковского, Хиндемита).

Общий принцип построения тем и других частей – выведение последующего из заданной фразы, а не «вообще», выведение *развития* мысли *из самой мысли*. Техническое средство достижения связности и развития – *повторение* гармонических элементов ядра, для получения развивающей (переходной) части из темы – повторение элементов темы. Разумеется, «повторение» – почти всегда *измененное повторение*, в изменении и заключается само развитие как таковое; повторяемое же есть лишь материальный носитель того, в чем проходят изменения. Главнейший общий принцип изменения-развития – *переход к новым звукам*: либо при перенесении комплекса на другую высоту, либо при структурных изменениях в нем (прибавление или изъятие звуков), либо сочетание того и другого.

Так же как при развитии мотивно-тематическом движение мысли реализуется в повторении частиц данного конкретного ядра, при развитии темы в музыке XX века к этому чаще всего прибавляется еще повторение *элементов лада*, заимствуемых из ядра темы. При индивидуализированных ладовых структурах возникает вопрос о выявлении (и слуховом, и теоретическом) *ладовой структуры* данной (индивидуализированной по гармонии) темы и о соответствующих этому способах развития. Простейшие приемы развития:

1. *повторение* ладового комплекса,
2. развитие его путем перенесения на *другую высоту*,
3. *варьирование* ладовых элементов.

Для сравнения – тональная тема с индивидуализированной ладовой структурой (Пример 256 А), элементы данного лада (256 Б):

вторять *с изменениями*) те ладовые элементы, которые в ней действительно звучат, не подменяя их привычными, для которых здесь больше нет места (см. 256 А, тт. 1–3, сравните с тт. 3–6).

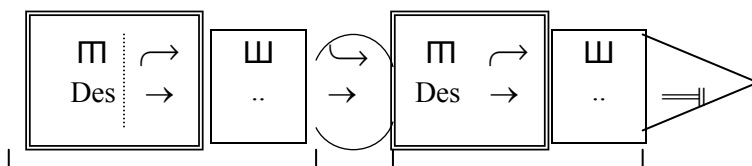
Так же надо поступать и с заданной для письменной работы темой. Ее ладовая структура индивидуализирована (ср. Примеры 253 и 257).

- Пример 257. Главная тема. Элементы лада:



Чтобы правильно слышать такую музыку, нельзя воспринимать созвучия, как «испорченные» классические аккорды (ситуация точно такая же, как в теме Мясковского). Мыслить надо в категориях данной ладовой структуры, в категориях ее элементов – кварто-квинтовых аккордов, увеличенного трезвучия, тритоновых ладовых оборотов.

Форма прелюдии в сущности та же традиционная трехчастная с переходами (но с очередным варьированием ее структуры):

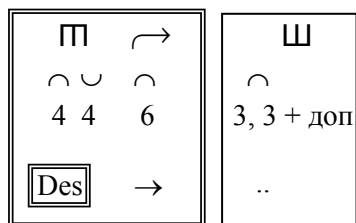


– первая тема (главная) задана (Пример 253);

– вторую тему (побочную) надо сочинить, задана лишь ее ладовая структура (см. далее Пример 258, с. 360).

Форма главной темы – «трехчастный период» (из трех предложений, типа aba), где реприза получает также функцию перехода (один из любимых приемов в сонатных формах Чайковского). Таким образом, основной каданс темы помещается в начале репризы, а далее продолжающееся развитие к концу темы содержит уход от главной мысли.

Общая структура первой половины прелюдии:



Примечания к отдельным частям пьесы

Главная тема. Рекомендуемое построение темы:

| 1-я часть | 2-я часть | 3-я часть |
|-------------|--------------------------|---|
| предложение | предложение-
середина | реприза-предложение;
в конце – модуляционный ход |

Строя тему, надо рассчитать силу кадансов:

1. Самый сильный каданс, в тонике, должен быть в момент вступления репризы, как если бы форма была не трехчастной, а двухчастной (с репризы начался бы переход).

2. Каданс в конце первого предложения должен быть менее сильным, притом не в тонике, а на какой-либо другой ступени (нельзя только делать каданс на целый тон ниже или выше тоники). Кадансовая гармония в конце первого предложения может, однако, занимать целый такт, но не должна быть остановкой ритмического движения.

3. Каданс в конце предложения должен быть совсем слабым, но всё же заметным, на гармонии, которая хорошо разрешается в начальный аккорд второго предложения.

Середину темы целесообразно построить на гармониях, менее ясно представляющих основной тон. Это одно из средств создания срединной неустойчивости. Практически можно сделать, например, так: на основе увеличенного трезвучия (с побочным тоном?) и квартаккорда (то и другое – элементы данного лада) построить контрастный тонике, хорошо звучащий гармонический оборот, на фоне которого поместить выразительную мелодию с характерным ритмическим рисунком, но мало развитым в пределах экспозиционного предложения. Этот материал может занимать один или два такта. Далее можно его повторить с варьированием, либо с перестановкой голосов (непреренно должно быть хорошее звучание гармонии!). После повторения (или вместо него, особенно при двутактовости исходного гармонического оборота) – секвенция с движением вверх, либо вверх при движении нижнего голоса вниз; всего в секвенции – одно или два транспонированных повторения с сильным варьированием мелодии и других голосов, нарастанием голосоведения, с образованием широкой однонаправленной линии как средства максимального движения. В конце – *остановка гармонии* на аккорде, хорошо разрешающемся в тонику репризы; но «остановка» – только идея, реально же желательно придать жизнь продленной гармонии расцвечиванием ее всякими прилегающими, вспомогательными гармониями, продолжающимся ритмическим движением во всех голосах и общим стремлением к разряду гармонического напряжения в момент появления репризы.

Реприза должна начинаться так, как если бы тема уже кончилась. Невозможно в репризе повторять предложения начального периода. Смысл репризы должен быть: продолжение темы, удаление от начальной мысли. Поэтому обязательно другое развитие. Желательно услышать, к какому развитию (ритмическому, мелодическому, гармоническому) предрасполагает уже сыгранная тема; от нее надо отталкиваться.

Возможно сделать и двухтактовый органнй пункт в качестве фиксации тоники перед тем, как она будет надолго покинута; это важно для целостной драматургии формы.


Для репризы, как части начинающей переход, необходимо какое-то широкое мелодическое движение (= «ход»). Это может быть, например, *длинная линия в басу* (тогда стояние на устое следует передать в средние голоса), либо *длинная линия в теноре*. Можно мелодию передать из сопрано в бас, а длинную линию поместить в верхний голос (сопрано).

После двух-трех тактов пребывания в тонике (это не означает: «на аккорде тоники», имеется в виду главная тональность) надо, продолжая свободное развитие мелодии, постепенно и неторопливо (медленные смены аккордов — один или два аккорда в такте) направить гармонию в сторону побочной темы. На этом месте целесообразно отвлечься от главной мысли и, пропустив несколько тактов (оставить белую бумагу), попытаться услышать, какова должна быть побочная тема (см. ниже). Потом уже, когда побочная мысль станет ясной, (а фактически уже сделанной будет и сама побочная тема), надо вернуться к покинутому месту и сделать переход.

Перед вступлением побочной темы обычно находится самая большая цезура в форме. В конце перехода должна быть ритмическая остановка гармонической пульсации (пропорционально общим размерам пьесы: в сонатном цикле *Andante* может иметь здесь 6–8–10 тактов остановки, хотя может иметь и 2–3 такта с ферматой, в нашей же прелюдии достаточно и просто двух-трех; точнее надо выверить длину цезуры, исходя из общих пропорций гармонической пульсации).

Побочная тема здесь не задана. Задаются лишь ее *ладовые элементы*. Она должна быть сильным контрастом к суровой и «неуютной», внутренне напряженной главной. Контрастом для такой темы хочется иметь приятную экспрессию «теплой» и «высокой» темы, с более прихотливым и ритмически непрерывным рисунком. Вместе с тем обязательно соблюдение общих рамок единого стиля. Было бы нелепо к такой главной теме (Пример 253) дать в качестве контраста тему в стиле лирических мелодий XIX века. Разностилица материала уничтожила бы эффект и той, и другой темы.

И По типу работы – то же самое, что и в предыдущих заданиях. Меняется лишь только материал. Примечания к обеим темам:

1. К Примеру 254. Гармония близка раннему Прокофьеву (времен «Игрока» или «Трех апельсинов»). На фоне медленно сменяющихся квинтаккордов среднего регистра (их последование можно предварительно выверить до сочинения мелодии) столь же неторопливо разворачивается мелодия верхнего голоса (в октаву), приблизительно в следующем ритме (считая от затакта к такту 3): 

Форма целого – развернутые предложения (то есть с одним кадансом в конце), либо период с расширением в конце второго предложения. Музыка должна носить сумрачно-углубленный характер.

2. К Примеру 255. Несмотря на тиший характер и медленный свободный темп, это – музыка скорее крайних эмоций (несколько напоминающая экспрессионистическую выразительность). Рекомендуемая форма:

1. мелодическая фраза ($e^3 - f^1 - e^3$) с аккордом,
2. ее вариантное повторение, техника центрального созвучия,
3. другие аккорды (похожие по экспрессии) и другая мелодия (нечто контрастное),
4. начальная фраза с усиленной, обостренной аккордикой и каданс, обобщающий развитие (из аккордов того же типа, что были).

Как и всегда в новой гармонии аккорды, гармония, ладовые элементы, мелодические интонации должны быть непосредственно выразительными (разумеется, и форма целого также).

ЗАДАНИЕ 15

Ⓐ

Два варианта:

1. *Б. Барток*. Второй фортепианный концерт, II часть;
для подробного анализа – главная тема,
или
2. *Б. Барток*. Третий фортепианный концерт, II часть;
для подробного анализа – главная тема.
Границы темы должны быть точно определены.

Ⓟ

Начатую в Задании 14 модуляционную прелюдию довести до конца.

Ⓢ

Играть малые формы в различных гармонических техниках.

Ряд образцов может быть взят из работы: *Ценова В. С.* Упражнения по гармонии на фортепиано. Часть II [на правах рукописи, в читальном зале Московской консерватории].

Пояснений к этому заданию нет, как не будет их и на предстоящем вскоре зачете.

ЗАДАНИЕ 16

Ⓐ

Два варианта:

1. *Р. С. Леденев*. Пьеса для струнного квартета и арфы ор. 16 № 6,
или
2. *А. Берг*. Опера «Воццек», III действие, 4 картина.

Ⓟ

По образцу анализируемого произведения написать пьесу, построенную на одном аккорде (или на одной группе), для фортепиано или камерного состава (например: Violino, Clarinetto, Arpa, Vibrafono, Percussioni).

- Пример 260. Возможный материал:

Handwritten musical score for Example 260, featuring four staves: Flute (Fl.), Vibraphone (Vibr.), Violin 1 and 2 (V.1, V.2), and Viola (Va.). The tempo is marked "Lento" and the mood "dolce". The key signature has one sharp (F#). The Flute part starts with a piano (pp) dynamic and a triplet of eighth notes. The Vibraphone part has a piano (pp) dynamic and a quintuplet of eighth notes. The Violin and Viola parts are mostly silent, with some notes in the final measure marked with piano (pp) dynamics.

Работа в технике центрального созвучия (см. также Пример 263).

Ⓢ

1. По заданной фразе подготовить и сыграть прелюдию в технике центрального созвучия (наподобие той, которая в пьесе Леденева ор. 16 № 6) в (более развернутой) форме большого предложения.

- Пример 261

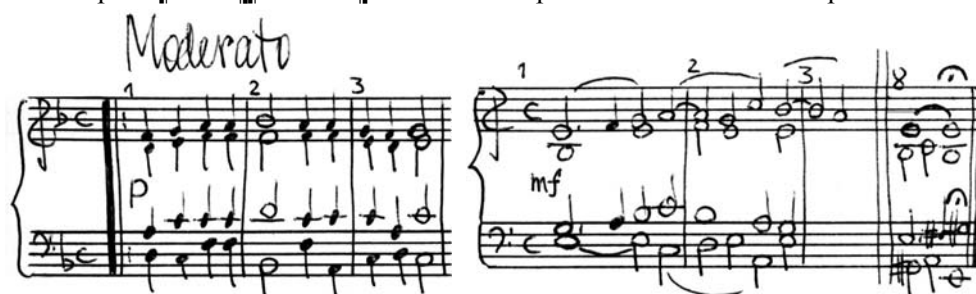


2. Играть с листа маленькие пьесы в различных гармонических техниках.
Образцы начальных фраз:

- Пример 262 А Б В

А. Форма: $\parallel: 3+3 \parallel: 2+2+3 \parallel$

Б. Форма: 8 тактов без повторения



В. Форма: $\parallel: 4 \parallel: 3 \parallel: 4 \parallel$



Пояснения к Заданию 16

Ⓐ По мере того, как постепенно затрудняются, а далее и вообще устраняются, перестают действовать силы тональной связи, отчетливость основного тона, пронизывающее всю ткань тяготение к основному тону, иерархия звукового родства, контраст диссонанса консонансу и т. д., необходимо вступают в действие другие скрепляющие факторы. Один из главнейших факторов музыкально-логической связи в новой музыке – повторность одного и того же комплекса (аккордовой структуры, звукоряда, мелодического мотива, звуковой группы определенного состава).

Появившись сперва в виде дополнительного конструктивного элемента (ДКЭ), такая повторность постепенно усиливает свое значение и может становиться основным, а не дополнительным принципом. Так, аккордовые ряды (у Шопена, Листа, Римского-Корсакова, раннего Скрябина) и подобные гармонические структуры уже во 2-й половине XIX – начале XX века иногда складывались в принципиально новые ладообразования. Таковы, например, некоторые симметричные лады на аккордовой основе (дважды-лад As/D при центральном тоне С в сцене колокольного звона из «Бориса Годунова» Мусоргского). В сочинениях Скрябина позднего периода творчества уменьшенный лад и другие аналогичные лады уже систематически строятся на основе повторности одного и того же аккорда (классический образец – «Прометей»).

Из принципа ДКЭ возник новый – принцип центрального созвучия, соответственно появилась гармоническая техника центрального созвучия (или, упрощенно, техника центра). Сообразно замыслу сочинения композитор избирает центральный комплекс (своего рода Grundgestalt – основной звуковой образ), свойства которого особенно желанны ему в данном произведении, что, в свою очередь, соответствует идее индивидуализации гармонии, вослед индивидуализации тематизма в XVII – XIX веках. Благодаря повторяемости созвучия (группы, комплекса), его выразительные стилистические, конструктивные свойства распространяются на обширный участок музыки, может быть даже на всё сочинение целиком (либо на крупную его часть). Тем самым достигается эффект единообразия гармонии, сравнимый с моноладовостью в системе мажора и минора, где ведь также (своими иными техническими методами) выразительные свойства центрального комплекса (мажорного либо минорного трезвучия) распространялись на обширные участки (например, изложение темы) и, в конечном счете на всё произведение целиком.

В силу общих особенностей музыки XX века и не без использования вариантности и многообразия как сущностных свойств диссонанса *техника центрального созвучия* (= ЦС) связана с целенаправленным изменением основного, исходного созвучия. Таким путем образуется своя иерархия, перспектива созвучий, где ЦС в процессе развития музыкальной мысли постепенно модифицируется, порождая новые варианты, более сильно обновленные комплексы, далее, закономерно, и более контрастные, может быть даже и сильно контрастирующие. Созвучие развивается, подобно теме вариаций (и здесь свойства тематизма и тематического развития переносятся теперь на область созвучий, звуковых комплексов). Возникает то, что можно назвать «развивающей вариацией» созвучия.

В технике развивающей вариации различимы следующие приемы, составляющие:

1. *Инвариант* – ЦС как основное, исходное (иногда, наоборот, целевое). То, что всегда сохраняется при его преобразованиях (интервал, субаккорд, интонация), называется *константой* (например, у позднего Скрябина это часто субаккорд со структурой 4.6).

2. Ряд *вариантов-преобразований*: транспозиция (например, при параллелизме), перестановка звуков либо частей аккорда (\cong «обращение»), добавление звуков, изъятие звуков, замена одного звука другим и т. п.

3. *Производные* гармонические элементы (в частности, инверсия аккорда, например, вместо 4.3.3 – 3.3.4) и *контрастные* элементы (созвучия с иным выразительным характером; связь с ЦС в том, что контраст делается именно к исходному аккорду, а не безотносительно к нему).

4. В результате образуется определенная *линия развития* гармонии как выражение развития мысли, образа.

Естественно, развитие ЦС и свободные связи его с другими созвучиями реализуются при активном взаимодействии с другими элементами музыки – с развитием фактуры, ткани (артикуляции аккорда), с тембровым и регистровым обновлением, вместе с фактором звучности, при взаимодействии с ритмом и т. д. Необходимо учитывать динамику изменений, соразмеряя ее с развертыванием музыкальной формы.

В данных для анализа пьесах необходимо отыскать исходное, центральное созвучие. Как правило, оно находится в начале основной части (в начале темы), иногда – во вступлении. Причем начальное изложение ЦС обычно структурно четко отчленяется от своего повторения, и повторения эти (возможно, сразу с изменениями либо с введением относительно контрастного материала) легко угадываются.

Как всегда, необходимо хорошо ориентироваться в форме произведения.

Найдя ЦС и убедившись, что именно оно и развивается далее, надо проанализировать его, выяснив характерную для него экспрессию, интервально-конструктивные его свойства (например, в уже цитировавшейся сцене вакханок из балета Стравинского «Орфей», ЦС $gis \cdot c \cdot a$, данное в резкой звучности, как бы в свернутом виде содержит идею пьесы: «разорванное» звучание, расщепленное на два субэлемента: $as \cdot c$ и $c \cdot a$ в *quasi*-ля миноре; см. Пример 44 Б, с. 84 и Пример 178, с. 271). Далее необходимо найти все «проведения» ЦЭ, выяснив, до какого места повторения идут относительно точно, где они перерастают в производные созвучия, где им противостоят контрастные, в каком отношении делается контраст и т. д.

Всюду необходимо контролировать всё, включая малейшие колебания и перемены выразительности гармонии. В отличие от классических ладов – мажора и минора, с их «террасообразной» сменой ладовой выразительности, в новой гармонии колебания экспрессии могут быть как угодно быстрыми и сильными, в том числе могут быть и чрезвычайно медленными. Общий закон – они тесно взаимодействуют с развитием формы. Как и всегда, необходимо складывать в процессе анализа *эстетическую оценку* гармонического процесса, угадывая за ним и общее содержание музыки в целом (не только гармонической стороны), и ее эстетические достоинства.

Ⓟ Сказанное выше об общих принципах гармонии в технике ЦС полностью относится и к методам практической работы в ней (соответственно, показываемое здесь методом воссочинения построение гармонии есть также и своего рода анализ его). Рекомендуемый порядок действий:

1. Избрать себе эстетически оптимальный аккорд (диссонантный) в современном стиле (см. примеры в этом задании и в других, в различных сочинениях композиторов XX века).

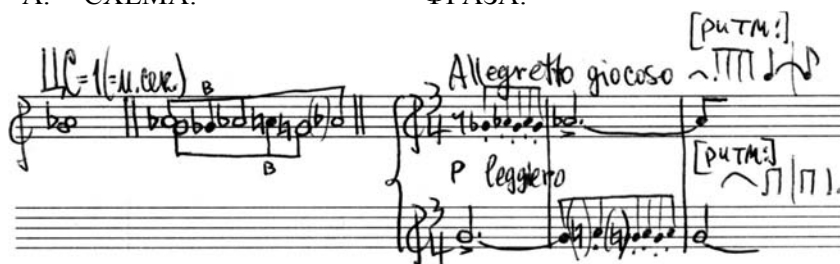
2. На основе избранного аккорда сочинить мелодически содержательную *начальную фразу*. Звуки аккорда трактовать как устои, к которым направлено (также – от которых исходит) мелодическое движение. В отличие от схем училищной гармонии здесь обязательно придание определенного характера, посредством выработки ярко характерного ритмического рисунка, звучности в фактурном расположении и в определенном регистре, в хорошо установленных темпе, артикуляции – *staccato*, *legato*, *portato* и т. п., динамике – *pp*, *mp*, *sf*, и т. д. Старая классическая гармония имеет определенный логический смысл и без художественного, образного характера, а новая гармония XX века вне определенного характера и звучности становится безжизненной и бессмысленной.

Образцы создания характера на основе целесообразно избранного ЦС:

• Пример 263 А Б В

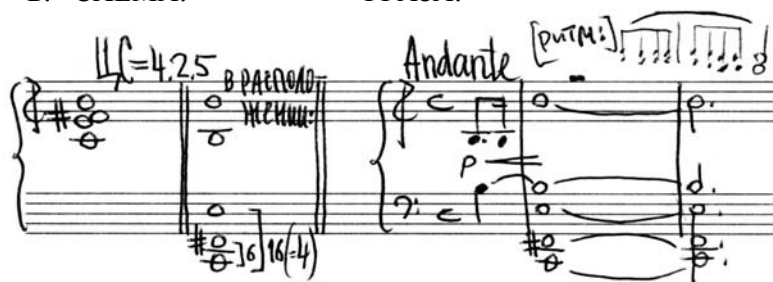
А. СХЕМА:

ФРАЗА:



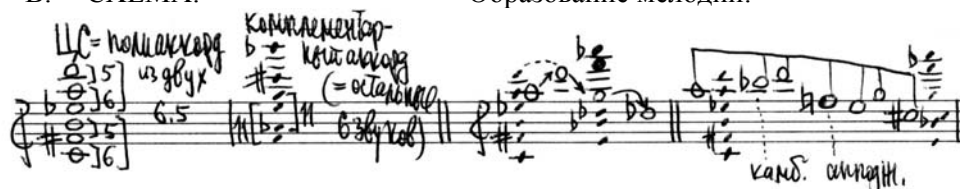
Б. СХЕМА:

ФРАЗА:



В. СХЕМА:

Образование мелодии:



Возможно воспользоваться какой-либо из этих фраз, если вам неизвестен оригинал, или – лучше – сочинить по аналогии свою, подобную данным.

При сочинении целой пьесы необходимо избегать «мертвых» пустых простых повторений: *начальное повторение* (наименьший отход от начального характера) должно быть варьированным, ритмически чуть более оживленным; *последующие повторения* ценны изменением характера при максимально и без труда воспринимаемой слухом связи с ядром мысли (с начальной фразой); особенной важности – *вершина мысли* (*tes*), наибольшее удаление от начальной формы, однако должно быть ясно и происхождение от нее же (как бы та же мысль, но повернутая наоборот). *Заключение* надо представлять себе как охват всего, что было, как возвращение к исходной точке, но в сильно измененном (фактурно) виде, либо (если не было сильного контраста) наоборот

как предельное удаление от начального характера, однако должна быть слышна связь с какой-то начальной константой.

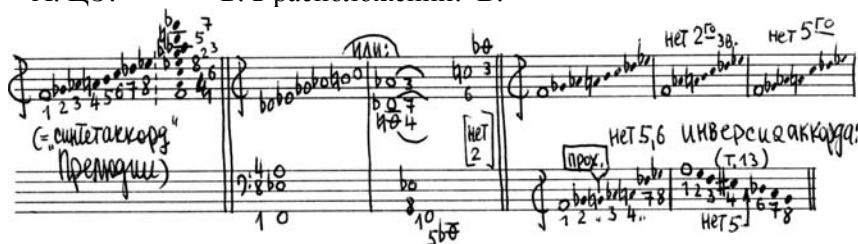
Образцами выполнения могут служить прежде всего анализируемые произведения. Кроме того, покажем образец построения гармонии в иной технике ЦС, более сложной по типу.

Русский композитор Н. А. Рославец еще во времена Скрябина нашел свой метод оперирования ЦС, типологически продолжающий метод Скрябина (в его «Прометее»), и назвал свои центральные комплексы «синтетаккордами» (термин В. Г. Каратыгина). «Синтетический» аккорд – тот, который в равной мере разворачивается и по вертикали, и по горизонтали. Это, в сущности, группа, а не аккорд. Звуки синтетаккорда могут браться в любом порядке на протяжении звучания данного аккорда, однако звучность специально рассчитывается. Далее, через такт, полтакта, два такта, аккорд меняется на другой той же структуры (это не что иное, как транспозиция). В качестве средств контраста – варьирование структуры, смены основного аккорда другими.

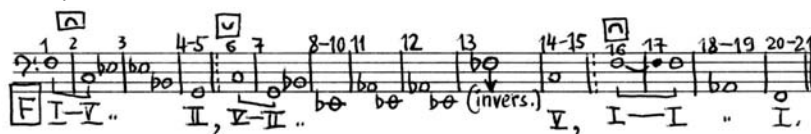
Не позже весны 1913 года Рославец начал разрабатывать метод «синтетаккорда» (романс «Ты не ушла» на слова А. Блока). Мы возьмем его прелюдию для фортепиано, сочиненную в марте 1922 года. Тип техники ЦС и Рославца – позднескрябинский; сходна со Скрябиным и звучность многих произведений композитора. Синтетаккорд = ЦС прелюдии – Пример 264 А. (8-звучный аккорд есть также и мелодический звукоряд). Фактурное изложение – Пример 264 Б; основной тон ЦС – F, тоника пьесы. Формы ЦС – Пример 264 В. Распределение основных тонов по частям формы (простой трехчастной) – Пример 264 Г. Первая часть пьесы (в форме предложения) – Пример 264 Д. Заключительный оборот, каданс – 264 Е.

- Пример 264 А – Е. Н. А. Рославец. Cinq Préludes, № 4

А. ЦЭ: Б. в расположении: В.



Г.



Д. Е.

Handwritten musical score for two systems, labeled Д. and Е. System Д. shows a piano part with chords F, B, and G, and a melodic line with notes and accidentals. System Е. continues the melodic line with markings like "Più lento", "ten.", "mf molto espr. e poco rubato", and "dim.".

И) Как образец – еще один эскиз-воссочинение:

1. ЦС – (Пример 265 А); фактурное изложение (265 Б); развитие-повторение (265 В); развитие-контраст (как середина; 265 Г); заключение (265 Д).

• Пример 265 А – Д

А. ЦС: Б. В. Г. Д.

Handwritten musical score for four systems, labeled А. ЦС, Б., В., Г., and Д. System А. ЦС is marked "Sehr langsam" and "полная аккорда". System Б. has "ppp" and "mit sehr zartem Ausdruck". System В. has "genau im Takt". System Г. has "wie ein Hauch" and "ppp". System Д. has "ppp".

Теперь сыграйте Пример 265 Б В Г Д подряд. Получилась целая пьеса А. Шёнберга оп. 19 № 6.

III. МОДАЛЬНОСТЬ

12. Натуральные лады диссонантной основы

12.1. Новые ритмы – новые гармонические формы Нейтрализация диссонанса

Модальность, рассматриваемая в своей специфике, есть явление, которое имеет совсем другие корни, чем тональная гармония. Нелишне напомнить, что модальность есть метод композиции, исходящий из категории *ладового звукоряда*. От классической тоналности модальность отличается тем, что ее основной звуковой комплекс – горизонтальное образование, в то время, как тонално-функциональная система опирается на вертикальное – аккорд. Поэтому ошибочны иногда встречающиеся представления о «модальном принципе звуковысотной организации», согласно которым его признаками полагаются некоторая децентрализация тоналности, богатство переменных функций при не очень определенно выраженных основных, обратимо-переменные отношения между аккордами, определяющее значение мелодических связей, большая роль медиантовых соотношений, повышение роли фонизма аккордов и т. п.; а свободные хроматические сопоставления и смещения – не признак «модально-фонической» гармонии. Всё это может быть и без всякой модальности, единственный специфический критерий которой – ладовый *звукоряд*.

Исторически модальность предшествует тоналности. Более того – к чистой модальности относятся тысячелетиями развивавшиеся во всех странах ладовые системы народной, придворной и ритуальной музыки, великие ладовые культуры древних стран: Китая, Индии, Японии, Греции, Рима, грегорианский хорал, русский знаменный распев. Лишь с органумом зародилась модальная гармония, уступившая свое место тоналной гармонии примерно в XVII – XIX веках. Остатки модальной гармонии сохраняются еще до середины XVIII века, а с начала XIX начинаются отдельные пробы неомодальности (Бетховен, *Adagio in modo lidico* из квартета op. 132, мазурки Шопена). Новую жизнь вдохнули в модальную гармонию идеи романтизма, особенно развитие народной ладовости в поднимающихся национальных культурах – русской, польской, чешской, испанской, норвежской и других. В XX веке модальность, объединившись с еще некоторыми методами, успешно потеснила тональный способ композиции.

Скрытно просуществовав в период мощного расцвета тональной гармонии, модальность возобновилась совсем в другом качестве. Поэтому и правильнее было бы называть ее *неомодальностью*. Фактически первое время она была ответвлением тональной гармонии, но только *модально окрашенной* в большей или меньшей мере (Шопен, Лист, Глинка, Балакирев, Мусоргский, Римский-Корсаков и др.).

Выступая по существу в несобственном качестве, модальность, однако, развивалась в направлении эмансипации от аккордо-тональной гармонии с ее функциональными тяготениями и разрешениями, метрической экстраполяцией и метрическими функциями тактов. Показательно, что приближение к модальности связывалось с любовным обращением к «свободным и несимметричным ритмам» (характерное название одной из работ А. Ф. Львова): Глинка, трио «Да исправится» (музыка без тактовой черты!); Мусоргский, начало «Картинок с выставки» (фактически метр «на одну четверть»); Римский-Корсаков, три соло Дьяка из сцены Дьяка и Солохи, опера «Ночь перед Рождеством». Настоящие выводы из этого будут сделаны Стравинским с его изысканно модальной и изощренно ритмической техникой письма. «Новые ритмы – новые формы», хотя бы подчас это новое явилось возобновлением общеизвестной практики народной музыки.

Но «общеизвестность» – не синоним «адекватности понимания». Чутко вслушиваясь в звучание русского крестьянского пения, русский композитор «культурной музыки» черпал в нем стимулы для своего вдохновения и передавал его – с интонационной коррекцией. Он «приглаживал» и ладовую интервалику, избавляя ее от «нечистого» интонирования, и «неправильности голосоведения», и многочисленные «фальшивящие» созвучия в вертикали: ведь не мог же, дескать, народ культивировать подобные случайные погрешности. Конечно, народ не пел изощренно-изысканную «бородинскую» секунду специально, смакуя острую пикантную звучность. Но тем не менее не «вкусные» и не стабильные (то есть не намеренные) «кластеры» есть своеобразная *норма* русского подлинно народного пения. Просто всё это происходит от совершенно другой эстетики музыкального звучания. Народные исполнители поют привольно и «раскованно» сразу несколько стилистически абсолютно верных вариантов напева, потому что для них петь песню есть прежде всего выговаривать слова, вовлеченные в четко организованный поток ритмов и уложенные по плану временной структуры песни (см., к примеру, русскую народную песню «Да на речке, на речке»). Местами комбинации гетерофонных секунд складываются даже в трех-четырёхзвучные кластеры. Чисто модальная гармония почти лишена функциональных смен, что в результате устраняет гармонический ритм, вместо которого временная структу-

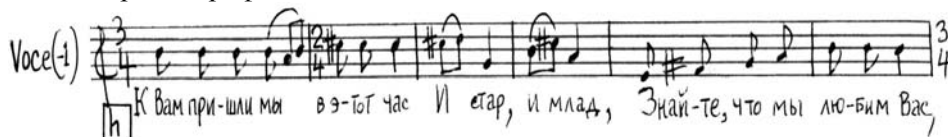
ра направляется произнесением текста. Нивелирование функциональных контрастов между диатоническими многозвучиями называется *эквивалентностью* (у «Петрушки» Стравинского, «синтетаккорда» Рославца).

В народных музыкальных формах, более всего аккумулирующих в себе первичные стимулы модального формования, нашли композиторы пути обновления интонационности. Вслед за Мусоргским и другими открывателями модальности XIX века ряд композиторов XX столетия сделал ее новой плодотворной творческой концепцией. Это И. Стравинский, Б. Барток, К. Шимановский, О. Респиги, О. Мессиан, Э. Сухонь, В. Казанджиев, А. Вьеру, Т. Олах, Ю. Буцко, Б. Кутавичюс, С. Губайдулина. Новейшие техники – модальность и сонорика – оказались более соответствующими современным тенденциям национально-окрашенной музыки, в особенности народов Азии, чем традиционная функциональная гармония мажорно-минорной системы с ее нивелирующим универсализмом.

Модальная гармония базируется на определенном ладовом звукоряде, специфическая форма которого внеаккордова. Поэтому для модальности возможна и органична *одноголосная* композиция, оставленная в европейской музыке со времен Ханса Сакса и русских «ропесвищников» XVI – XVII веков.

- Пример 266. И. Ф. Стравинский. Маленькая гармоническая рамюзиана (омузыкаленные строфы)

А. Первая строфа



большой септимы. Окончание последней строфы делается на высоком устое, то есть не на h , а на h^1 . Это также чисто модальная функциональная особенность, указывающая на плагальную разновидность лада. Ниже конечного устоя остается 4-5 ступеней (лад – эолийский), что придает конечному тону неполноту устойчивости, специфическую непрочность. Устой словно парит во «взвешенном» состоянии, к его финальности подмешивается оттенок квинтовости от e . Ладовое своеобразие окончания – в принадлежности устоя к диссонантному комплексу $d^2 - e^1 - a^1 - h^1$.

Но диссонантная основа раскрывается прежде всего, конечно, в многоголосии. Композитор свободно избирает краски любого лада, выдерживая его на большем или меньшем протяжении.

- Пример 267 А Б. Н. С. Корндорф. «Ярило» для фортепиано

А.



Б.

І. Экспозиция ІІ. Развитие



За основу принят лад Е ионийский, тонко отличающийся здесь от собственно Ми мажора: основу аккордики составляет либо принцип гаммы (пятиступенной), либо наслоение звуков, ступенность которых восходит по квинтам, а по достижении полной «верхней» диатоники (соответственно, лидийского лада) полиладово дополняет модальность «нижней» диатоникой, то есть идущей по квинтам от звука-устоя E вниз. В результате на чисто диатонической основе достигается звучание додекаккорда, 12-звуковой полидиатоники; далее – переход к более сложному развитию (Пример 267 Б).

В творчестве Ю. М. Буцко новое и неожиданное развитие получила система продленного обиходного лада¹.

- Пример 268 А – Г. Ю. М. Буцко. «Торжественное песнопение»

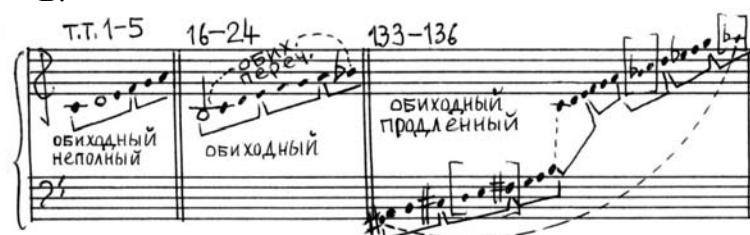
А. Тема



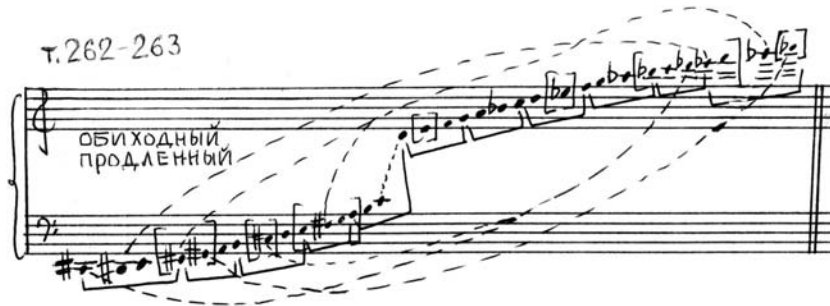
Б.



В.



Г.



Разомкнутость диатоники (как в Примере 267) и миксодиатоники естественно допускает *продление* обиходного звукоряда согласно его собственным свойствам; в полном виде – от *Cis* до *des*³ и далее (см. Пример 268 Г).

¹ Свою концепцию продленного обиходного звукоряда Ю. М. Буцко изложил в аннотации к Полифоническому концерту (1969). См. в кн.: Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. М., 1996. С. 30–32.

Свобода диссонанса позволяет переводить горизонталь в вертикаль. Тем самым безграничная и потому нуждающаяся в дополнительной мотивировке диссонантная вертикаль получает новое обоснование в модальных аргументах. То, что слух обычно воспринимает в горизонтально-мелодическом разворачивании, теперь оказывается возможным слышать в одновременности. Модальная гармония вообще наиболее эффективна при очень быстрой «оборачиваемости» соответствующего звукоряда. При диссонантной же модальности возможен еще один, уже чисто модальный принцип гармонической вертикали: она составляется в расчете расположить гамму тем или иным способом. Это один из методов, исходящих не из концепции основного тона, а из звукосостава. При вертикализации звукоряда происходит *сгущение модальности*. Первым по логическому порядку и будет *модальный кластер* (ср. Пример 32 А). Но на вкус композитора предоставляются и внекластерные аккорды – гептаккорды (из семи звуков), октаккорды (из восьми звуков). Но если можно всем звукам быть в одновременности, то возможны и любые частичные их комбинации. Например, расходувать звуки лада в ряде линейных диссонансов с намерением возможно скорее озвучить весь звукоряд.

Конвергенция (схождение свойств) горизонтали и вертикали в подобных гармониях делает особенно специфической фактурной формой модальных кластеров педализацию гаммообразно, линейно разворачивающегося созвучия. При педализации линейно-мелодическая природа модальных кластеров ощущается лучше всего. Сквозь нагромождения секунд проблескивает и переливается «аргумент» функционирования модального кластера – ладозвукорядная формула, во все прежние времена бывшая «номом» – законом музыки-мелодии, как макама, макома, мугам, рага, псалмовый тон, погласица. Но только этот «генóm» музыки свернулся в мирный кластер, лишенный той крайней остроты диссонантности, которая свойственна кластерам в роли функциональных неустоев. Мы уже находимся в другом измерении музыки, где педализация ряда почти столько же диссонантна, сколько и сам ряд.

В модальной гармонии все тоны звукового ряда мыслятся принадлежащими к одному макроэлементу – ЦЭ-звукоряду. При условии свободы диссонанса модальный ряд в принципе равен однофункциональному модальному кластеру. Оба эти явления своим объединенным действием порождают модальную нейтрализацию диссонанса. Но поскольку объективные природные свойства диссонанса этим не отменяются, и диссонанс всё равно не становится консонансом, то возникает новое поле игры гармонических сил, где диссонанс то нейтрализован, то не нейтрализован, то нейтрализован в той или иной степени, что и используется композиторами в творчестве.

12.2. Тематическая гармония

Линейно-мелодические свойства модальных кластеров, гептаккордов, октаккордов, дают основание использовать диссонантную модальность не просто для педализации звукорядов, но для вертикализации конкретных мелодий. Ноты мелодии свертываются в вертикаль, аккорд и «проблескивают» сквозь наложение секунд. Получается особого рода «мелодическая» или «тематическая» гармония, где состав вертикали, либо основа созвучия мотивируются созвучием вертикализированных тонов мелодии.

12.3. Фактурный склад

Натуральная и исторически первичная форма модальности – одноголосная мелодия. Натуральная и первичная форма модального многоголосия – бурдон (также – «исон»), то есть одноголосная мелодия на фоне неподвижного голоса или созвучия. В этих «природных условиях» ладовые свойства и красоты модальности выявляются наиболее естественно и адекватно.

Сгущение модальности, характерное для диссонантного ее применения, осуществляется в различных фактурных складах – аккордовом (в частности, в сонорно-окрашенных аккордовых дублировках), полифоническом в рамках единого звукоряда, сонорном, в виде «нейтрализации» тонов мелодии, и т. д.

13. Симметричные лады диссонантной основы

13.1. Симметрия – в ладе и ритме

Современные представления о симметрии включают в это понятие критерий конгруэнтности – совместимость при наложении. В музыке понятие симметрии имеет общеэстетическое значение и касается различных сторон художественного целого, как структурного, так и внеструктурного (уравновешенность частей в составе художественной идеи). Если в пространстве, где есть два противоположных направления, верх и низ, правое и левое, симметрия есть повторение одной и той же последовательности элементов в обратном порядке, то в музыке с однонаправленным течением времени симметрия есть прежде всего *периодическая повторность* abc abc (c-des-e – fis-g-b). Зеркальное же отражение abc cba есть *обратная симметрия* (ракоход).

В ладовом звукоряде классического минора симметрии такого рода нет. Оба лада согласно их структуре имеют деление октавы на неравные части: $c - g, g - c^1$. Следовательно, части ладового звукоряда не могут быть конгруэнтными, совпадающими в структуре. То же касается и других, практически

почти всех натуральных ладов. Очевидно, природа звуковысотности асимметрична. Символом асимметрии является «природный» звукоряд. Зато симметрия геометрической прогрессии присуща функциональной основе тональности: $S : T = T : D$.

Наоборот классические ритмы размерены симметричными тактами; симметрия их – периодическая, а не чуждая природе времени зеркальная, инверсионная. На росте уровней симметрии основан классический метрический восьмитакт с его геометрической правильностью экстраполяции в отражениях величин $1 + 1, 2 + 2, 4 + 4$.

Разнородные параметры музыки, лад (звукоряд) и ритм (метризованный) имеют различные, независимые друг от друга закономерности отношений симметрии и асимметрии.

Несмотря на то, что высотный и временной параметры, казалось бы, так же разнородны, как пространство и время, между ладом и ритмом возможно взаимодействие. Например, очевидно согласование асимметричности классических ладовых звукорядов и симметричности метроритма. Очевидно также, что асимметрия деления октавы на неравные части, квинту и кварту, прямо обусловлена консонантностью ладовой основы классического мажора и минора. В широком смысле консонантность первого деления $2:3, 3:4$ находится в соответствии с такой же «консонантностью» метрического деления времени на такты в $2/4, 3/4, 4/4$ и других комбинаций двухдольности и трехдольности.

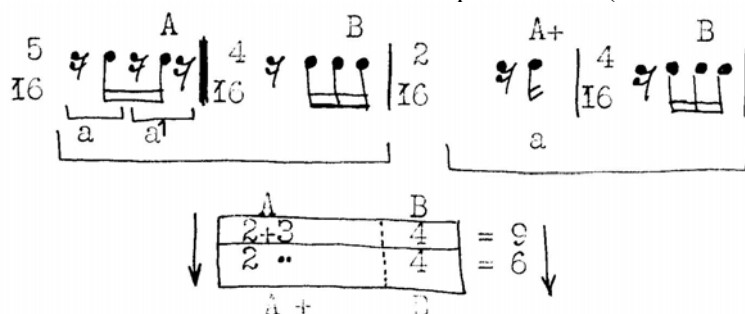
Симметричные же лады делят октаву либо на две части с ЦЭ тритоном, либо на три с ЦЭ увеличенным трехзвучием, либо на четыре с ЦЭ малотерцовым четырехзвучием, либо на шесть с ЦЭ целотонным шестизвучием. Все они, таким образом, дают более сложное отношение, чем деление октавы на консонантные части в мажоре и миноре.

Композиторы XIX века, выводившие симметричные лады из некоторых свойств аккордики и мелодической фигурации богато развитой тональности своего времени, чаще всего ритмизовали новые лады в рамках той же тактовой системы, что и везде (Глинка, Даргомыжский, Чайковский, Бородин, Римский-Корсаков). В XX же веке, примечательно, композиторы, более других занимавшиеся симметричными ладами, – Мессиан и Стравинский – более других отступали от классического симметрично-тактового ритма в пользу *свободно-метричного*.

Свободная метрика состоит в том, что основным уровнем метра является здесь не пульсация тактов, а пульсация *доли* – избранной краткой длительности, например, шестнадцатой. Если традиционные ритмические длительности мелодии делят такт, свободнометрические составляются из сложения долей в арифметической прогрессии, то есть $1, 2, 3, 4, 5, 6, 7$ и т. д., а не в геометри-

ческой, как обычно: 1-2-4-8. Искусство исполнения таких ритмов заключается в умении быстро считать число долей в каждой длительности. Отсюда же техника ритмических изменений при повторении ритмических единств – мотивов и фраз: добавление или изъятие доли, мелкой длительности.

Мессиан в Главе II «Техники моего музыкального языка» приводит образец из «Великой священной пляски» Стравинского (см. также Пример 45):



При повторении фразы АВ мотив А сокращен на один удар с прилегающими паузами. Вместо 5/16 остается 2/16, что дает (в данном случае) «встряску», обострение ритмического действия, характерное асимметричное развитие благодаря изменениям на микроуровне.

Новая модальная музыка особенно эффектна в неклассической свободной метрике. Например, млеющее парение в мягких изгибах капризных смещений лишенных энергии тяжелых долей асимметричного метра:

- Пример 269. О. Мессиан. «Богородица и Дитя»



Отсутствие указания тактового размера означает: в любом такте возможно любое число долей. Здесь – 13, 13, 12, 12. Причем такт может иметь только времяизмерительное значение, последний такт практически фиктивен. Мелодия сплетена проведениями одного из любимых Мессианом мотивов, взятого из 5-го такта «Бориса Годунова» Мусоргского.

13.2. Мелодика и аккордика. Статус диссонанса

Симметричные лады диссонантной основы еще теснее пронизаны единством вертикали и горизонтали, отмеченным в выше. Отношения вертикали и горизонтали там столь тесны, что в созвучии всегда чувствуется возможность «достроить» его до более полного, а более полное – до включения в него всех тонов лада. *Снятие функционального контраста* между частями модалного звукоряда (группы) предчувствуется и наступает еще при использовании симметричных ладов в романтической гармонии: Римский-Корсаков, вступление ко 2-й картине «Садко», изображающее волшебную завороченность народно-сказочного пейзажа, абсолютный покой и статику.

В результате происходит не просто конвергенция, схождение, а уже *унификация* вертикали и горизонтали, некогда достаточно разделенных параметров музыкальной композиции. При постоянном звучании диссонанса слух переключается на другой «образ жизни» лада и вообще перестает ожидать разрешений в консонанс. Обнаруживается, что внутри области одних диссонансов возможна утонченная дифференциация более острых и более мягких диссонансов, которая может использоваться как своего рода антитеза, наподобие прежнего соотношения «диссонанс – консонанс».

См. Пример 269: первые два аккорда – острые, третий, из-за выдержанного звука в басу – более мягкий; далее комбинация повторяется; последний аккорд – самый мягкий диссонанс. Таким образом, иногда возможно выстроить «этажирование» сонантных пар:

- Машо: терцсекстаккорд ($g \cdot h \cdot e$) разрешается в квинтоктаву ($f \cdot c \cdot f$),
- Рамо: мягкий диссонанс ($f \cdot i \cdot s \cdot a \cdot c \cdot e$) разрешается в консонанс ($g \cdot h \cdot e$),
- Мессиян: более острый диссонанс переходит в более мягкий ($g \cdot c \cdot e \cdot a$).

Однако эту аналогию не следует вести далеко. Переливы различных степеней диссонантного напряжения имеют другое значение хотя бы потому, что уже чувствуется предел, «потолок» движения в данном направлении и «стесненность» маневрирования на суженной полосе одного только диссонирования.

Одно из следствий положения «на краю» диссонантности – своего рода «искривление музыкального пространственно-временного континуума». Если диссонанс устойчив в одновременном звучании (в «пространстве»), он начинает объединяться с диссонансом в последовании (во «времени»). Музыкальное «пространство», одновременность, начинает быть тождественным музыкальному «времени», одно начинает переходить в другое. Композиционно-технически это выражается в унификации аккордового и мелодического материала. В симметричных ладах диссонантной основы звуковой материал по-

просту разворачивается одновременно и относительно равномерно и по вертикали, и по горизонтали. Тогда он фактически превращается из линейно-мелодического звукоряда в группу, предназначенную для размещения в объединенном горизонтально-вертикальном пространстве-времени¹.

13.3. Фактура. Дублировки

Разнообразные фактурные методы изложения модальности исходят из идеи *развертывания лада* посредством достаточно скорого показа всех его тонов. Это:

- одноголосие, в том числе в различном фактурном оформлении – в октавных удвоениях, в «разбрасывании» звуков мелодии по разным октавам;
- двухголосие – то же, в простом или в имитационном контрапункте;
- двух-трехголосные модальные каноны, ритмически точные либо варианты;
- мелодия с аккордовым аккомпанементом (Пример 269);
- две, три мелодии с аккордовым аккомпанементом;
- аккордовые пассажи, дублировки как обычные, гаммообразные, так и с разрывом регистров;
- дублированная (вариантно) мелодия с аккомпанирующим голосом-басом;
- дублированная мелодия в контрапункте с другой такой же, полифония пластов (часто полимодальная; см. Тему 14);
- два пласта дублировок с аккомпанирующим басом;
- вместо аккордов везде может быть фигурация в виде арпеджио.

13.4. Ладовое развитие и музыкальная форма Транспозиция, мутация, метабол

Модальным ладам свойственна специфическая неподвижность. По мере коловращения данного модального звукоряда обнаруживается всё более ясно, что движение это – в замкнутом круге. Но модальность обладает своими достаточно богатыми ресурсами развития. Это:

- *транспозиция* данного ряда (все симметричные лады – «ограниченной транспозиции» – термин О. Мессиана), переход из одной позиции данного лада к другой; если лад сходен с обычной тональностью (например, лад «по-

¹ Понятие одновременности как музыкального «пространства» метафорично, «пространство» – то же время. Поэтому не следует проводить никаких аналогий с проблемами теоретической физики XX века.

лутон-тон» в трех позициях может совпадать с тоникой, доминантой и субдоминантой мажорного лада), то транспозиция прозвучит и как модуляция; – переход в другой лад – ладовая *мутация*; транспозиции этого другого лада; – переход в систему мажора и минора, той или иной структуры, то есть выход из рода симметричных ладов в обычный – «*метабола*» (смена ладового рода); модуляция из одной тональности в другую; – переход к *другим гармоническим системам*; например, к свободной 12-тоновости; также вид метаболы, хотя некоторые лады, например, 1.1.1.1.2, близки к 12-тоновости; – переход от модальной однослойности к модальной многослойности – полимодальности.

Модальная пьеса может быть выдержана в одном ладу или даже в одной позиции одного лада. Но нет никаких причин не использовать богатство всевозможных красок, предоставляемое транспозициями, мутациями и метаболами. Путь и возможностей, пропорций и направленностей здесь множество, и всё это предоставляется на усмотрение композитора.

Один из вариантов – пьеса О. Мессиана «Аминь Желания»: модуляция из лада 2 в лады 6 и 4. Этот пример приводит сам Мессиаан в XVII главе трактата «Техника моего музыкального языка» (в русском издании с. 105). Все лады выдержаны совершенно точно. Удивительно, что все транспозиции и мутации к тому же поглощаются довольно элементарным функциональным мажором без полимодальности. О пьесе автор пишет: «Мелодические очертания немного "моцартовские". Гармонии нижней строки просты и тональны; лады, которые здесь смешаны, придают им безграничную нежность и божественную Любовь».

13.5. Модальная функциональность. От звукоряда к микросерии

Если исключить функциональность мажорно-минорного типа, то собственно модальная специфична принципом *однофункциональности* модального ряда, группы. Именно свобода диссонанса демонстрирует, что в любых пропорциях сочетания всех тонов данного лада находятся в пределах одного созвучия – явно слышимого или подразумеваемого.

Но возможности делить модальную группу всё же предоставляют целый веер разнообразных сочетаний тонов, которые могут создавать впечатление звуковых смен. Отсюда частая функциональная двойственность: все тоны однофункциональны, но деление группы в состоянии создать достаточно разнообразное движение внутри нее. Таким образом, это функциональность по типу «часть и целое» (см. Пример 269).

При быстрой оборачиваемости ладовых звукорядов, не используемых в виде консонантных трезвучий и других тональных аккордов, диссонантная модальность с однофункциональностью вселадового созвучия (все тоны лада одновременно) весьма сближается с микросерийным принципом.

- Пример 270. О. Мессиа́н. «Бог среди нас»



Выведение, пусть и на небольшом участке, всей ткани из единого источника-ряда формально совпадает с принципом серии, естественно, с очевидными отличиями. Сходство усиливается сплошной диссонантностью всех комплексов, где заключительное созвучие в принципе равноправно с другими в качестве части «омниладового» комплекса. В данном фрагменте нижняя строчка содержит комплементарные тоны $b - a - e - es$, дополняющие верхний ряд до полного двенадцатизвучия.

14. Полиmodalность

14.1. Соотношение полиmodalных субструктур Гармоническая функциональность

Полиmodalность есть одновременное сочетание двух или более различных симметричных звукорядов. Полиmodalность есть таким образом частный и особенный случай полиладовости (см. Тему 6). Как показано в последнем примере, полиmodalность коренится в двенадцатиступенности современной ладовой системы. Различные лады в одновременности тяготеют к звукорядной комплементарности пластов или голосов (субструктур).

Соотношение modalных субструктур – их чаще всего две, редко три – содержит немало возможностей различных комбинаций. Это:
– *транспозиция* одного лада в одновременности, например, лады $c^{1.5}$ и $es^{1.5}$ (что объединимо ладом $c^{1.2}$), или $c^{2.2.1.1}$ и $es^{2.2.1.1}$;

- одновременная *мутация*, например, сочетание $c^{\frac{1.2}{2}}$ и $es^{\frac{1.2.1}{2}}$;
- одновременная *метабола*, например, мажор внизу и какой-либо из симметричных ладов сверху; формально, однако, это должно уже называться простой полиладовостью;
- то же, в различных комбинациях *трех* ладов.

Пример – органная пьеса О. Мессиана «Ангел благовоний» – приведен в трактате «Техника моего музыкального языка» с пояснениями композитора (в русском издании см. с. 23–24). Суммарно ладовые звукоряды верхнего (лад 2) и среднего пластов (лад 3) дают 11 различных высот, отсутствующий звук *h* возглавляет целотонный звукоряд нижней строки. Три пласта – три ритмических педали, по 8, 8 и 9 единиц. Оstinato среднего слоя повторяет остинато верхнего в ракоходе, с точным соблюдением общего числа звучащих ритмических длительностей (оно равно 11 четвертям – предпочитаемые простые числа), но имитация среднего пласта имеет еще всякий раз паузу в 1/8. Следовательно, гармоническое содержание двух пластов всякий раз будет не совпадать, имитирующий средний слой с каждым новым проведением отстанет на одну восьмую, и его аккорд приходится на новое место верхнего слоя.

Основу гармонии составляет центральный аккорд среднего слоя, трижды звучащий в каждом проведении. Любой аккорд верхнего слоя образует звучное полифоническое дополнение; мысленно сыграем центральный аккорд с каждым из аккордов верхнего слоя. Басовые тоны, присоединяясь к центральному, образуют созвучия определенного типа:

- со звуком *H* – как доминанта на тоническом басу,
- со звуком *F* – как дубль-доминанта на тоническом басу,
- со звуками *Dis*, *G*, *A* – как с побочным тоном к доминирующему центральному тону.

Общий гармонический смысл – типа разработки звучности центрального аккорда разного рода созвучающими элементами. Прочие гармонии основного, среднего слоя подчинены центральному аккорду. Второй и пятый аккорды являются медиантами к центральному, остальные – линейно подчиненными. Поскольку из восьми аккордов целых пять отклоняются от центрального, получается весьма сложная функциональная структура в силу действия двух соседних слоев.

Помимо названных выше приемов соотношения субструктур важны и возможные также перемены условий (см. параграф 13.4).

Наиболее общий принцип гармонического соотношения пластов – функция нижнего как основы гармонии, верхнего – как наслоения, наподобие группы побочных тонов (см. в книге ЗпГ пример № 188, с. 194).

14.2. Полиmodalность – вид двенадцатитоновой музыки

В симметричных ладах изначально обнаруживается тенденция к превращению отдельного тона в самостоятельную звукоступень. Отсюда «странный» характер звучания этих ладов. Сам принцип симметрии в звукоряде как повторности одинаковых и поэтому равноправных ячеек является источником эмансипации тонов внутри ячеек. Функциональное тождество ступени и ее энгармонического унисона делает ладовую систему замкнутой и позволяет вести отсчет интервалов принципиально с любой точки симметричного ряда.

Один из первых теоретиков симметричных ладов Б. Л. Яворский в своей концепции (1908) исходил из представления о двенадцати «типах звукоотношений» (а не из диатонической гаммы), представленных в виде арифметической прогрессии: 0-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12 (интервалы в полутонах)¹.

Так же как равноправны все члены арифметического ряда, так принципиально равноправны и все ступени симметричных ладов. Равноправие означает, что обозначаемые (вынужденно) как «альтерированные» ступени функционируют как диатонические полутоны и тоны.

Всё это уже есть мышление в рамках двенадцатитоновости. Особенно усилен этот эффект при полиmodalности, где постоянны сменяющие друг друга 12-тоновые поля, полные либо неполные, которые на слух трудно отличить от полных. Специфические для симметричных ладов «пропуски» звукоступеней предполагают их, что служит также одним из доказательств двенадцатиполутоновости звуковысотной системы.

Из всех рассмотренных до сих пор гармонических техник полиmodalность ближе всего подходит к систематически разработанной двенадцатитоновости. Отличие от серийной 12-тоновости – додекафонии – состоит главным образом в возможности modalной неподвижности, или устойчивости, на основе повторения одного и того же *неполного* додекаряда, хотя бы в отдельных полигармонических пластах. Однако додекафония не есть единственная 12-тоновая техника. И некоторые виды симметричной modalности фактически также относятся к этой области.

¹ Ряд Яворского обнаруживает важные свойства интервалов в гемитонном поле:

0 1 2 3 4 5 7 8 9 10 11 12

Интересно, что шестерка-тритон (гексада) в самом деле занимает здесь исключительное место, симметричное унисону-октаве, а счет ступеней гемитоники начинается от нуля.

ЗАДАНИЕ 17

- Ⓐ *О. Мессиян. «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» для фортепиано, пьеса № 5 («Взгляд Сына на Сына»).*

Особое внимание обратить на структуру полимодальности, а также на отношение полимодальности к тональности.

- Ⓟ По образцу анализируемого произведения Мессияна сочинить полимодальную пьесу для фортепиано в четыре руки, в трехчастной форме.

Форма пьесы:

| I | II | III | |
|---|--|---|------------------|
| Полимодальный двухпластовый ритмический Пропорциональный канон с ритмически свободным нижним пластом (в своем ладу) | Речитатив на фоне долго тянущихся аккордов.
Лад 12 12 12 12 | Как I часть, но ристоста вступает на ♩ или ♪ раньше | К
О
Д
А |

Возможный ритм пропосты: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

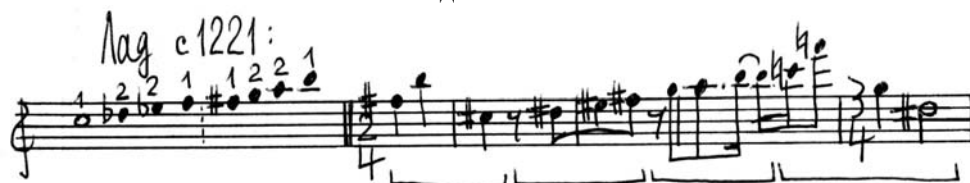
Ристоста вступает одновременно с пропостой, но в полуторном увеличении ритма (♩ ♩ ♩ и т. д.).

Средний пласт (ристоста) должен быть в ладу 12 12 12 12. Верхний – в каком-либо другом (например, 1221 1221). Нижний пласт – басовый голос, дублированный в октаву (или в две). Высотные линии канонических пластов могут не следовать ритмическим, а образовывать собственную систему остинатных повторений. Возможная высотная линия пропосты:

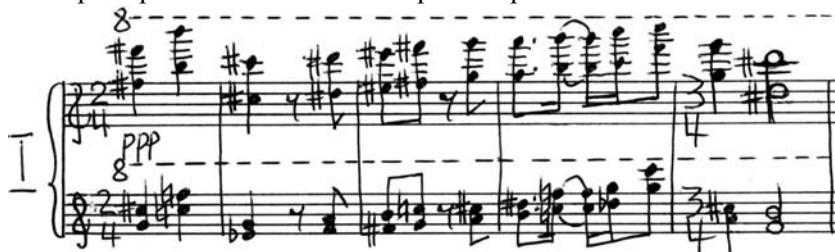
- Пример 271 А Б

А.

Б. Мелодия



- Пример 272. Изложение в партии верхнего голоса



Дополнительные пояснения к письменному заданию см. в кн.: ЗпГ, Задание 26, с. 194-196.

- И 1. По заданной фразе подготовить и сыграть прелюдию в ладу 12 12 12 12 (или 2211 2211; или 211 211 211; или меняя лады при мотивных повторениях), применяя возможность смены ладо-позиций (в ладу 12 12 12 12 позиций $12 : 4 = 3$; далее идут повторения).

Начальная фраза:

- Пример 273



Образец см. в книге ЗпГ, пример № 187 (с. 192).

2. Играть с листа маленькие пьесы в старых гармонических техниках. Образцы могут быть взяты из работы: Ценова В. С. Упражнения по гармонии на фортепиано. Часть I [на правах рукописи, в читальном зале Московской консерватории].

IV. ГАРМОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

15. Общие принципы анализа гармонии XX века

15.1. К методологии анализа

Анализ музыкального произведения есть важнейшая составная часть процесса изучения гармонии. Анализ – не только мощное орудие научного исследования, познания, но и один из способов проверки того, на какой стадии находится наше познание музыки в аспекте звуковысотной организации. Если гармония достаточно усвоена, то анализ идет легко и дает богатые результаты, фиксируемые в большом и хорошо систематизированном материале.

Идеалом анализа остается доступный нам разбор функциональной гармонии XVIII – XIX веков согласно хорошо известной функциональной теории. Например, анализ первой прелюдии, C-dur, из I тома Хорошо темперированного клавира Баха, или I части сонаты Бетховена op. 2 № 1. Нам понятны все аккорды подряд, все их соединения и функциональные значения. Исчерпывающе понятны принципы целостной структуры произведения.

Критерием достаточности гармонического анализа является возможность объяснить подряд всю гармонию вплоть до значения каждого звука, включая также и гармоническое выполнение музыкальной формы (каденции, функции частей, развитие в целом). Если нет той степени подробности, как в разборе сочинений Баха и Бетховена, то такой анализ недостаточен, неудовлетворителен. Следовательно, низок и уровень теоретической науки. Никакие отдельные наблюдения, тем более общие характеристики эмпирического («муз-литературного») типа ничего не могут здесь компенсировать. Так же как понимание музыки и слуховое ее усвоение должны быть «сплошными» и охватывать непременно всё сочинение в целом, а не детали и фрагменты, так и гармонический анализ должен репрезентировать музыку в полном ее объеме.

Гармонический анализ как частный отдел анализа музыкального произведения находится в определенной связи с другими сферами познания данного предмета – гармонии. Анализ предполагает владение теорией предмета и представляет собой одно из двух основных *практических* ее приложений; другое есть *сочинение* либо *импровизирование* музыки, для которого также необходимо хорошее владение теорией, прежде всего в практико-технологическом плане. Анализ представляет собой, таким образом, такое же развертывание музыки в теоретико-познавательном аспекте, в представлении, какое в композиторско-технологическом аспекте представляет собой само сочинение. Отсюда ответственность анализа: как не может быть полноценного музыка-

льного произведения «с пропусками», «в основном», «в отдельных деталях», так не будет и полноценным теоретическое представление гармонии произведения, ясное лишь в отдельных частностях и отношениях.

И наоборот, настоящее теоретическое понимание и представление гармонии дает необходимое внутреннее видение музыки (как «видим», то есть слышим мы музыку, читая ноты классического произведения) настолько полное, что открывается возможность и мышления в собственно музыкальных категориях, то есть сочинения музыки. Для композитора это естественная форма выражения своего мироощущения. Для музыковеда же обязательно понимать партитуру так, как понимает ее композитор, то есть в собственно *музыкально-звуковой ее специфике*. Только тогда раскрытие содержания музыкального произведения может делаться в собственно музыкально-художественном аспекте, через раскрытие музыкальных красот и их идейного смысла, в чем проявляется отражение композитором реальной действительности, социальная ориентация искусства и творение композитором новой художественной действительности.

Анализ и есть важнейший метод, ведущий к пониманию искусства в его специфике; гармонический анализ – к пониманию сущности гармонии, этого подлинного средоточия специфически музыкального в музыке. Понимать – значит освоить, сделать своим, овладеть. Наилучшее овладение предполагает возможность сделать обратный ход от теории к практике: быть в состоянии *воспроизвести* понятию гармонию и музыку. Вообще хорошо понять какую-либо идею значит уметь ее изложить «от себя», руководствуясь пониманием сути дела. Проверка такого понимания при практическом изучении гармонии состоит также в способности воспроизводить ее творчески, выражая себя, то есть в практике импровизирования (игре на рояле) и сочинения. Из взаимосвязи частей единого процесса познания музыки следует и то, что *не только анализ, но и сочинение есть метод овладения сущностью гармонии*.

Таким образом, анализ гармонии связан с двумя областями, составляющими группы собственно-аналитических проблем:

- исследование системы гармонии (гармония как таковая) и
- исследование гармонического выполнения формы (гармония в ее отношении к музыкальному целому).

Кроме того, настоящий *анализ* представляет единство со своим коррелятом – *синтезом* в виде «обратного хода» к практике – импровизацией и сочинением (см. также: ЗпГ, глава XIV). Некоторые из общих принципов гармонического анализа были изложены в первой теме учебника (Общие основы гармонии XX века, параграфы 7 и 8).

15.2. Проблема фиксации результатов анализа

Анализ может иметь разнообразное назначение и различные цели. Здесь речь идет только об одном виде анализа, традиционном для учебной работы в курсе гармонии: дано музыкальное произведение, и нужно объяснить его гармонию.

Условием достаточной конкретности и подробности гармонического анализа является знание гармонических значений каждого аккорда, звука, тональности. Конечно, при изложении результатов анализа нет необходимости фиксировать тотально все подряд гармонии. Но должно быть ясно, что все они определены, и это должно быть показано в самом анализе.

Простейшей же формой фиксации элементарного анализа¹ является последовательная запись всей гармонии специальными знаками. Внимание: *запись анализа многослойна*, а не в одну строку. Идеальная модель – запись функциональными знаками всей гармонии под текстом музыкального произведения. Так делали крупнейшие теоретики – Рамо, Рима, Яворский, Хиндемит. Так фактически сделал Скрябин в партитуре своего «Прометея».

В связи с многообразием гармонии XX века оказывается невозможным применять единую систему музыкальной нотации. Особую трудность представляет часто встречающееся смешение различных типов гармонии, например тональной и модальной. Поэтому мы не можем делать так, как Рима – вся гармония всегда фиксируется только в знаках классической тональной функциональности. Это внеисторично.

Назовем некоторые важнейшие виды нотации, актуальные для гармонии XX века:

- *расширенная тонально-функциональная*: знаки T, \mathbb{D} , M, \perp и т. п.;
- разновидность расширенной тонально-функциональной в расчете на развитую *линейность* или на другие разрастания гармоний вокруг стержневых, опорных: те же знаки вместе с группировкой основных тонов над аналитической строчкой;
- *модальная*: выписывание звукорядов модальной музыки и искусственных модусов;
- *знаки ДКЭ и микросерийности* на дополнительной строке, звукоряды нотами или сокращенные обозначения созвучий;
- *серийная*: выписывание серийных рядов на аналитических строчках.

¹ Понятно, что анализ имеет и высокие, сложные формы, где главное состоит в умении находить новые закономерности. Но эти формы предполагают само собой разумеющимся, что элементарный анализ выполним с легкостью.

Разумеется, различные смещения техник делают естественным совмещение соответствующих способов фиксации. Равным образом, переходы от одной техники к другой требуют изменения способа нотации аналитических результатов.

Некоторые виды гармонии еще не имеют сколько-нибудь установившихся способов фиксации. Например, многообразие сонорики не передается никакими из перечисленных способов фиксации. Некоторые из композиторов прибегают к графической нотации (к примеру: Д. Н. Смирнов, Пастораль для оркестра), что представляется вполне адекватным методом.

15.3. Процедура анализа

Большинство перечисленных способов фиксации было показано «в действии» по ходу изложения различных тональных техник, как и алгоритм аналитических действий: определение формы, материал, свойства материала, связи, функции, система, оценка (см. параграфы 1.7 – 1.8). Сейчас остановимся на анализе музыки, с трудом поддающейся фиксации основными методами, указанными выше; в этом ее специфическая трудность.

- Пример 274. И. Ф. Стравинский. Симфония псалмов, финал

The image shows a musical score for the finale of Stravinsky's Symphony of Psalms, measures 22-23. The score is written for four parts: Coro (Soprano, Alto, Tenor, Bass), Tr-b (Trumpet), Vc div. (Violoncello), and Pf. Ar. Timp. (Piano, Arpeggio, Timpani). The Coro part has lyrics: 'Lau-da-te E - um in cym-ba-lis be - ne - so-nan-ti-bus, Lau-'. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. Measure 22 starts with a 'p subito' marking. Measure 23 ends with a 'cant. ma non f' marking.

15.3.0. Часть «*Laudate eum in cymbalis*» звучит как кода финала и вместе с тем, всей симфонии. Между тем это лишь quasi-кода, так как она не соответствует логическим требованиям коды: она идет не в главной тональности (in C), не имеет перед собой заключительного каданса и совершенно экспозиционно устойчива. Весь раздел – в простой 3-хчастной форме (до ц. 29), а приведенный шеститакт – 1-е предложение. Заключительность придается текстом, это его последние строки.

15.3.1. Материал – двоякого рода. Во-первых, это ладомелодическая олиготоника (малоступенная система), с четко поляризованными двумя частями. В тт. 1-4 это диатоника типа знаменного роспева (напоминает некоторые мелодии «Всенощного бдения» Рахманинова). В тт. 4–6 происходит метаболо: вместо диатоники появляется трехступенная же хроматика.

МЕТАБОЛА:

$$c^2 - d^2 - es^2 - d^2 - c^2 = \text{диатоника}$$

$$c^2 - des^2 - d^2 - des^2 - c^2 = \text{хроматика}$$

Во-вторых, материал – это тональная аккордика. Многоголосные варианты повторения созвучий позволяют говорить также о разработке одного аккорда в виде ряда сходных аккордовых структур (см. тт. 1–4). В басу мерное остианато с полиметрическим расхождением также способствует представлению всех аккордов как частей единого искусственного модуля (далее мы увидим, что это не так или, по крайней мере, не совсем так).

15.3.2. Свойство модальной диатонической мелодии, привлекающее композитора, это равномерное распределение логического веса на всех трех ступенях. Здесь перекликаются и смыкаются дотональные особенности знаменного роспева и тенденции усложненной тональности XX века. На место функциональной динамики смен основных тонов Стравинский стремится поставить парящий характер модальности, где мало ощущается разница в степени опорности между звуками мелодии. Общий мягкий и гармоничный оттенок звучания мелодии (он поддержан и аналогичными свойствами упругой и полнозвучной вертикали) несомненно отражает слова текста, говорящие о «благозвучных кимвалах» – «*in cymbalis benesonantibus*» (тт. 3–6). Вместо тяготения и разрешения выходит на первый план смена ладового рода (диатоника – хроматика). Таким же образом закончится и реприза.

Свойство аккордики – ее многозвучность, что при опоре на диатонизм и элементарные функциональные формы (ходы баса $s - o - s$, чистая тоника с секстой $Es-dug$ в 3-м такте, на слог «ба») ведет к одновременному звучанию разных функций. Например, в первом аккорде отчетливы и тоническая квинта в басу, и субдоминанта в верхних голосах, и задержание к доминанте $es^2 - d^2$. Одновременно звучат иногда шесть или даже все семь звуков гаммы (т. 1, последняя четверть).

Важное свойство аккордики – часто сильный основной тон. Причем основной тон в одной части созвучия может не совпадать с таким же звуком в другой. См. в 1-м такте партия хора с отчетливым звучанием D^9 -аккорда, партия труб – столь же отчетлива S или как D с задержанием к терции; бас же механически сменяет доминантовую и тоническую кварту. Во 2-м такте хор, трубы и виолончели укладываются в доминанту, но бас приходит к тонической приме. В 3-м такте хор, как в 1-м такте, образует опять D , но инструменты вместе с басом дают смены трех функций: $Sr - D - T$. Аналогично дальше.

15.3.3. Оба слоя звуковысотных элементов находятся в сложном отношении друг с другом. Метабола рода имеет здесь, видимо, принципиальное значение. В середине, ц. 24-26, достаточно последовательно выдержана та же идея: хроматическая мелодия у духовых (гобоев) на всем протяжении; у хора сперва пентатонный трихорд, затем диатонический тетрахорд; реприза в основном повторяет I часть, за исключением более развитого каданса с окончанием на натуральном аккорде $d^1 \cdot as^1 \cdot b^1 \cdot c^2 \cdot e^2$ с основным тоном B (1 т. до ц. 28).

Сложенные вместе, два трихорда дают звукоряд, который добавляет к диатонике один звук *des*. В получающейся гамме $es - f - g - as - b - c - des - d - es$ выдержана музыка фрагмента почти целиком, за исключением одного вспомогательного звука у трубы в момент сгущения хроматизма в т. 5. Зато точно такой же хроматизм со звуком *des* появляется у трубы в т. 2, в очень пикантном созвучии с d^{\sharp} мелодии; обыгрывается у труб в тт. 4 и 6. Таким образом во всем фрагменте почти полностью выдержан определенный звукоряд, что говорит о сильно выраженной модальности. В контексте целого это означает продуманное и очень осторожное использование ресурсов двенадцати звукоступеней. Принцип модальности звукоряда использован точно:

- тт. 1–5, выдержан восьмиступенный модальный модус $es-f-g-as-b-c-des-d$;
- тт. 5–6, в момент каданса хроматизм сгущается за счет введения еще одного звука, h , продлевающего хроматическую линию далее: $es-d-des-c-h-b$;
- второе предложение, ц. 23, тт. 1–4, снова диатоника и в конце звук *des*;
- каданс второго предложения, тт. 5–6, хроматизм продлевается за счет прибавления звукоступеней a^{\sharp} и *fis*; вместе с другими хроматическими звуками теперь получается использован почти полный звукоряд без одной ступени e^{\sharp} : $es-d-des-c-h-b-a-as-g-fis-f$;
- середина основывается на хроматизме $ges-f-e$, то есть включает до сих пор неиспользованный звук e^{\sharp} и минорную терцию, максимально противоречащую мажорности I части;
- реприза повторяет I часть, только единственный отсутствующий звук e^{\sharp} эффектно поставлен на пике заключительного натурального аккорда B^{11} .

Добавим, что лежащий в основе 8-звуковой звукоряд – не что иное, как транспонированный на три квинты вниз (это три бемоля при ключе) традиционный звукоряд старинного грегорианского хорала, с «двойным В» – \flat и \natural ; здесь – двойным $D = d$ и des . С одной стороны, это конечно элемент «неоклассицизма» Стравинского, здесь очевидно – «неосредневековье». Но с другой, Стравинский не был бы передовым композитором XX века, если бы он просто «возвратился» к староцерковному модусу. Нет, он делает иначе. Во-первых, он *сгущает модус по горизонтали*, давая хроматизм прямой, не характерный для средневековья, а не в разбивку, как в грегорианском хорале. Во-вторых, Стравинский *сгущает модус по вертикали*, стремясь вертикализировать и уложить в аккорд то, что прежде звучало лишь в последовании – и большие секунды, и малые, и даже «хромы» – увеличенные примы. Стравинский хочет слышать все тоны ряда в одновременности, однако не в виде кластеров, а как изысканно звучащие многозвучные гармонии, развитые из позднеромантических многотерцовых аккордов на органном пункте (ср. D^{13} перед репризой Ноктюрна Грига или начало Первой симфонии Скрябина).

Неизменное вращение басового остинато постоянно повторяет две кварты, одна с основным тоном Es , другая – B . Совместно это то же, что двойной органнй пункт на основных тонах $B+es$, хотя и сильно модифицированный и создающий постоянные мягкие покачивания оттенков основной гармонии.

Основой аккордики является всё же партия хора, несмотря на то, что у басов находятся не самые нижние звуки гармонии. Гармония управляется мелодией. Формула задержания к мажорной терции от баса (т. 1), повторяется и далее и устанавливает главную функциональную интонацию доминанты $Es-dur$ с задержанием к терции. Вместе с тем эта доминанта – многозвучие, доведенное до включения в функцию доминанты и звука ундецимы, то есть тонической примы es . Это дает различные возможности для комбинирования частей многозвучия, тем более в новомодальном контексте, когда смысл гармонии может заключаться в «омнифункциональном» созвучии всех тонов мелодического звукоряда.

Аккорды подобраны так, что ключевые места занимают тонально-функциональные ГЭ: D (на тоническом органном пункте) в т. 1 и сложная T в т. 5. Повторения гармонии 1-го такта, пусть и с некоторыми отступлениями (третья доля т. 3) позволяют понять первые 4 такта как *разработку первого аккорда D* , а функциональную смену в т. 5 – как его *разрешение*. Оставляя временно в стороне сложности аккордовых структур, выделим *функциональный остов* гармонии предложения, состоящий из разработки основного аккорда и его разрешения, делящих предложение на две «плиты» 4+2 такта, и схематически упростим его. Получится ... $D - T$:

- Пример 275 А Б. Тонально-функциональный остов:

А.

Б.

Это, конечно, остов, очень глубоко скрытый пластами его разработки («пролонгации» по Х. Шенкеру). Но совершенно объективно доминирование начальной гармонии в тт. 1–4 и отчетливое разрешение в тонику при смене гармонии в начале т. 5.

Значение классических функциональных связей не следует преувеличивать. Композитора, несомненно, привлекали упор в доминантовой гармонии на звук тоники es , а в тонике (т. 5) – его отсутствие в мелодии, замена диссонансами $7 - 7^> - 6$. Получается, что в доминанте упор на es^2 , а в тонике – на d^2 , обратно тому, как должно быть согласно классической трактовке тяготений. Кроме того, и значение гармоний в целостной структуре тоже неклассично. По принципу функциональной инверсии центром структуры сделана D, а не T; на D делается везде упор, и на ней же заканчивается пьеса перед ц. 28. Естественно, заканчивать предложение на тонике тоже нет никакой необходимости, и каданс в тт. 5–6 включает уход от T на S (см. 275 Б).

Разработка функционального остова отнюдь не направлена на выявление tonальной динамики, а наоборот, призвана ее игнорировать. Главное значение имеют здесь пятиголосные аккорды в партии труб. Начав с пентаккорда, который мог бы быть у Глазунова или Бородина, композитор изобретает далее еще ряд гармоний как комбинаций вертикального гептахорда – октохорда. Так, умышленно игнорируя функциональный контраст ступеней полутонного отношения $v - u$, ибо они могут быть и в D, и в T, Стравинский совмещает их в одном аккорде под разными предлогами. В тт. 1–2 это одновременные разрешения $es \rightarrow d$, что подрывает значение es^2 в т. 1 у хора как тяготеющего вниз задержания, так как у трубы он устойчив на протяжении всего такта. Такими методами парализуется тяготение вводного тона как яркого выразителя доминантового стремления к тонике, заменяясь раскрытием гармонических возможностей его созвучания со своим разрешением, причем и в доминантовой функции, и в тонической. Поэтому надо правильно воспринимать quasi-разрешения D^{4-3} в тт. 1, 1–2, 4 (см. Пример 276 А). В них нет

По-видимому, «полюс» Стравинского как теоретическая категория есть *особого рода тоника*, которую нельзя назвать термином «тоника» именно потому, что «полюс» не обладает основным свойством тонального тяготения в старом смысле. В русской терминологии есть термин, который очень трудно перевести на западные языки. Это термин «*устой*» – то же, что «полюс», но без не предполагающегося «противополюса». Точнее, это модальный *устой*, но только не *устой* старых модальных ладов типа финалиса, конечного тона, а тип *устоя-звука* или *созвучия*, особенно диссонантного, характерного для стиля гармонии XX века.

Стравинский избирает созвучие-устой искусственного модуса и далее начинает искусно разрабатывать его, так, как разрабатывал типовые аккорды уменьшенный септаккорд или увеличенное трезвучие учитель мастера Римский-Корсаков, создавая тот или иной вариант симметричного лада. По сути тип техники Стравинского в Примерах 3, 44 Б, 45, 139, 142, 147 Б, 161, 167 и 274 один и тот же, хотя и в весьма разных вариантах. Принцип ее – разработка ЦЭ и образование искусственных индивидуализированных модусов. Одна из деталей «неоклассицизма» в Симфонии псалмов есть превращение в объект разработки гармонического материала старой функциональности с ее тониками и доминантами.

Общеизвестно, что Стравинский – тональный композитор. Но как расширенная тональность предполагает множество разнородных явлений, так и слово «тональный» слишком общо и мало говорит о сущности системы. Точнее Стравинский композитор *новомодальный*. И как модальность хорошо объединяется с тональностью, так и новая модальность Стравинского на основе искусственных большей частью диссонантных систем-модусов хорошо вписывается в новую или обновленную тональность XX века. Интонационный же материал для своих индивидуальных модусов (ИМ) Стравинский избирает свободно – то русско-народный крестьянский или городской, то русско-сказочный из симметричных ладов в традиции Римского-Корсакова, то средневеково-модальный, то – из классической функциональной тональности (как в коде Симфонии псалмов). Вслед за ними могут появиться и свободно изобретаемые 12-тоновые или неполные серии. И – еще появятся.

Общие принципы анализа гармонии XX века на примере сочинения Игоря Стравинского обнаруживают фундаментальные законы нового гармонического мышления, действующие во всевозможных направлениях творчества композиторов XX столетия. Обобщающее же значение имеет и гармонический принцип Стравинского – создание *искусственного* (то есть индивидуализированного) *модуса* с центральным тоном, созвучием, мелодической интонацией

(«полюсом», то есть с разными структурными типами ЦЭ). Во многом этот опыт Стравинского, связанный с многообразием конкретного материала, дает ответ на вопрос, «куда девался лад» в новой музыке XX века: единообразный лад прошлого превратился в необозримо многообразные нетипизируемые *индивидуальные модусы* (= лады). Эту индивидуализированность ищет эстетика многих композиторов: не пользоваться уже «апробированными», отстоявшимися в предшествующую эпоху готовыми структурными моделями, а создавать их в процессе сочинения музыки.

Дополнительная литература

- Бершадская Т. С.* Лекции по гармонии. Л., 1978.
- Гуляницкая Н. С.* Введение в современную гармонию. М., 1984.
- Дьячкова Л. С.* Гармония в музыке XX века. М., 1994.
- Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
- Мессиан О.* Техника моего музыкального языка. М., 1995.
- Холопов Ю. Н.* – Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита // Музыка и современность. Вып. 1. М., 1962.
- О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966.
- Классические структуры в современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1967.
- Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967.
- Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана // Музыка и современность. Вып. 7. М., 1971.
- Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада. М., 1972.
- Очерки современной гармонии. М., 1974.
- Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974.
- Функциональный метод анализа современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. М., 1978.
- Задания по гармонии [ЗпГ]. М., 1983.
- О системе гармонии Стравинского // И. Ф. Стравинский. Науч. труды МГК. Сб. 18. М., 1997.
- Лады Шостаковича. Теория и систематика // Шостаковичу посвящается. М., 1997.
- Гармонический анализ. В 3-х частях. Часть 2. М., 2001.
- Шульгин Д. И.* Теоретические основы современной гармонии. М., 1994.
- Юзелянас Ю.* К вопросу о строении аккорда. Каунас, 1972.
- Gieseler W.* Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Tendenzen – Modelle. Moeck Verlag, Celle 1996.

Раздел V

V. ДВЕНАДЦАТИТОНОВОСТЬ. ГЕМИТОНИКА

16. Двенадцатитоновая гармония

16.1. Понятие и систематика двенадцатитоновости

Понятие «двенадцатитоновая музыка» часто ассоциируется с додекафонией. Это верно только в том смысле, что додекафония относится к 12-тоновости и притом представляет собой «чистый вид» ее. Неточно потому, что помимо додекафонии к 12-тоновой музыке относится еще много видов композиторской техники XX века.

Двенадцатитоновой называется музыка, звуковысотная система которой (гемитоника) оперирует отдельными тонами полутоновой шкалы как самостоятельными единицами. Отдельные звукоступени не являются автономными в модальных системах прошлого, так как звук в них всегда – часть звукоряда, подчиненного определенному интервалу-рамке. Не являются звуки автономными и в тонально-гармонической системе, включая и современную 12-ступенную, так как они всегда подчинены какому-либо аккорду (либо, как в модальности, отрезку звукоряда).

Двенадцатитоновость появляется в результате уравнивания ступеней в отношении увеличенной примы, когда, например, *des* и *d* перестают быть хроматическими вариантами одной звукоступени и превращаются в самостоятельные единицы, элементы системы, подобно ступеням *cis* и *d*. Важный фактор этой эмансипации – энгармоническое замыкание бемольной и диезной сторон лада, когда, например в системе *C* ступени *fis* и *ges* начинают совпадать и превращаются в одну звукоступень с *единым* значением. Притом ступень здесь – отдельный звук, а не основной тон аккорда. Звук мыслится самостоятельной единицей, как в модальности.

Строго логическая научная систематика всей области двенадцатитоновой и серийной музыки затруднительна. Назовем ряд наиболее важных явлений, расположив их в порядке нарастающего удаления от генетически им предшествующих:

- комплементарная полиладовость,
- сложные виды полимодальности симметричных ладов диссонантной основы,
- ДКЭ как созвучие сложно-диссонантного состава,

- ДКЭ как микросерия линейной формы,
- «лады Яворского» (симметричные),
- 12-тоновые поля,
- 12-тоновые ряды, 12-тоновые мелодические темы,
- 12-тоновые аккорды,
- полутоновые кластеры,
- синтетаккорды Рославца,
- тропы Хауэра,
- модусы с сильно диссонантным ЦС,
- свободная 12-тоновость,
- различные виды серийной 12-тоновости,
- додекафония,
- сериализм,
- сонорика,
- ряд особых новейших техник XX века (алеаторика, стохастика, пуантилизм, индивидуальные методы).

На 12-тоновость как совокупность основных ступеней («диатонику») опирается четвертитоновая система звуков и другие виды микрохроматики. Сходно обстоит дело с ЭМ (электронной музыкой).

16.2. Из истории двенадцатитоновой музыки

Основанные на 12-тоновости техники композиции все развились только в XX веке. Но отдельные проявления 12-тоновости возникают еще в эпоху романтизма, особенно в недрах позднеромантической гармонии конца XIX – начала XX веков. Тенденциями, подготовившими становление 12-тоновой гармонии, можно считать следующие:

- развитие хроматической гармонии Вагнера, Листа, Римского-Корсакова, Р. Штрауса, Рegera, Скрябина и других композиторов;
- ослабление тонального тяготения – у Мусоргского, Листа, Вольфа, Рegera, Римского-Корсакова;
- развитие модальной гармонии, особенно – симметричных ладов (Римский-Корсаков);
- усиление роли ДКЭ и микросерийности.

В обстановке нарастающего кризиса прежних методов композиции остро встает проблема выявления и упорядочивания новых закономерностей, обусловленных свойствами нового звуковысотного материала. Этот процесс и составляет историю рождения и становления двенадцатитоновых методов композиции.

Назовем некоторые вехи обнаружения новых явлений в хронологическом порядке.

- 1905 – во вступлении к струнному квартету А. Веберна мотив-мotto *cis–c–e* трактуется как микросерия, развиваясь по горизонтали и по вертикали.
- 1908 – в финале Второго струнного квартета А. Шёнберга обнаруживается свободная тональность.
- 1908 – в песнях Веберна ор. 3 на стихи С. Георге представлена свободная 12-тоновость.
- 1909 – в конце пьесы для оркестра ор. 6 № 5 Веберн поставил «обобщающий» 12-тоновый аккорд.
- 1909-1910 – один из номеров балета И. Стравинского «Жар-птица» («Пленение Жар-птицы Иваном-Царевичем», ц. 22–29) полностью выполнен в серийной технике на основе 4-х звукового ряда (*gis-e-dis-d*), составляющего часть одного из симметричных ладов, со структурой 4.1.1.4.1.1.
- 1909-1910 – весь «Прометей» А. Скрябина сочинен на основе единственного источника, шестизвукового аккорда.
- 1911-1912 – в песнях по Альтенбергу А. Берг применяет 12-тоновые ряды и 12-тоновые аккорды.
- 1912 – Й. Хауэр в произведении «Ном» делает попытку использовать 12-тоновый материал.
- 1913 – маленькая Оркестровая пьеса № 1 Веберна, внеopusная, полностью написана в серийной 12-тоновой технике (не шёнберговского типа).
- 1913 – в «Трех сочинениях» на слова русских поэтов Н. Рославец использует технику «синтетаккордов», родственную серийной.
- 1914 – в Струнном трио Е. Гольшера сознательно применяется 12-тоновость высотного параметра вместе с опытом организации ритма и динамики (элементы сериализма).
- 1914 – во втором из Трех этюдов для фортепиано Рославца опыт сериализации разных параметров.
- 1914-1915 – эскизы «Предварительного действия» Скрябина содержат 12-тоновые аккорды (в том числе – без повторений высот).
- 1914-1916 – «Гармония 12 тонов без повторений» в сочинениях русского композитора Н. Обухова.
- 1917-1924 – в оратории И. Вышнеградского «День существования» наряду с симметричными ладами есть 12-тоновый материал.
- 1919 – Гольшев сочиняет «Ледяную песню» для оркестра, отрывки из которой были в 1920 исполнены на концерте в Берлине (первое сыгранное крупное сочинение с 12-тоновым материалом).
- 1919 – Хауэр открывает «закон двенадцати тонов».
- 1920 – вышла книга Хауэра «О существе музыкального», где выражена идея: «Единица формы должна охватывать двенадцать полутонов».
- 1921 – Хауэр открывает метод тропов.

- 1921 – Ф. Х. Кляйн публикует произведение для фортепиано в 4 руки «Машина – внетональная самосатира» (1919–1920), где используется 12-тоновая техника, вместе с попыткой организовать и длительности.
- 1922 – Хауэр, пьесы с «атональными» названиями: «Атональная музыка» ор. 20, «Атональные этюды» ор. 22.
- 1922 – серийные таблицы в эскизах к песне «Мой путь» Веберна ор. 15 № 4.
- 1922 – Шёнберг сообщает Й. Руферу об открытии своего серийного 12-тонового метода.
- 1923 – окончание Шёнбергом своих первых додекафонных опусов: Вальса ор. 23 № 5, Сонета из ор. 24, Сюиты для фортепиано ор. 25 – первого произведения, полностью сочиненного в его додекафонной технике.
- 1924 – С. Прокофьев в финале Второй симфонии пишет длинный пассаж 12-тоновыми аккордами.
- 1924 – Веберн переходит на додекафонный метод.
- 1925–1926 – Лирическая сюита Берга, I, III и V части сочинены додекафонно.

16.3. Двенадцатитоновые ряды (додекаряды)

Ряды из 12 различных высот без повторений изредка возникали еще в XIX веке – у Листа, Римского-Корсакова, Р. Штрауса. Одним из источников рядов было последование равноинтервальных аккордов: трех увеличенных трезвучий, четырех уменьшенных септаккордов, шести тритонов.

В XX веке 12-тоновые ряды чаще всего выступают как *сгущения хроматической ладовости*. При густой хроматике всегда возникает проблема нового звука. Была эта высота или не была? Если была, то возвращение к ней действует как замыкание круга движения; если не была, то стремление к ней знаменует продвижение мысли в новую область. Когда вопрос о новом звуке возникает беспрестанно, естественно начинается более строгая регламентация высот, строгий учет уже использованных или еще не использованных тонов. Отсюда идет путь и к 12-тоновости без повторений или почти без повторений, что звучит практически одинаково. Назовем некоторые образцы применения додекарядов, в полном или неполном виде.

В. М. Дешевов – опера «Лед и сталь» (1930).

Д. Д. Шостакович – 7 романсов на слова А. Блока (1967),

– Струнные квартеты №№ 12, 13,

– Симфонии №№ 14, 15,

– Скрипичная соната № 1 и другие соч.

А. Я. Эшпай – Соната для скрипки и фортепиано № 2,

– Третья симфония,

Р. К. Щедрин – Второй фортепианный концерт,

- «Двенадцать нот», № 14 из Тетради для юношества,
- Фуга a-moll из цикла Прелюдии и фуги,

Н. Н. Сидельников – «Сычуанские элегии», I тетрадь, № 7,

Т. Н. Хренников – Второй фортепианный концерт, начало.

- Пример 277. Д. Д. Шостакович. Четырнадцатая симфония, V часть

Allegretto

Логика ладовой структуры состоит здесь в развитии одного интонационного комплекса, начального квинтаккорда *es-b-f*. Три области додекаряда, бемольная, диезная (по квинтам от *e* до *gis*) и бекарная (белоклавишная, от *c* до *a*), внутри себя скрепленные квинтовым родством, между собой связываются полутоновым ходом: *f-e* и *cis-c*. Начало и конец – в кажущемся несвязным отношении тритона. Но на самом деле они тоже связаны вводнотонностью: *d* → *es*, *a* → *b*. Таким образом, общая ладовая структура додекаряда оказывается скрепленной тональным тяготением к центральному тону *b*¹ как к тонике. Общее развитие заключается в установлении тоники (тт. 1–2), после чего следует внезапный скачок на тритонанту (тт. 3–4) и постепенное возвращение в основную сферу.

16.4. Симметричные лады. «Лады Яворского»

Хотя симметричные лады в своем чистом виде обязательно содержат меньшее число ступеней, чем двенадцать, система звукоряда каждого из них непременно предполагает полную полутоновую гамму в пределах октавы. Это обстоятельство, а также отмеченная еще Римским-Корсаковым *круговая* замкнутость звукоряда с энгармоническим отождествлением совпадающих звукоступеней делают все тоны равно автономными, самостоятельными. Тоны симметричного звукоряда оказываются таким образом фрагментами общего 12-тонового целого (см. параграф 14.2).

Это свойство симметричных ладов отражено в ладовой теории Б. Л. Яворского. Любой целый тон является совокупностью частей двух смежных тритонов, и поэтому всякий тон представлен двумя ступенями, а не одной, как в семиступенных ладах. Например, *a* и *as* так же две самостоятельные ступени, как самостоятельны два тритона, *a-es* и *as-d*, представляющие основные тоны *F* и *B*. Оригинальную трактовку 12-тоновости по Яворскому можно видеть на примере сочинений его ученика и последователя С. В. Протопопова, снабженных авторскими аналитическими схемами.

- Пример 278. С. В. Протопопов. «Лиса-пустынница», ор. 4 № 2

Лад:

ПЕТУХ, ПРИЯТНО ОБОЗРЕВАЯСЬ ВОКРУГ.

mf mp

Ped. —

ПЕРЕСКАКИВАЯ С ВЕТКИ НА ВЕТКУ

mf pp

Ped. —

Из приложенных на аналитической строчке «систем» виден учет *всех* полутонов звукорядной системы, даже тех, которые реально не фигурируют.

16.5. «Синтетаккорды» Скрябина – Рославца

Принцип выведения всей ткани из единого источника-аккорда, подробно разработанный в творчестве Скрябина и Рославца, готовит не столько 12-тоновость, сколько *метод серии*, и может рассматриваться как предформа серийной техники (выражение З. Лиссы).

«Синтетический аккорд» (термин В. Г. Каратыгина) есть созвучие, которое на участке своего звучания разворачивается равно и по вертикали, и по горизонтали. Отождествление «мелодии» и «гармонии» как «двух сторон одного принципа» (Скрябин) фиксирует унификацию вертикали и горизонтали на основе свободного применения диссонанса.

Синтетаккорд Рославца может быть и чисто диатоническим, например, таков он в романсе «Маргаритки» на текст И. Северянина (январь – февраль 1914) – это просто вертикализация семиступенной диатонической гаммы, то есть по существу чисто модальная трактовка ЦС. Нетрудно усмотреть здесь родство со «всефункциональностью» гармонических комплексов у Стравинского (см. анализ Примера 274). Близки к диатонике миксодиатонические синтетаккорды в цикле «Грустные пейзажи» на тексты П. Верлена, № 1 «Осенняя песня», № 2 «Закат».

Но в тех случаях, когда синтетаккорд не диатоничен (а Рославец часто избирает такие созвучия), принцип синтетаккорда ведет к тому типу двенадцатитоновости, который близок шёнберговскому – насыщенному позднеромантической экспрессией, с опорой на quasi-терцовую резко диссонантную аккордику.

- Пример 279. Н. А. Рославец. «Волково кладбище»

Handwritten musical score for "Волково кладбище" by N. A. Roslavets. The score is written on three staves. The top staff is for the right hand, the middle for the left hand, and the bottom for a synthesizer. The tempo is "Lentamente (Mystérieux)". The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pp (profondement recueilli)". There are also handwritten annotations in Russian, including "синтет-аккорды" (synthetic chords) and "8" indicating octaves.

Рассматривая ЦЭ изолированно, мы с удивлением обнаруживаем, что его можно понять как *миксодиатонический* аккорд из восьми звуков, *d·fas·ces + es·g·b·des*. Но использован он так, чтобы исключить заложенные в нем автентические смены по типу D^{\flat} – D, а благодаря гармоническим сменам самих синтетаккордов комплементарно пополнять отсутствующие звуки. Так, в первом такте не хватает звуков *c, e, fis, a*. Все четыре появляются во втором такте. В подобном охвате всех 12 высот нет никакой разницы с эталонно-двенадцатитоновым додекафонным методом, где подобные восполнения составляют норму стиля. Таким образом, синтетаккорды Рославца пролагают путь к серийности, с большим влиянием модального принципа¹.

16.6. Тропы Хауэра

Техника тропов Хауэра явилась исторически первым опытом чисто 12-тонового метода музыкальной композиции. Троп есть конструктивная единица музыкальной формы, представляющая собой 12-звучие из двух комплементарных шестерок. Теоретически таких шестерок возможно всего 44. Хауэр дал две редакции составленной им таблицы тропов – 1925 года (см. в книге: Ц. Когоутек, *Техника композиции в музыке XX века*, с. 117) и 1948 года (см. в *Музыкальной энциклопедии*, том 5, кол. 617). Здесь мы будем пользоваться таблицей 1925 года.

Каждый из тропов мыслится как *звукосостав*, то есть в определенном смысле модальное явление. Шестерки – это не аккорды и не микросерии (субсерии). Комплекс звуков шестерки есть модальная группа определенного интервального состава, например, *a·h·cis·d·e·fis*, или в полутонах, 2.2.1.2.2.3. Так как это не ладовый звукоряд, не аккорд и не серия, то звуки шестерки могут располагаться *в любом порядке* по времени и по высоте. Звуки тропы учитываются в максимально сжатом расположении. Но и в таком виде данная шестерка по методу ротации может иметь порядок звуков *h*: 2.1.2.2.3.2, или *cis*: 1.2.2.3.2.2, или *fis*: 3.2.2.1.2.2, всё равно это будет одна и та же шестерка того же самого тропы (№ 41) в одинаковой (высотной) позиции. Во всех этих случаях расположения тонов первой шестерки вторая будет иметь только один комплементарный звукосостав: *b·c·es·f·g·as* или 2.3.2.2.1.2 (в полутонах), точно так же в любых перестановках.

Каждый троп имеет 12 высотных позиций, то есть может быть построен от каждого из звуков хроматической гаммы. Выдерживать или менять троп –

¹ Метод синтетаккордов Рославца на примере анализа первой пьесы из Трех сочинений см. в статье автора: Николай Рославец: волнующая страница русской музыки // Николай Рославец. Сочинения для фортепиано. М., 1989. С. 8–11.

вопрос свободного выбора. Композитор может делать так или иначе, руководствуясь уже чисто музыкальными соображениями, индивидуальными для каждого сочинения.

- Пример 280 А Б. Й. М. Хауэр. «Атональная музыка» для фортепиано, № 7 А.



Б.



То, что музыка не серийная, ясно из неповторения 12-звуковых рядов. Признаком техники именно тропов является абсолютная систематичность в «оборачивании» 12 звуков без повторений: каждые 4 такта разворачивается додекаряд.

Как определить, к какому тропу относится данный додекаряд? Ведь на таблице (см. в книге Ц. Когоутека, с. 117) пара шестерок дана лишь в одной из 12 позиций. Метод определения:

1. Получить *группы*. Собрать данные две шестерки в максимально тесное расположение, не шире 11 между самым низким и самым высоким звуками.
2. Получить *формулы тропы*. Заменить ноты числами сообразно числу полутонов в интервале.

3. Найти формулу первой шестерки данного ряда в интервалике первой шестерки какого-либо из 44-х тропов на таблице; если такой нет, то тогда отыскать таким же образом формулу второй шестерки данного ряда.

Например, определим троп в тт. 1–4 Примера 280.

1. Его группы в виде двух шестерок имеют следующий вид:

• Пример 281



2. Заменяя интервалы числами ($f-g = 2$ и т. д.), включая и интервал между шестым и первым звуком в каждой шестерке, получим формулу тропа:

2 – 2 – 1 – 3 – 1 – 3 и 3 – 1 – 3 – 1 – 2 – 2

3. Возьмем первую шестерку 221313 и начнем отыскивать ее, в каком ли-бо одном порядке (например, это может быть 213132 или 131322, или 313221, или 132213, или 322131), читая поочередно первую, затем вторую шестерку тропа. Явно не подходит троп № 1, его формула = 111117 – 111117. Явно не подходит троп № 2 – там нет «троек» – малых терций. Процедура: надо искать там, где есть характерные комбинации интервалов «1–3–1–3» и две «двойки». Это не № 3, не № 4, не 5, не 6 (есть лишь 1–3–1), не 7, не 8, не 9. Наконец, отыскиваем № 32, где вторая шестерка = *h-c-dis-f-g-as*, то есть 1–3–2–2–1–3, что посредством ротации сводимо к искомому 221313. Троп № 32 надо взять на тон выше, то есть от *h*. Если подходит одна шестерка, то автоматически в данный троп укладывается и другая.

Поступая аналогично и с прочими додекарядами, мы получаем общую картину (с завораживающими *повторами* общих групп):

Пример 280 А:

| | | | | |
|-----------|----------------|----------------|----------------|----------------|
| такты: | 1 – 4 | 5 – 8 | 9 – 12 | 13 – 16 |
| № тропов: | 32 | 18 | 37 | 21 |
| | (от <i>h</i>) | (от <i>a</i>) | (от <i>a</i>) | (от <i>a</i>) |

Пример 280 Б:

| | |
|----------|----------------|
| такты: | 45 – 48 |
| № тропа: | 43 |
| | (от <i>h</i>) |

Гармония в такой музыке состоит в эстетическом переживании реально функционирующих звуковых групп, образующих выразительную целостную структуру. Форма пьесы – какой-то зачарованно остигнутый континуум, без членения на мотивы, фразы и предложения, без антитез экспозиции, развития и заключения. Композитор игнорирует общепринятые фактурные формы, бесконечно перебирая звенящие фигурки звукового калейдоскопа. Так как порядок реальных сопряжений из звукосоства шестерок композитор выби-

рает сам, то в пантональном замкнутом круге шестерки тропа очень мало определяют в том, какие же звуковые последования будут реально звучать. Тропы требуют только, чтобы после каждой полусферы появилась полярная ей другая. Что же выбрал композитор в этой пьесе?

При многократном прослушивании мы обнаруживаем повторяющиеся три-четыре комплекса: B-dur – c-moll – E-dur, отчасти с вводноприлегающими отношениями: c-moll – E-dur и обратно E-dur – c-moll (своего рода «вечный двигатель»). Из этих свойств и связей гармонического материала можно даже составить индивидуальный (только для этой пьесы) *искусственный модус* из трех главных элементов (ГЭ) B, c и E:

- Пример 282. Искусственный модус:



Гармоническая форма модуса – оstinato с произвольным порядком главных элементов и образованием попутно разных побочных подчиненных производных элементов, например, в 3-м такте – призрачно мелькающих g-moll – Es-dur. В конце стоит «финалис» – трезвучие C-dur, выбранное совершенно произвольно, правда, как одноименное к одному из ГЭ – c-moll.

То, что композитор знал об оstinato ГЭ избранного им искусственного модуса, доказывается распределением ГЭ по написанным тактам с причудливым чередованием 2/4 – 3/4 – 4/4. В общем один такт – один ГЭ (иногда один ГЭ приходится на два такта).

- Пример 283 (ср. с Примером 280 А Б)



Удивительным образом эстетика этой гармонии в столь необычайной форме воплощения несет в себе не европейское, а стилизованно восточное мироощущение. Вместо функциональности смен и действия, активности переходов и достижений (свойство «фаустовской» культуры Abendland'a) здесь текущая на месте бесконечность, «нирвана», абсолютная атараксия, отрешенность и равнодушие к миру, душевное спокойствие, кастальская «игра в бисер». Один из обликов «абсолютной музыки как откровения мирового порядка» Хауэра (цитата из его «Манифеста 12-тоновой игры»).

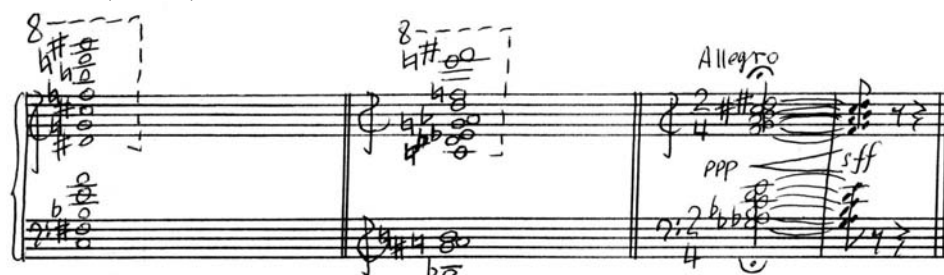
16.7. Двенадцатитоновые аккорды (додекаккорды)

Линия развития аккордики, направленная на пополнение числа одновременно звучащих тонов закономерно приводит к своему пределу – додекаккорду. По мере увеличения количества звуков в аккорде меняется и их восприятие. Оптимально различимы 3–4–5 звуков в аккорде. Дальше обнаруживается тенденция нашего сознания при восприятии многозвучий разбивать их на малозвучные группы, тенденция к полигармонии.

При 10–11–12 звуках всё начинает зависеть от расположения аккорда, так как все тоны мы слышим одновременно, и тонкости интервалики пропадают. Додекаккорды применяются иногда как предел нарастания напряжения, подъема сонантности; иногда как сонорная дублировка, где многозвучность образует своего рода тембр специально подобранной «окраски»; иногда как полиаккорд, смысл которого в художественной игре его частей – субаккордов; иногда как характеристическое индивидуально-экспрессивное созвучие.

• Пример 284 А Б В

| | | |
|----------------------------|-----------------------------|-------------------|
| А. А. Н. Скрябин | Б. Д. Д. Шостакович. «Нос», | В. Д. Н. Смирнов. |
| «Предварительное действие» | 3 картина, ц. 65, тт. 4–5 | 6 стихотворений |
| (эскизы) | | У. Блейка, № 5 |



Додекаккорд Скрябина (Пример 284 А) – продление звучности типичного для его позднего творчества комплекса с основанием 6.4.6. Верхняя часть аккорда подобна обертоновому наслоению. 11–12-звучные комплексы в конце

3-й картины оперы «Нос» (Пример 284 Б) воплощают нагнетание страха в речи квартального, «страшающего» Ивана Яковлевича, и внезапную перемену (картина обрывается на ремарке «Наступает абсолютная тьма»). «Рёв» органа в Примере 284 В перекликается со словами начинающейся далее песни «Тигр! Тигр! Пламень жгучий засверкал в ночи дремучей».

16.8. Двенадцатитоновые поля. Свободная гемитоника

Если звуки 12-тонового комплекса не идут подряд в одном голосе, а распределяются по различным пластам многоголосной вертикали, образуется 12-тоновое поле. Оно может иметь различное происхождение и характер – сгущение полиладовости, концентрация гармонического хроматизма, полутоновый ряд симметричных аккордов, распределение серии между двумя или несколькими голосами. Как и при додекаккордах, двенадцатизвучные поля могут быть полными и неполными, которые имеют точно такой же выразительный эффект, и только анализ открывает эту тонкую разницу. Кроме того, границы 12-тонового поля как правило неопределенны (Пример 285 А) и на слух оно ощущается не как четкая структурная единица, а как особого рода звуковая насыщенность на данном участке формы.

Возникновение 12-тонового поля при секвенцировании аккорда – Пример 285 А (изложение упрощено). Распределенное между тонами многоголосной ткани 12-звучие может становиться звукорядной основой *свободной гемитоники* (гемитоника – 12-тоновая ткань, где подчеркиваются полутоновые связи как мотивировка всех звукоотношений), Пример 285 Б.

• Пример 285 А Б

А. И. Ф. Стравинский. Б. А. Веберн. Шесть багательей ор. 9 № 1
«Весна священная»



Функциональные отношения в свободной гемитонике чрезвычайно сложны (см. об этом в Теме 17). Полутоновая же мотивировка всех связей, придающая необычайную остроту и утонченную отточенность экспрессии Примера 285 Б, пронизывает всю ткань.

16.9. Серийная двенадцатитоновость – додекафония

Додекафонией называется метод композиции, при котором вся ткань выводится из единственного первоисточника – избранной последовательности всех 12 звуков хроматической гаммы, трактуемых как единство. Эта последовательность есть серия, наличием которой додекафония отличается от тропов Хауэра.

Особенность серийного метода додекафонии – привнесение в 12-тоновую гармонию модального и тематического компонентов, что способствует богатству и определенности музыкально-логических связей и сыграло роль в распространении способа сочинения музыки с помощью «двенадцати лишь между собой соотношенных тонов» (оригинальное определение Шёнбергом метода додекафонии).

То, что исходный пункт додекафонии – серия, явление линейно-мелодического плана, характеризует метод Шёнберга как полифонический по своей сущности. В этом традиционно европейские корни серийной двенадцатитоновости. Додекафонию вообще возможно свести к особому рода *контрапункту*, так как вся ткань до последней ноты представляет собой сплетение «ниточек» – проведений серии. «Правила и ограничения серийного письма мало отличаются от строгости великих контрапунктических школ прошлого» (Стравинский).

Общий принцип додекафонии – беспрестанное проведение серийных додекарядов один за другим, один наряду с другим – носит очень общий характер и позволяет весьма различные трактовки. Поэтому додекафонная музыка допускает весьма различное образное и идейное содержание, как и, скажем, полифония. К додекафонии обращались композиторы, совершенно несхожие друг с другом по своим идейно-образным и стилевым установкам: нововенцы А. Веберн, А. Шёнберг, А. Берг, Х. Эйслер; П. Булез, Р. Либерман, Л. Даллапиккола, Л. Ноно, И. Стравинский, Э. Денисов, А. Шнитке, С. Губайдуллина, К. Караев, Н. Каретников, А. Бабаджанян, Н. Пейко и многие другие.

Таким образом, нельзя говорить о додекафонии как о единой *системе* – ни идейно-образной, эстетической, ни даже об интонационно-ладо-гармонической. Додекафония есть композиционно-технический *метод*, применимый в рамках различных концепций образного содержания, в новых условиях гармонии XX века развивающий один из путей традиционного контрапункта, сомкнувшийся с рядом закономерностей позднеромантической гармонии – модальностью, полиладовостью, ДКЭ, интонационной индивидуализацией гармонической вертикали.

16.10. Серия

Серия есть ЦЭ додекафонной композиции, средоточие ее интонационных ресурсов, «интонационная база» додекафонного сочинения (Э. Денисов).

Так как серия как правило охватывает все 12 тонов, то общий ее звукосостав, эти «двенадцать», о которых гласит наименование техники, одинаковы во всех сериях. Индивидуальность серии, ее интонационный облик, всецело зависит от состава интервалов, связей между ними, возможностей других свойств, приобретаемых серией в других ее формах.

- Пример 286. Примеры серий:

А. Шенберг, Духовый квинтет ор. 26 А. Шенберг, Вариации для оркестра ор. 31

А. Шенберг, Моисей и Арон А. Веберн, Симфония ор. 21

А. Веберн, Концерт ор. 24 А. Веберн, Вариации для оркестра ор. 30

А. Берг, концерт для скрипки А. Берг (Ф. Х. Кляйн), Лирическая сюита

И. Стравинский, *Canticum sacrum* И. Стравинский, Совенок и кошечка

И. Стравинский, песня "Ты-музыка" П. Булез (О. Мессиян), Структуры для 2^х ф.-п.

В. Лютославский, Траурная музыка С. Губайдулина, Ночь в Мемфисе

Э. Денисов, Солнце инков А. Шнитке, 2^й скрипичный концерт

Как видно из Примера 286, серия может быть и не полной 12-звучной, а состоять из меньшего числа звуков: 11, 10, 8, 5, 4 (как в песне Стравинского «Ты – музыка» из цикла «Три песни по Уильяму Шекспиру»). Метод остается додекафонным потому, что высотная система двенадцатитоновая, каждый звук – самостоятельная ступень, и вся ткань выводится из единого источника (в песне Стравинского «Ты – музыка», правда, есть две вставки из несерийного материала, но остальная ткань – чисто додекафонная).

16.11. Формы серии. Нотация

Каждая серия имеет четыре формы – прямую (см. Пример 286), ракоходную (звуки серии читаются от конца к началу), инверсию (все интервалы серии откладываются по вертикали в обратном направлении) и ракоходную инверсию (звуки инверсии берутся от последнего назад к первому).

Четыре формы серии обозначаются сокращенно по первым буквам соответствующих латинских слов:

Прима – P, лат. Primus – первый, первоначальный,

Ракоход – R, лат. Retroversus – обращенный назад,

Инверсия – I, лат. Inversus – перевернутый,

Ракоходная инверсия – RI, комбинация R и I.

При анализе помимо формы серии указывается также первый и последний звуки ряда. Например, *Pa-c*, а ракоходная форма – *Rc-a*.

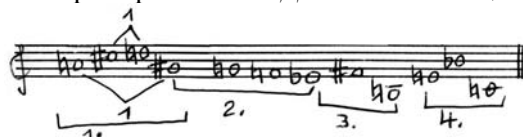
Некоторые серии (например, Веберна) сами устроены зеркально-симметрично, то есть ракоходны в себе, и поэтому не имеют обеих ракоходных форм – в них есть лишь P и I. Например, в Симфонии ор. 21 (см. Пример 286) *Res-a* = *Pes-a*. В Вариациях для оркестра ор. 30 *Ras-a* дает не приму серии, а ее инверсию *Ias-a*, но соответственно этому тоже не имеет самостоятельной ракоходной формы.

Если ракоход точно воспроизводит интервалы серии, но лишь только в обратном порядке, то инверсия дает более глубокие изменения. Например, мажорное трезвучие *c·e·g* в инверсии дает минорное *c·as·f*. Именно поэтому к додекафонным формам неприменим термин «обращение» серии, так как это слово может приводить к ошибке; у *c·e·g* обращение – это *e·g·c*, а не *c·as·f*. Различие в интонационном содержании серии можно видеть при сравнении серии из кантаты Денисова «Солнце инков» (см. 286) с ее инверсией *Ia-c*:

1. Симметричное в себе отношение звуков 1-4 осталось в прежнем виде.
2. Фригийский тетракорд 1.2.2 (звуки 4 – 7) превратился в инверсионный ему ионийский 2.2.1.
3. Радикальное изменение: минор превратился в мажор.

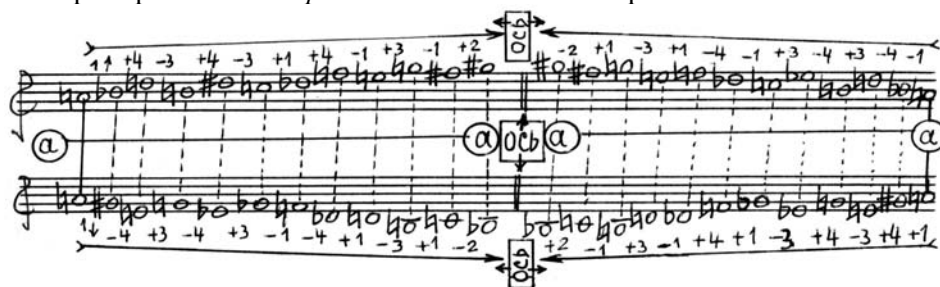
4. Почти столь же сильное преобразование: группа 6.4 обратилась в «доминантсептаккорд» 4.6.

- Пример 287. Э. В. Денисов. «Солнце инков», инверсия серии



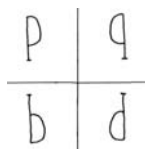
Таким образом ЦЭ – серия везде остается инвариантом структуры, так как сохраняется ее сущность – совокупность и определенный порядок интервалов. Взятые же в реальном звучании четыре формы серии дают важные варианты интонационности при ракоходных формах, если они используются. Образец четырех форм серии: P – R, I – RI

- Пример 288. А. Веберн. Кантата «Свет глаз» op. 26



С точки зрения общей теории гармонической структуры прима есть главный элемент (ГЭ), а три производных от нее ряда R, I и RI – производные элементы (ПЭ).

Сходство четырех форм додекафонной серии с четырьмя основными линейными формами полифонической темы, обусловленное глубинной сущностью самой додекафонной техники, дает возможность обозначить четыре формы одним буквенным символом и его линейными поворотами. Таким символом может служить латинская буква P по двум причинам. Во-первых, буква P пригодна для наглядного представления сущности формы серии: P = прима; – ракоход, то есть та же прима, но только читаемая от последнего звука к первому; далее – «перевернутая» прима, то есть инверсия, и наконец – инверсия, читаемая от последнего звука к первому. Во вторых, буква P богата смысловым значением: одно из них – упомянутая «прима», то есть первоначальная форма; а другое – тоже латинское слово «*propositio*», что означает «основное положение», «предмет мысли», «тема», грамматически – «предложение», «фраза». Четыре формы серии тогда выглядели бы так:



Вертикальная и горизонтальная линии означали бы оси горизонтального и вертикального отражения, как в Примере 288.

Парадоксально, что эта система символов была предложена, еще в начале XX века, ... С. И. Танеевым, в первоначальном, тогда еще не опубликованном варианте его столь богатого эпохальными теоретическими идеями Вступления к книге «Подвижной контрапункт строгого письма» (сочинено не позже 1906 года). Эта вполне логичная система нотации, особенно для теоретического исследования (как в книге Танеева), имеет для практического использования один минус: знаки P, R, I и RI подсказывают названия додекафонных форм, ибо произносимые при этом первые буквы являются начальными и в русских словах, например R – «ракоход», P – «прима».

16.12. Интонационное содержание и структура серии

Интонационное содержание серии столь сложно и многообразно, в особенности если учесть намерение композитора использовать ее так или иначе (а это не всегда возможно выявить по самой серии), что по-настоящему такое исследование практически лучше рассредоточить, рассчитывая на несколько этапов. Здесь можно ограничиться первоначальным знакомством с теми интонационными особенностями, которые «лежат на поверхности», схватывающиеся слухом непосредственно.

Важнейшие методы анализа следующие:

1. Прослушивание интонаций *по группам*: из двух звуков (1 + 2, 2 + 3, 3 + 4, и т. д.), также из трех (1 + 2 + 3, 2 + 3 + 4, и т. д.), потом из четырех, пяти, шести, семи. Причем каждая группа излагается при этом в двух основных формах – мелодической (последовательно, с учетом возможного размещения звуков в разных октавах и различной произвольной ритмизацией) и гармонической (одновременно, также в различном расположении и регистровке, с возможным арпеджированием или педализацией тем или иным способом).
2. Выявление повторностей внутри серии, как точных (возможно в четырех серийных формах P, R, I и RI при соотношениях групп), так и вариантных (это не менее важно), также в горизонтальной и в вертикальной формах.
3. Деление серии на сегменты (то есть на части) в том или ином порядке, угадывая в серии «мотивы» и «фразы», в отличие от пункта 2, по иным признакам, например, по принадлежности звуков к одной диатонике, к одной

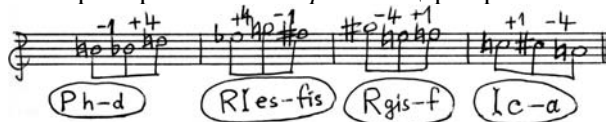
пентатонике, к одной гемиолике (то есть по модальному принципу), или по признаку принадлежности к угадываемому аккорду либо аккорду с апподжигатурой, или по признаку сходства либо совпадения сегмента с каким-либо известным «мотивом», вроде популярного в XX веке BACH, или *Cis – C – E*, или *Cis – His – E – Dis*, или *DSCH*, или *EDS* и т. п., или еще по какому-либо.

Сравним некоторые серии Примера 286. Продемонстрировать все эти связи систематически трудно, понадобилось бы слишком много места, поэтому ограничимся отдельными деталями¹.

В серии из Духового квинтета Шёнберга преобладающая интервалика – с сильнейшим влиянием целотонных комплексов («двоек»): 4.2.2.2 в начальных звуках, и то же – от 7-го звука (*b*). «Тристанов» комплекс 6.4 (звуки 1 – 3). Структурно – совпадение интервалов в первых пяти звуках каждой шестерки дано в отношении квинты – как если бы это были тоника *Es* и ее доминанта *B*. Звуки с 6-го по 11-й образуют полную целотонику, а остальные – другую целотонику, комплементарную к первой.

Серия из Концерта Веберна ор. 24 составлена из четырех троек, звуко-состав которых – 1.3 или 3.1, то есть «Веберн-группа». Совершенно поразительно, что все четыре «Веберн-группы» образуют строгую и исчерпывающую систему четырех додекафонных форм P, R, I и RI.

• Пример 289. *А. Веберн. Концерт ор. 24*

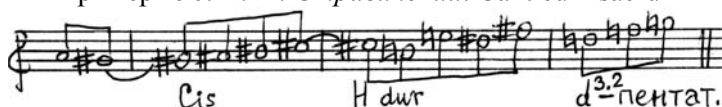


Строгость и сквозное структурирование внутри серийных отношений несомненно отражают стилевые черты музыкального мышления Веберна. Интонационные особенности серии Духового квинтета Шёнберга отражают ярко типичные ладогармонические идиомы его стиля, где чувствуется эпоха еще сильного влияния Вагнера, симпатий к тогдашним новациям в виде целотонной гаммы. Однако не следует ожидать от серий неперменной стилистической выдержанности. Серия столь многолика, что по-настоящему своеобразие стиля композитора проявляется только в реальной звуковой ткани, а не в серийных рядах. Но нередко стилевые черты так или иначе проступают и в интонационной структуре серии.

¹ Но для практики слухового освоения интонационного содержания серии настоятельно рекомендуется проделать с анализируемой серией все эти операции, не оставив без внимания и инверсию, где могут быть другие интонационные элементы. Находимые при анализе группы целесообразно исполнять на рояле, как если бы это были уже фрагменты сочинения.

В серии из *Canticum sacrum* Стравинского отметим характерную особенность. Вопреки «абсолютной хроматике» каждой серии здесь, видимо, сказывается неискоренимый *диатонизм* Стравинского: почти вся серия состоит из диатонических полей.

- Пример 290. И. Ф. Стравинский. *Canticum sacrum*



Боле того, при желании все эти поля можно уложить в... *cis-moll*, кроме последних двух звуков. Но кто в XX веке не применял тритонанту?

Но не будем и преувеличивать: Стравинский вовсе не имел в виду никакого до-диез минора. Это возможность, которая *противоречит* стилевой установке композитора позднего периода, и было бы ошибочно пытаться что-либо подобное отыскивать далее в сочинении. Но совершенно достоверно интенсивное влияние диатонических отношений. Несомненно, оно в первую очередь придает интонационное своеобразие додекафонии Стравинского в частях *Canticum sacrum*, основанных на этом ЦЭ, отличает от интонационности ткани Шёнберга и Веберна, где роль диатонизма сведена к минимуму. О своем творческом методе в целом Стравинский в поздние годы недаром говорил: «Я предпочитаю ограничивать применение хроматики и использую ее в сочетании с диатоникой». Веберн не мог бы сказать этого о своей музыке.

16.13. Серийный модус

Для тонального композитора XVIII века был *прекомпозиционно* (то есть до всякого сочинения) заданный интонационный комплекс – сам аккордо-гармонический тонально-функциональный лад, общий для всех. В XX веке такого общего комплекса нет. «Лад» задается индивидуально. В додекафонии серия и является этим прекомпозиционным инвариантом. По свойствам его трудно назвать «ладом», но возможно – уже применявшимся термином «искусственный (индивидуализированный) *модус*». Индивидуализированность и есть принцип серии – ведь она избирается конкретно для данного сочинения. (Изредка серия применяется повторно.) О модусе же, как можно было видеть на примере анализа серии Стравинского (Пример 290), в сущности можно говорить, имея в виду не столько абстрактный вид инварианта, сколько его реализацию в сочинении в связи с его замыслом (то есть не столько как ЦЭ, сколько как ГЭ и ПЭ, с учетом изменений в инверсионных формах).

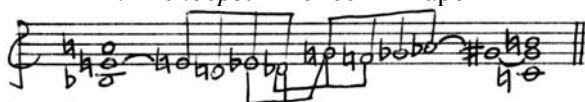
Но с некоторой осторожностью можно говорить о серийном модусе и в ее приме, имея в виду, что существенные интонационные элементы повторяют-

ся во всех формах. Как в совокупности серийных форм есть инвариант ЦЭ и конкретные четыре формы (прима-ЦЭ и три производных от нее ГЭ), так и внутри самой серии-примы есть неизбежная последовательность интервалов – ЦЭ, и составляющие ее внутреннюю структуру части – ГЭ. Их совокупность и есть остов модуса, допускающий всевозможные перетолкования ввиду многообразия заключенных в серии связей.

Некоторые основные схемы серий Примера 286 как 12-тоновых индивидуальных модусов, подобно тому, как делали с тропами Хауэра:

- Пример 291. Серийные модусы:

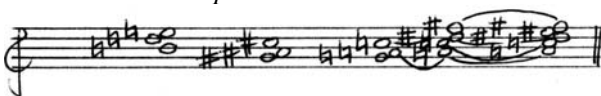
А. Шёнберг. «Моисей и Аарон»



А. Берг. Скрипичный концерт



И. Ф. Стравинский. «Совенок и кошечка»



См. также Пример 289 – модус Концерта для 9 инструментов Веберна (подобно симметричному ладу из симфонии «Фауст» Листа, он может быть понят как 2 лада – $b-1\cdot3\cdot1\cdot3\cdot1$ и $c-1\cdot3\cdot1\cdot3\cdot1$).

16.14. Как отыскать серию в сочинении

Из сказанного видно, что найти серию – значит получить ключ к звуковысотной структуре додекафонного сочинения. Но это не всегда легко. Предлагаемая последовательность действий:

1. Рассмотреть начало произведения – есть ли явное последование 12 различных высот и, если оно есть, проверить, серия ли это. Если вся ткань расплетается на проведения данного ряда, значит он – серия, иначе – нет. Например, III часть *Canticum sacrum* Стравинского начинается (октавным) проведением серии.

2. Если в начале найти додекаряд трудно, следует попытаться найти его на каком-либо другом месте – в начале другой части, в вокальной партии, в кульминации, в заключении и т. п. Например, в оркестровом вступлении ко II части *Canticum sacrum* звучат 4-хголосные аккорды, где невозможно найти

серию. Но далее вступает тенор соло, в партии которого проводится полный ряд из 12 звуковысот, с некоторыми (обычными) повторениями отдельных интонаций. III часть Вариаций Веберна для фортепиано ор. 27 начинается одноголосным показом 12 звуков, с педализацией их.

3. Если в произведении нигде нет одноголосных проведений серии, надо попытаться отыскать ее в каком-либо из голосов многоголосной ткани или в распределении между двумя-тремя голосами, но явно с единым последованием высот без повторений (кроме возможных «педалеобразных», или «фигурационных», или «трелеобразных» повторений, предусмотренных основными методами додекафонии). Критерием правильности выбора всегда остается проверка того, раскладывается ли ткань произведения на предполагаемую серию, которая признается за таковую лишь при этом обязательном условии.

4. Если всё же одноголосия получить не удастся, надо действовать методом проб и ошибок. Взять явное двенадцатизвучие, пусть и без сколько-нибудь ясного порядка интервалов в нем. Предполагая, что это серия, необходимо сравнить ее с дальнейшими проведениями, внимательно следя за возникающими разделениями начальных созвучий, которые уже однозначно устанавливают порядок следования тонов серии одного за другим. Так обстоит дело, например, в фортепианной пьесе Шёнберга ор. 33а. Зато найдя серию, мы получаем дополнительное действенное средство анализа. Дело в том, что установив, например, что явно идут звуки 12–11–10–9, мы уже знаем, какими должны быть остальные 8–7–6–5–4–3–2–1. И надо только проверить, так ли это. Если найдена какая-то часть серии, уже очень легко отыскать всё целое.

Нахождение серии и всех ее проведений в пьесе составляет *обязательную* предварительную стадию анализа гармонии, формы произведения, всего его в целом. Эта стадия называется: *элементарный серийный анализ*. Только имея уже в руках элементарную серийную схему произведения, мы получаем возможность полного анализа звуковысотной структуры, гармонии.

16.15. Фиксация элементарного серийного анализа

Элементарный серийный анализ надо записывать на нотной бумаге. По крайней мере потому, что это легче, чем держать все детали размещения серийных рядов сколько-нибудь сложной структуры в памяти и контролировать то, какие звуки далее надо соотнести с порядком интервалов серии-инварианта в той или иной форме и транспозиции. В трудных случаях для облегчения элементарного серийного анализа целесообразно иметь перед глазами все четыре формы серии, каждую – от каждого из 12 звуков в систематизированном порядке (в расположении по полутонам).

Приведем образец – начало 1 сцены I акта оперы Берга «Лулу» (опущены некоторые детали – строчка ударных, авторские ремарки).

- Пример 292. А. Берг. «Лулу», I акт, 1 картина

1. картина. Просторное, но бедно
обставленное ателье.
d=70

ЛУЛУ

АЛЬБА

Др. ШЕН

Das ist ja Herr Al-wa!

Darf ich ein-tre-ten? Mein Sohn!

т. 86 87 88 89

Archi

(pizz.)

ff.

Recit.

subito più tranquillo, ma quasi a tempo

АЛЬБА

Komm nur unge-niert her-ein!

Siehst du recht?

т. 90 91 92 93

poco f

3 Vc solo

Archi

АЛЬБА

poco accel.

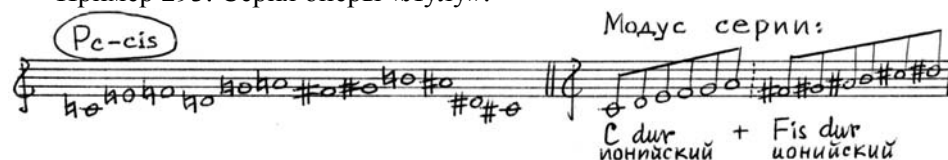
Frau Me-di-zi-nal-rat!

т. 94 95 96 97

poco cresc.

Как найти серию? Явный додекаряд находится в партиях солиста и низких струнных (тт. 90–91): *c-as-g-b-f-es-fis-e-cis-d-a-h*. При проверке оказывается, что вся ткань расплетается на проведения этого ряда, но только первая полностью проходящая его форма, которую мы принимаем за приму, дана с инверсией всех интервалов. Следовательно, ряд в тт. 90–91 есть инверсия серии. Выпишем получившуюся серию, отложив интервалы ряда тт. 90–91 в обратном направлении – в нотах ряда, начинающегося с т. 86. Например, вместо *c-as-g-b* будет *c-e-f-d*:

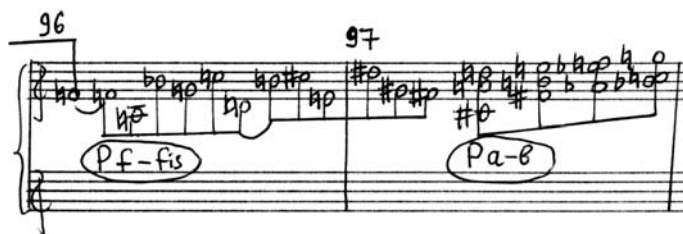
- Пример 293. Серия оперы «Лулу»:



Теперь выпишем элементарный серийный анализ. При нем фиксируются проведения серии, а не то, что из них сделано (это задача дальнейшего анализа). Ноты данного ряда записываются без ритма все под одним ребром с указанием формы серии и ее позиции (по первому и последнему звуку). Ноты записываются, для лучшей ориентации, в тех октавах, где они появляются. В данном случае возможно не выписывать все формы серии во всех позициях, ограничившись выучиванием при анализе серии *наизусть*. Если серия найдена верно, то во всех случаях целесообразно выучить ее приму и инверсию, тогда серийный анализ становится наиболее музыкальным.

- Пример 294. А. Берг. «Лулу»





Начальные *a* и *g*¹ не входят в оба серийных ряда, представляя собой остаток звуков предшествующего 85-го такта. Подобные «задержания» в начале и «предъемы» в конце – вещь обычная на стыках частей формы. Запись двумя шестерками отражает модус серии.

16.16. Серия и тематизм

Одна из главнейших структурных функций серии – оправдание всей ткани и по горизонтали, и по вертикали, и в смешанном измерении, единым интонационным материалом. В этом – принципиальное сходство додекафонии с имитационно-канонической полифонией, а серии – с полифоническим тематизмом. Для додекафонии типична необыкновенная концентрация в ткани произведения тематических элементов, пронизывающих не только горизонталь, но также, благодаря свободе диссонанса, и вертикаль. В созвучиях свернуты вертикализированные мотивы. Новое развитие принципов полифонии в додекафонии прежде всего и заключается в двухмерности действия тематического фактора (по горизонтали и вертикали), а не только в одномерности, как прежде.

Отсюда и внутренняя реорганизация самой сущности новой полифонии XX века: она не только линейна, но и свернута в вертикаль. Полифонию видоизменяет новый принцип унификации горизонтали и вертикали, как изменяет он и существо модальности, тональной гармонии.

Изменения касаются и носителя тематического начала – самой серии. Возможность ее звуковой реализации во всех направлениях, в том числе и по вертикали, придает ей как тематическому ядру новый статус.

Серия – *больше, чем тема*, ибо в произведении нет ничего, кроме проведений серии, нет никакого нетематического материала, который оттенял бы основной как тематический. Но серия и *меньше, чем тема*, так как обычно тема – это уже сформировавшийся музыкальный образ, воплощенный с помощью ритма, метра, темпа, фактуры, динамики, артикуляции; серия же – всего лишь «полуфабрикат», интонационный звуковысотный материал, из которого еще только предстоит «вылепить» образно выразительную живую музыкальную ткань.

Серия является *темой* в том случае, если ее додекаряд функционирует наподобие полифонической темы, как целостная единица, узнаваемая при повторении в качестве автономной тематической единицы. Пример – Шёнберг, Сюита для фортепиано ор. 25, трио менуэта (двухголосный бесконечный канон на 12-тоновую тему).

Серия является источником *мотивного* материала, если ее сегменты используются для сочленения мотивов, где форма целого не определяется расположением серийных рядов, а управляется общемузыкальными закономерностями (формой периода, структурой текста в вокальном сочинении, и т. п.). См. Пример 292: форма – оперный речитатив.

Серия может быть общим *интонационным источником*. Встречается у Берга, в поздних стилях (Денисов и др.).

Серия может быть источником *структурных идей* (Веберн).

Приведем пример серии, трактуемой как 12-тоновая полифоническая (одноголосная) тема. Тема содержит едко юмористическое высмеивание «основополагающей» проблемы додекафонной музыки: «тонально или атонально?» (см. саркастический текст Шёнберга: «Тонально или атонально? А скажите-ка, в каком стойле в этом случае большее число, чтобы держаться, можно держаться за крепким оплотом. Но не беда!»). В теме два интонационных символа, резко, до несовместимости противопоставленные друг другу: «тональное» трезвучие C-dur и «атональная» целотоника. И все голоса в бесконечном каноне повторяют в унисон и в октаву ту же тему. Условие традиционной темы – сохранение триединства интервалики (здесь – серийной), ритмического рисунка (точное его повторение) и рисунка высотной линии (точно повторяется). С точки зрения же серийной техники эти условия совершенно не обязательны.

- Пример 295. А. Шёнберг. Три сатиры, ор. 27 № 1, «На распутье»

The musical score for Example 295 shows a vocal line with four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with four systems of four staves each. The piano accompaniment is written in a single staff with four systems of four staves each. The music is in 2/4 time, key of D major. The lyrics are in German: 'to-nal o-der a-to-nal? Nun sagt ein-mal in wel-chem Stall in diesem Fall die to-nal o-der a-to-nal? Nun'. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and articulation markings like accents and slurs.

[illegible]

Тема уложена в *Pc-ais* и *Rais-c*, всего в теме 8 тактов.

16.17. Ритм и метр

Разнообразные способы проведения серийного ряда допускают самые различные типы ритмики. Не исключаются и восьмитакты строгого метра, как в последнем примере, что связано с шутливо-легким характером музыки, намекающим на танцевальные двутакты.

Но в самом принципе додекафонии есть свой собственный принцип формы, проистекающий от ритма вступлений серийных рядов и от временных соотношений приходящихся на серийные ряды величин времени. В отличие от метрической регулярности Примера 295, как правило соотношение этих единиц противоречит всякой регулярности и тактовой метричности. Нерегулярная метрика согласуется с полной свободой ритмизации каждого проведения серийного ряда.

Отсюда естественная тенденция к метрической нерегулярности. Свойства полифонической ткани – метрическая текучесть – усилены в додекафонии. Так же как простейшая тональная гармония естественно выражается в ткани песенно-танцевального склада, серийная структура привносит сложные полифонико-тематические связи и соответствующие ритмические группы в ткань любого фактурного склада.

Этот ритм повторений серийных групп и их частей составляет один важный пласт ритмической организации. На него накладывается другой – свободно устанавливаемый композитором ритм мелодических рисунков и аккомпанирующих голосов и слоев. С учетом этой двухслойности очерчивается полнота и сложность ритмической структуры додекафонного целого.

16.18. Серийные ряды

Следует четко разграничивать понятия:

- серия (1),
- серийные формы (4),
- серийные ряды (48).

Серия есть инвариант структуры. Она одна.

Серийных форм как линейно-пространственных положений серии всего четыре (см. параграф 16.11).

Серийный ряд есть конкретная звуковысотная реализация серии в какой-либо из ее четырех форм в какой-либо из двенадцати высотных позиций. Поэтому серийных рядов всего $4 \times 12 = 48$.

Различие между серией и серийным рядом обнаруживаются в практической работе. Например, неверно было бы сказать: «одновременно проводятся две серии», если серия – одна. Но правильно выражение: «одновременно проводятся два серийных ряда».

При сочинении необходимо представлять себе все имеющиеся в наличии ресурсы избранной серии. Покажем их в одной из серий Примера 286 – из Концерта ор. 24 Веберна. Сорок восемь серийных рядов возможно записать как двадцать четыре прямых формы Р и I, читая ракоходные по тем же нотам справа налево. Двенадцать высотных позиций систематизируются по полутонам, строка выше – позиция полутоном выше, строка ниже – позиция полутоном ниже (см. Пример 296 на с. 427).

16.19. Серийное родство

Серийные ряды содержат группы различного состава, различной структуры. В разных серийных рядах могут встречаться одинаковые звуковые группы подобно тому, как в различных хауэровских группах обнаруживаются повторяющиеся на той же высоте трехзвучия, четырехзвучия (см. Пример 283). Наличие таких групп, число звуков в них, степень точности повторения, их значимость определяют большую близость друг к другу одних серийных рядов или наоборот отдаленность их, иначе говоря, ту или иную степень родства между ними. Родство серийных рядов важно и потому, что оно отражает внутреннюю структуру самой серии: наличие и степень точности явных и скрытых *повторений* внутри серии становятся фактором родства между сериями. В этом смысле таблица 48 рядов данной серии в развернутом виде отражает ее структуру¹.

¹ См. в кн.: Холопова В., Холопов Ю. Музыка Веберна. М., 1999. С. 168–173.

- Пример 296. А. Веберн. Концерт ор. 24. Серийные ряды

Handwritten musical score for Arnold Schoenberg's Concerto for Orchestra, Op. 24, showing 12 staves of serial music. Each staff contains a series of notes with pitch names and intervallic relationships written above them. The staves are numbered 1 through 12 on the left and right sides. Above the first staff, there are circled letters P, R, and I with arrows indicating relationships between them.

Staff 1: P → Ph-a → Ra-h → In-cis → RI cis-h

Staff 2: P → Pb-as → Ras-b → Ib-c → Ric-b

Staff 3: P → Pa-g → Ra-a → Ia-h → RI h-a

Staff 4: P → Pas-fis → Rfis-as → Igis-b → RI b-gis

Staff 5: P → Pg-f → Rf-g → Ig-a → RI a-g

Staff 6: P → Pges-e → Reges → Ifis-gis → RI gis-fis

Staff 7: P → Pf-es → Res-f → If-g → RI g-f

Staff 8: P → Pe-d → Rd-e → Ie-fis → RI fis-e

Staff 9: P → Pes-des → Rdes-es → Idis-f → RI f-dis

Staff 10: P → Pd-c → Rc-d → Id-e → RI e-d

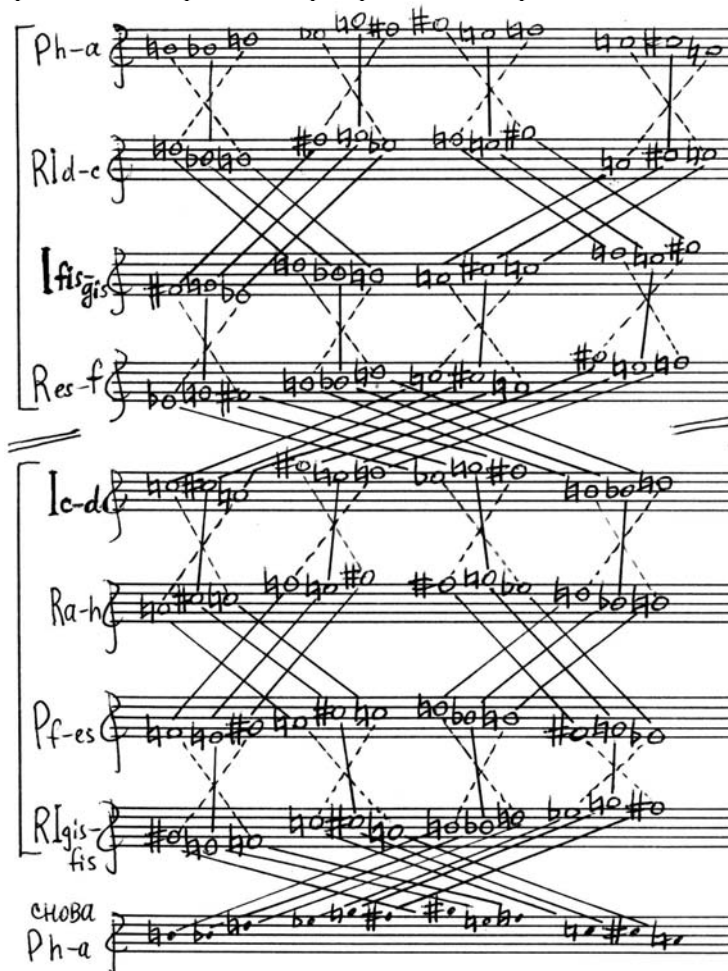
Staff 11: P → Pcis-h → Rh-cis → Icis-dis → RI dis-cis

Staff 12: P → Pc-b → Rb-c → Ic-d → RI d-c

Например, в серии из Духового квинтета Шёнберга наличие повторности между шестерками на расстоянии квинты означает, что при транспозиции ряда *Res-f* на квинту вверх и на квинту вниз будут получаться близкородственные серийные ряды, где в 1-й либо во 2-й шестерке целых пять звуков подряд будут совпадать со 2-й либо с 1-й шестеркой серийного ряда. Так как в серии есть две целотоники, это тоже отразится на серийном родстве.

Если же взять такую изощренно структурированную серию, как в Концерте Веберна ор. 24 (см. Пример 289), то можно ожидать особенно густых связей среди сорока восьми серийных рядов. И в самом деле это так.

- Пример 297. А. Веберн. Концерт ор. 24. Схема родства:



Рассматривая внимательно родство рядов с точки зрения модуса серии – ее четверки форм на «Веберн-группу» типа 1.3 или 3.1, мы обнаруживаем местами нечто более близкое, чем родство – *тождество групп*, отличающихся лишь порядком их следования. Это похоже на то, как в позднескрябинском ладу тритоновая позиция тоники функционально тождественна самой тонике, а не просто близка ей. На таблице Примера 296 это ряды на строках 1, 7, 18, 24 и их ракоходы, таким образом всего восемь серийных рядов.

Родство объясняется системой внутренних повторений в структуре серии. Так, группы *h-b-d* и *gis-e-f* в серии *Ph-a* одинаковы по составу: 1.3, но находятся на расстоянии тритона. Из этого следует, что при транспозиции примы на тритон обе тройки появятся вместе на тех же звуковысотах, но только поменявшись местами. Отсюда родство на строках 1 и 7 ($7 - 1 = 6$, то есть тритон). И так все прочие элементы (см. Пример 297).

Но родство менее разветвленное может представлять для музыки не меньшую ценность как повторение измененное, варьированное, подобно тому, как мотивы при повторении меняют свою интервалику.

16.20. Выбор серийных рядов. Серийная диспозиция

Додекафонная композиция своим основным структурным слоем имеет трудно определимое в деталях, но определяющее интонационный фундамент пьесы сцепление всех примененных в ней серийных рядов. Их совокупность и распределение по горизонтали и по вертикали образует *серийную диспозицию*. По существу, это костяк собственно серийной композиции в общей структуре произведения. В масштабе всего сочинения серийная диспозиция рассматривается вместе с анализом его формы. В связи с предполагаемой целостной диспозицией, охватывающей всё сочинение, создается и серийная диспозиция составных частей формы, по определенному замыслу. Серийная диспозиция данной части формы также есть ее серийный фундамент. Этот вопрос рассматривается со стороны проблемы выбора серийных рядов как системного интонационного материала сочинения.

Возможно выделить несколько часто встречающихся принципов выбора серийных рядов, хотя всегда это для композитора вопрос, свободно решаемый в зависимости от индивидуального замысла его произведения:

- ограничение только одним серийным комплексом: либо лишь одним серийным рядом, либо данным серийным вместе с его ракоходом, ибо он воспроизводит те же элементы, только в обратном порядке;
- ограничение базовым серийным рядом вместе с близко родственным ему, либо с небольшим числом близких рядов;

- установление строго определенного порядка серийной диспозиции частей произведения и всего его в целом;
- свободный выбор серийных рядов в зависимости от желанного слуху композитора в том или ином месте интонационного материала;
- какой-либо особый замысел серийной диспозиции, не сводимый просто к строгости или свободе структуры.

Например, в первой из Трех сатир Шёнберга (см. Пример 295) строго выдержано ограничение примой и ее ракоходом. Смысл этого – стремление к броскому эффекту, юмористическому обыгрыванию интонационного упрощения. То же – в «милой» («lieblich») Детской пьесе для фортепиано Веберна (1924): вся пьеса построена на шести проведениях *Res-f*.

Вся Сюита ор. 25 Шёнберга от начала до конца выдержана в серийной диспозиции, ограниченной вступлениями серийных рядов только от двух звуков – *e* и *b*. По-видимому, это ограничение на уровне серийной диспозиции есть подражание однотональности клавирной сюиты времен Баха. Сходно построена песня «Спасение» ор. 18 № 2 Веберна, где перемены серийных рядов связаны с содержанием текста.

Свободный порядок – в серийной диспозиции фрагмента из «Лулу» (Пример 292). Логика диспозиции – в действии *разных* принципов выбора. Так в тт. 86–89, 86–90 прима и инверсия образуют высотный канон в инверсии от одного исходного звука *c*. Следующая пара, тт. 90–91 и 92, аналогично расходятся в противодвижении, исходя из начальной общей терции $c \cdot as = as \cdot c$, причем первое во второй паре проведений повторяет риспосту первой пары, «зацепляясь» за нее. Обе начальных пары так или иначе привязаны к центральному тону *c*, постепенно отходя от него. Следующие две пары, *P* от *cis*, *e, f, a*, своими началами уходят от тона *c*, зато возвращаются к нему в конце, в этом же господствующем тоне *c* начинается следующий (не выписанный в Примере 292) фрагмент 1-й картины, в котором звучит тема Альвы, начинающаяся звуками $g - es^1 - c^1$. Таким образом, свобода серийной диспозиции обусловлена влиянием новотонального принципа.

16.21. Колейность

Выбор и диспозиция серийных рядов связаны с тем, сколько серийных рядов излагаются одновременно. Колейность (от «колея») есть функционирование того или иного числа одновременно излагаемых *серийных голосов*.

Виды колейности:

- *одноколейность*: всё время излагается только один серийный голос; за одним додекарядом следует другой, за другим – третий и так далее;

- *двухколейность*: одновременно излагаются два серийных голоса;
- *трехколейность*: одновременно три серийных голоса;
- *четырёхколейность*: четыре серийных голоса.

И так далее. Впрочем, число серийных «колей» редко превышает четыре.

Главная тема I части веберновского Концерта ор. 24 (тт. 1–10) однокольна. Фрагмент из «Лулу» Берга (Пример 292) чередует двухколейность и однокольность. I часть Квартета с саксофоном Веберна ор. 22 основана на чередовании двух и трехколейности, в точном соответствии с членением музыкальной формы. Первая сатира Шёнберга (Пример 295) четырехколейна, где голоса вступают канонически последовательно один за другим.

16.22. Сложение ткани. Додекафонный склад Голоса серийные и фактурные. Серийная мелодика

Возможно говорить о додекафонном складе как об особом, обладающем специфическими свойствами, которые отличают додекафонию и от гомофонии, и от полифонии, облик которых обычно приобретает додекафонная ткань. Как уже отчасти было показано, отличия эти состоят в следующем.

От гомофонии, с ее складом-мелодией с сопровождающими аккордами, додекафония отличается пронизанностью вертикали мотивно-тематическими единицами, «имитациями». Поэтому гомофония в додекафонии всегда фиктивна, это *quasi*-гомофония.

От полифонии отличие не столь принципиально, природа додекафонии полифонична. Во многих случаях это просто чистая полифония (см. Пример 295). Но в большинстве случаев различие есть. Оно в отсутствии выдерживания определенного числа голосов, отсутствии «классического» (барочного) триединства высоты, ритма и линии (см. параграф 16.16), в принципиальном распределении тематических элементов равно в горизонтальном и вертикальном измерении. Поэтому серийные имитации, каноны и ракоходы часто не воспринимаются как таковые, в отличие от ренессансной и барочной полифонии. Примером может служить канон в начале фрагмента из «Лулу» (см. Пример 292). Из-за отсутствия повторения ритма и линии при высотном каноне ткань не воспринимается как полифоническая, не являясь и гомофонной. Это и есть типично додекафонный склад фактуры.

Важно учитывать и принципиальное различие между голосами серийными и фактурными, обусловленное двойной природой додекафонной формы: *базовой серийности* в виде проведения додекарядов и *вторичного формирования*, придающего базовой серийности облик предложений, периодов, канонов, аккомпанированных речитативов и других общемузыкальных форм. По-

следние подобны тем вторичным формам, которые как правило придаются базовой вариационности в классических вариациях.

Серийные голоса образуются чередованием серийных рядов, уложенных однокольно, или двухкольно, и т. д.

Фактурные голоса – это обычные голоса полифонической либо гомофонной ткани, облик которой обычно придается и додекафонной музыке.

Разница состоит в том, что серийные колеи и фактурные голоса могут сильно расходиться друг с другом. Например, однокольная серийная диспозиция может иметь облик фактурного двух или трехголосия, или смешанного склада. Или наоборот: две серийные колеи, в каждой из которых идут последования серийных рядов, могут укладываться в одну мелодию.

Расхождение между тем и другим хорошо представлено в т. 92 Примера 292 (см. и ср. с т. 92 в Примере 294). Три солирующие виолончели имеют каждая свою партию. Это есть три фактурных голоса (Пример 292). Но в серийной диспозиции все они принадлежат одному серийному голосу.

С этим же связана и проблема додекафонной мелодии. Основной принцип ее – трактовка мелодии как полифонической темы, заимствующей свой интонационный материал из некоего прекомпозиционного источника. В этом есть аналогия с мелодикой строгой фуги, где каждый голос не свободен, а так или иначе зависим от избранного основного тематического материала.

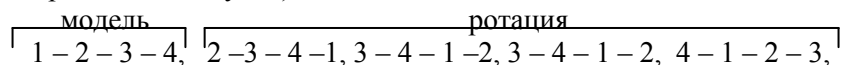
Это не исключает, впрочем, возможности и свободного сочинения новой мелодии, с обязанностью, однако, соотносить ее с серийным материалом, заключающим в себе большие возможности для этого. Либо даже – введения «инородного тела», цитаты из произведения иного стиля (Берг, Скрипичный концерт; Шёнберг, III часть Сюиты ор. 29 с мелодией народной песни «Аннушка из Тарау» в Ми мажоре).

Неверно представление о том, что в додекафонии композитор принужден всё время черпать мелодические элементы из серии, а не сочинять свободно. Дело в том, что серию композитор сочиняет сам, в расчете на использование именно этих интонаций в данном произведении. И кроме того, оперирование серийей допускает необозримые возможности выводить из серии всё новые и новые мелодические образы. Серия играет роль установленного композитором единого тематико-мотивно-интонационного источника.

16.23. Ротация. Пермутация. Интерполяция. Интерверсия Трансформация и производные ряды

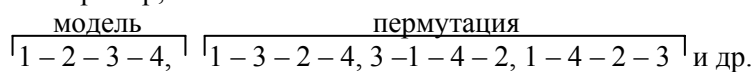
Помимо простого последования звуков какого-либо серийного ряда, в додекафонии широко используются и приемы варьирования серийного порядка.

1. *Ротация* (лат. *rota* – колесо) есть «колесообразная» перестановка звуков полного серийного ряда или его сегментов по следующему принципу (при четырех данных звуках):



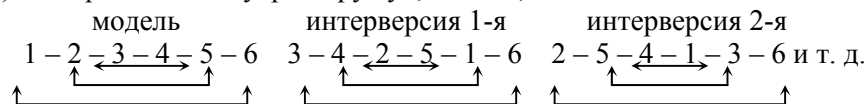
2. *Пермутация* (от лат. *permutare* – менять) тоже есть перестановка, но с изменением серийного порядка.

Например,



3. *Интерполяция* (лат. *interpolatio* – изменение, искажение) – вставка между тонами серийного ряда посторонних звуков: Веберн, Симфония оп. 21, II часть, партия валторны в тт. 23-33.

4. *Интерверсия* (лат. *inter* – посреди, в середине; по аналогии с инверсией) – «обращение изнутри наружу», то есть, если с шестью единицами:



(у О. Мессиана в четвертом из Ритмических этюдов).

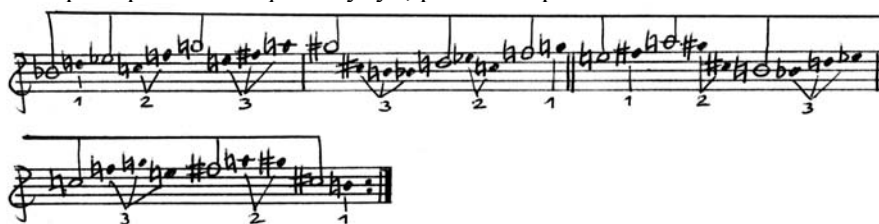
Из уже приведенных примеров – пермутация и Берга (Пример 292, тт. 92, 93, 95; см. Пример 294).

5. *Трансформация* (лат. *transformare* – превращать, преобразовать) – превращение данного ряда в другой путем сложного преобразования, перестановок. Классический пример – выведение из серии «Лулу» (см. Пример 293) тем-серий как характеристик двух действующих лиц – композитора Альвы и доктора Шёна. Берг берет *Pb-h* и начинает многократно ее повторять. Из бесконечного ряда берется или каждый первый из семи звуков, или каждый первый из пяти звуков.

- Пример 298. А. Берг. «Лулу»

Парадоксально, что получается один и тот же новый ряд, но только в формах примы $b - g$ и ее ракохода $g - b$. Тема доктора Шёна из того же оstinатного ряда $Pb-h$ производится по другой методике: один звук берем – один пропускаем, один берем – два пропускаем, один берем – три пропускаем. Теперь обратно: один берем – три пропускаем, один берем – два пропускаем, один берем – один пропускаем. Затем снова пропускаем 1, 2, 3, пока не наберется полный ряд.

- Пример 299. А. Берг. «Лулу», ряд доктора Шёна



Получившиеся производные ряды обладают свойствами мелодий в стиле Берга, вроде темы вариаций 5-й картины I акта «Воццека» (образ Доктора). Оба начинаются консонирующими трезвучиями. Одна – минорным, другая – мажорным, составляя тем самым контрастную пару для лирического *Andante* Альвы и энергичного *Allegro* доктора Шёна.

Еще одна важная мелодия-тема оперы получена из трехзвучных аккордов (см. Пример 294), последний серийный ряд $Pa-b$: сначала 4 звука верхнего голоса, затем 4 звука среднего и 4 звука нижнего. Возникает мелодия:

$$d^1 - e^1 - f^1 - g^1 - a^1 - h^1 - es^2 - c^2 - cis^2 - fis^1 - gis^1 - ais^1$$

В технике сериализма (П. Булез и др.) трансформации привели к угасанию первоначальной идеи серийного пантематизма.

16.24. Организация гармонической вертикали. Конкорды

Тематическая гармония. Свободная вертикаль

Организация додекафонной вертикали также родственна полифонической. Но если полифония баховской эпохи так или иначе базируется на функциональной гармонии своего времени, то додекафонная вертикаль принципиально чужда сколько-нибудь спланированному процессу последования тонально связанных друг с другом основных тонов.

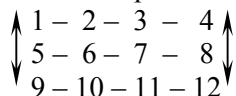
Серийные созвучия, полностью или почти полностью лишённые обычной гармонической функциональности, в наибольшей мере заслуживают наименования «конкорды». Образец конкордов – полифонические созвучия в Примере 295, единственная функция которых – гармоническая координация тематически насыщенных голосов.

Но несмотря на это, додекафонная вертикаль не является случайным объединением пришедшихся на данное место звуков развертывающихся серийных рядов. Вопреки ходячим мнениям, додекафонная вертикаль не произвольна и не случайна, а всегда обнаруживает искусство гармонии. Но только это не функциональная гармония, где есть тяготеющие диссонансы и правильно разрешающие их линейное стремление консонансы, а свободно *избираемые композитором полифонические созвучия*. Именно потому, что вертикаль не предустановлена, как раньше, выбор созвучий полностью предоставлен вкусу композитора, его умению строить гармоническую вертикаль. Некоторые часто встречающиеся методы гармонической вертикали при одноколейной диспозиции:

– вертикализация сегментов серии, например, тоны серии 3 – 4 – 5 звучат одновременно, образуя специально расположенный аккорд – *тематическая гармония*;

– вертикализация несмежных тонов серии; по аналогии с производными сериями – *производная гармония*, например, из тонов серии 2 – 5 – 6 – 7;

– *свободно-серийная гармония*, интонационно-мелодически окрашенная звуками серии, но с нетематической вертикалью; например, из звуков серии:



– *свободная вертикаль*, произвольно устанавливаемая согласно слышанию гармонии композитором (и уж под нее подкладывается серийность).

Выдерживание определенного принципа обычно делается на небольшом участке, величина которого свободно избирается композитором.

Двух-, трех-, четырехколейность свободно комбинирует эти методы, прибавляя к ним сочетание гармонических элементов, принадлежащих разным серийным рядам. Вертикальные комплексы набираются из очередных звуков, предоставляемых серийными рядами, а их выбор и совмещение в вертикали, тем или иным способом, предоставляется гармоническому мастерству автора.

При одноколейной серийной диспозиции (см. далее Пример 300) фактура – из 4-хголосных аккордов. Серия сама по себе легко членится на трехголосные аккорды, см. изложение серии под т. 1. Но композитор избрал другую группировку, также по методу вертикализации сегментов серии 1–4, 5–8, 9–12. Получившиеся аккорды различны по структуре, но объединены общей идеей сочных, звучных комплексов, переливающихся оттенками индивидуальной выразительности и сонантного напряжения.

- Пример 300. А. Шёнберг. Пьеса для фортепиано ор. 33а

В Элегии Стравинского серийная диспозиция двухколейна.

- Пример 301. И. Ф. Стравинский. Элегия Дж. Ф. К.

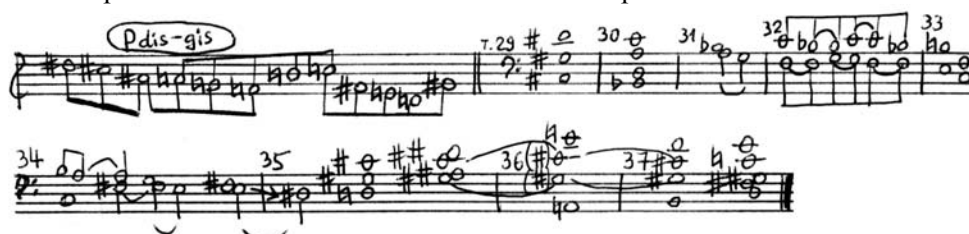
В тт. 29–35 в партии голоса R1gis-cis, у альтового кларнета Pdis-gis. Гармония возникает из искусного прилаживания друг к другу двух заданных высотных рядов, впрочем специально для этого сочиненных и избранных композитором. Кодетта (тт. 35–38) обходится одним рядом Pdis-gis на фоне оставшихся педальных звуков. Серия – в Примере 302 А. Возникающие гармонии – 302 Б. Гармонии набираются из звуков, представляемых очередностью серийного порядка. Стравинский сочиняет гармонии строгого звучания, про-

зрачные созвучия сумрачной регистровой окраски. Их общий тон – сдержанно-скорбный, но не мрачный, не рыдающий, искусно воспроизводящий идиомы старинной полифонии: «неоклассические» задержания с правильным разрешением (тт. 34–35). Существенна роль твердых, ясных звучаний квинт, квинтаккорда (т. 29), кварт (тт. 32, 33, 35). Из последних пяти звуков серии (см. 302 А) сделана заключительная гармония, но очерченная не тонкими линиями, а полнозвучным аккордом (см. т. 37).

- Пример 302 А Б. И. Ф. Стравинский. Элегия Дж. Ф. К.

А. Серия

Б. Схема гармонии



Общий принцип вертикали – свободно-серийный, в кодетте – вертикализация сегментов (ср. с Примером 301).

В следующем образце аккорды свободно привнесены извне независимо от серийного порядка.

- Пример 303. А. Веберн. Кантата «Свет глаз» op. 26

Серийная диспозиция четырехколейна. Верхняя пара голосов пущена параллельно в септиму 11 (эндекаду). Нижняя – тоже параллельно в 11, но только ряд другой формы. В результате каждый аккорд состоит из двух эндекад 11, находящихся в различном соотношении (считается по основаниям). Все аккорды и различны по интервалике, и однотипны. Их экспрессия типич-

на для Веберна – сочетание крайней внутренней напряженности, общей утонченности и живости звучания. Критерий основного тона здесь неприменим. Принципом аккордики является мотивировка эндекадой. Трехзвучковая основа четырехзвучий, считая от «оси» (вверх и вниз):

$$5.11 - 4.11 - 9.11 - 3.11 - 8.11$$

Для того, чтобы получить эти созвучия, Веберн устанавливает соответствующим образом серийные ряды. Желание слышать именно эти гармонии было стимулом к созданию *такой* серийной диспозиции, а не наоборот (серийные ряды определяют гармонию?). Чтобы точнее ощутить избранный Веберном вариант гармонии, полезно сравнить с другими, которые находятся в пределах того же самого стиливого комплекса (см. Пример 304 Б).

- Пример 304 А Б.

А. Б.

Оба эти варианта, как кажется, равноправны. Есть ли разница между ними? Подобные вопросы выбора постоянно возникают в практической работе, при сочинении, и поэтому они не праздны. Аккорды второго варианта содержат меньше терцовых отношений между септовыми парами. По-видимому, в этом причина преимущества авторского варианта (в нем максимально много терций и секст – самых мягких звучаний). Во всяком случае подобный критерий существенен для выбора гармоний данного стиля.

16.25. Модальность и тональность в серийной гармонии

Центральные тоны

Будучи самостоятельным методом композиции, резко отличным от модальности и от тональности, додекафония как явление музыкально достаточно широкое включает с ними нечто существенно общее и находится в сложных отношениях. Не будет преувеличением утверждать, что серийная 12-тоновость сохраняет в себе некоторые важнейшие принципы генетически предшествующих ей методов модальности и тональности в снятом виде (*aufgehoben*, если воспользоваться словом Гегеля).

Общее с модальностью состоит в некотором сходстве формы материала, а именно звукорядной формы, излагаемой обычно линейно-мелодически (см. Пример 296). Сходно также формование, обходящее формообразующий фактор тяготения к основному тону. Во множестве случаев формой главных элементов модуса данной серии является звукоряд, гамма, как в модальности, либо какие-то родственные элементы (см. Примеры 293, 295, 290). Сама принципиальная тотальная 12-тоновость серии может рассматриваться как 12-й, особый, парадоксальный тип *симметричного лада*, а именно с ЦЭ 12:12. Отсюда и распространенность типичных симметрично-ладовых отношений – тритоновых («шестерок»), большетерцовых, малотерцовых, целотоновых, также бесконечных симметричных отражений, по вертикали и по горизонтали (отсюда и две пары симметричных друг другу основных форм серии). Например, в «Лулу» Берга (акт II, тт. 1022–1023) излагающие серию трехзвуковые аккорды прочерчивают симметричные звукоряды:

$$\begin{aligned} b - as - g - f - e - d - cis - h \\ es - des - c - a - g - fis \\ ces - b - as - ges - f - e - d - c \end{aligned}$$

Да и определяющие облик серии ведущие звукоотношения (см. параграф 16.13) составляют некий *искусственный модус*, выполняющий роль, сходную с характерностью того или иного лада.

Ранняя форма серии – симметрично-ладовый комплекс в сцене пленения Иваном-Царевичем Жар-птицы в балете Стравинского. Наполовину уже является серией «синтетический аккорд» Рославца, в некоторых сочинениях он – не что иное, как свертывание в аккорд-группу модального звукоряда (см. Пример 279; особенно в упоминавшейся вокальной пьесе «Маргаритки»).

Общее с тональностью коренится в происхождении серийной 12-тоновости из недр позднеромантической гармонии. Связующее звено того и другого – в эмансипации ДКЭ, превращающей его в микросерию или Grundgestalt – основной образ (наименование серии в 20-е годы, когда еще не установилась терминология 12-тоновой музыки). Такими микросериями были в «преддодекафонных» техниках мотив *Cis-C-E* во вступлении раннего квартета Веберна (1905), пятизвуковая серия в считающейся недодекафонной пьесе Шёнберга ор. 23 № 3 (а в том же опусе типичный «первый блин» додекафонии – Вальс ор. 23 № 5). Настоящая 12-тоновая серия в ор. 25 Шёнберга на протяжении всего цикла функционирует как сумма трех четырехзвуковых микросерий. Из одного шестизвучия-аккорда (следовательно, тоже микросерии) выведена почти вся ткань сцены гибели Воццека в опере Берга. Предформой серии является «синтетаккорд» скрябинского «Прометея», ибо служит источником выведения всей звуковысотной ткани сочинения. Будучи превращенной фор-

мой классической тоники, прометеевский аккорд показывает пути ее эволюции к типу серии: 1. трезвучие заменяется диссонантным многозвучием, требующим постоянного повторения в разных видах; 2. дальнейшее движение по этому пути приближает многозвучие к 12-звучию, а повторность – в выведение всей ткани из этого ЦЭ-источника. На путях этой эволюции центр тяготения – основной тон – превращается в центральный тон, то есть в звук, являющийся центром звуковой структуры и ориентиром движения в данном модусе, но не ощущающийся как тоника. Вокруг центрального тона (интервала, созвучия), обычного в додекафонной пьесе, складывается индивидуальная иерархия отношений, функционально аналогичная сложной иерархии звуковых связей вокруг тоники. Наконец, в составе серии нередко терцовые аккорды, имитирующие сложнολадовые последования позднеромантической музыки, раннего Шёнберга или Веберна.

В классической тональности точно и однозначно установлены формы ЦЭ: это основной тон и тоническое трезвучие, притом единотональность является обязательным правилом. В додекафонии же формы многозначны. Это определенный основной тон, какой-либо интервал или аккорд, также, притом едва ли не в первую очередь, *весь ряд целиком на основной высоте*. Во многих случаях кажущаяся разомкнутость структуры при более внимательном вслушивании обнаруживает замкнутость, но только в начале мы слышим первые тоны серии на основной высоте, а в конце – последние. Для правильного определения необходимо учитывать модус серии и ее целостность: все 12 звуков данного ряда являются *единицей* гармонической структуры. Если для тональной музыки это звук и трезвучие, то для додекафонии – *весь комплекс ГЭ на главной высоте*.

Обратимся еще раз к показанным фрагментам: Пример 300. Если задаться вопросом о ЦЭ, то он кажется досадно неопределенным – нет явно выделяемого тона или созвучия. Разгадка: ЦЭ серийной структуры – это сам ряд, и начальное высотное положение и есть его «тональность» как «высотное положение лада» согласно определению Яворского («лад» здесь – модус серии, в виде аккордов). Вот окончание пьесы:

- Пример 305. А. Шёнберг. Пьеса для фортепиано ор. 33а



При взгляде на последний такт мы, ожидая чего-либо наподобие классической тоники, приходим в недоумение; непохож он и на начало пьесы (см. Пример 300). Но всё дело в том, что повторяется на основной высоте *весь* начальный серийный ряд (ср. с т. 1). Нижний же пласт в тт. 39–40 есть ракоход 2-го такта. Таким образом, заключительный каданс именно и есть тональное замыкание, только носителем тональности является не тоническое трезвучие, а серийный ряд *Pb-e*.

Пример 295 «однотонален». Серия заканчивается на звуке *ais* (т. 3); этим же звуком в сопрано заканчивается всё произведение. Начало и конец не разомкнуты, но ЦЭ охватывает все 12 тонов.

Пример 301 «тонально замкнут», ибо заканчивается начальной формой серии на высоте *Pdis-gis* (произведение начинается так же, как и приведенный его фрагмент; тт. 29–35 являются репризой). Но внутри серии есть еще одна стилизация – центральный тон *gis*. Он стоит как первый основной тон квинты *dis*¹ – *gis* в 1-м такте; с него начинается вокальная партия, на нем заканчивается первое вступление серии в партии альтового кларнета (т. 35). Основной тон *gis* слышен в начале кодетты (тт. 35–36). Как основной тон можно понимать *gis* и в последнем такте.

Но в додекафонии с еще большим основанием, чем в современной тональной музыке, применяется тональная разомкнутость. В конце необязательно возвращаться к начальной тонике. Ср.: Прокофьев, «Любовь к трем апельсинам», Марш *As-dur – C-dur*; Стравинский, «Сказка о солдате», марш (см. Пример 147 *B, G-dur – C-dur*); Хиндемит, «Художник Матис», II часть (*C – Cis*). В Примере 303 побочная партия не имеет высотной стабилизации элементов. Начало и конец кантаты не имеют единовысотности ЦЭ. Подобные тонкости были бы мало эффективными в масштабах большого сочинения. Но главная партия имеет центральный, точнее заметный тон-ориентир – высокий звук мандолины *es*³, которому отвечает *e♯* литавры в тт. 8–9 (экспозиция) и 72 (реприза).

Скрипичный концерт Берга (см. Пример 291) принципиально, почти программно, разомкнут, причем обе тоники введены в состав серии: I часть – 1-й звук *g*, II часть – 2-й звук *b*. Типично для Берга наделение их программно семантическим смыслом. *G* – инициал фамилии адресата концерта, он посвящен «памяти ангела», умершей в возрасте 18 лет Манон Гропиус, дочери Альмы Малер (вдовы Густава Малера); *B* – инициал фамилии композитора, и тоника *B-dur* с секстой, завершающая концерт, подобна росписи живописца, вписанной в ткань его картины. Причем секста, *g* в составе тоники *B:d:f:g*, вписывает в последнюю также и звуки тоники *g-moll* (I части).

16.26. Проблема тональных форм в додекафонии

С. И. Танеев сказал, что развитие и обогащение тональности ведет к ее разложению, а это в свою очередь ведет к отказу от классических форм как базирующихся на тональности. И тогда единственный выход – обращение композитора к имитационно-полифоническим формам как «вечным», независимым от подобных колебаний.

Известно, что музыка нашла иные пути, и тональность «на хроматической основе» (выражение Танеева) может быть достаточно сильной и способной служить любой форме классического типа. Это блестяще доказал опыт Прокофьева и Шостаковича. Но вместе с тем слова Танеева с удивительной точностью описали процесс эволюции композиционных структур у Шёнберга в годы 1906–1923, то есть после того, как они были написаны. Выйдя за пределы старой тональности в область «атональности» (Три пьесы для фортепиано ор. 11, 1909), композитор лишился средств построения сколько-нибудь развернутой формы и стал писать либо малые формы (где нет надобности в генеральной модуляции, скрепляющей крупную форму), либо произведения на текст (где он играл скрепляющую роль). Таковы 15 стихотворений ор. 15 по «Книге висячих садов» С. Георге, 5 оркестровых пьес ор. 16, монодрама «Ожидание» ор. 17, «Лунный Пьеро» ор. 21. Придя к додекафонному методу, Шёнберг принял серию как функциональную замену лада и тональности, что позволило ему на серийно-имитационно-полифонической основе (как и предрек Танеев) вновь обратиться к классическим (и барочным) формам: сюита старинных танцев ор. 25, классический цикл в Духовом квартете ор. 26, Третий квартет ор. 30, Вариации для оркестра ор. 31 и другие.

Новая гармония до тех пор тональна (но только *новотональна*), пока музыка написана в традиционных *тональных формах* – песенных, рондо, сонатной. *Серийная организация стала новой тональностью* (по Й. Руферу). Серия на основной высоте пригодна выполнять роль тоники. Группировка серийных рядов вокруг этой «тоники» призвана функционировать как главная тональность. Другие звуковые группы, другие серийные ряды эквивалентны пребыванию в другой тональности. Заметные слуху центральные тоны «тонально» скрепляют и крупные одночастные формы, и циклы – если они должны быть типа единотональных.

Насколько эффективна и органична эта концепция – вопрос сложный.

16.27. Песенные формы. Додекафонный период Большое предложение. Каденции

Песенные формы начинаются с метрического восьмитакта, с форм периода (4+4) и большого предложения (2 2 1 1 2).

С помощью 12-тоновой техники вполне достижимо написание и лирически углубленной темы, и стилизованной веселой песни. Музыки серьезной и углубленной мы много найдем и у Берга, и у Шёнберга, Веберна, позднего Стравинского. Но писать простой беззаботный период песенно-танцевального типа не входило в концепции этих композиторов. Сказывается и ограничение самой 12-тоновости: она по своей сути не проста и поэтому не согласуется с простейшей, например, массовой песней, хотя применение ее в массовой музыке не исключено (например, 12-тоновые ряды в джазе).

Поэтому формы периода и большого предложения типа 2.2.1.1.2 в додекафонии обычно усложнены, даже при тематизме типа финального рондо.

Двухчастный цикл Трио Веберна оп. 20 состоит из лирического адажио *Sehr langsam* и легкого подвижного финала. Хотя форма его – сонатная, но главная тема (Пример 306) типологически ближе к рондо, подобно, скажем, финалу Первой симфонии Бетховена. Тема стилизована под гомофонию. Музыкальная мысль, конечно, распределена по всей ткани, но, как в песне с сопровождением, ей придан фактурный облик мелодии 1-й скрипки с аккомпанементом.

- Пример 306. А. Веберн. Трио оп. 20, II часть

Zart bewegt (♩ = circa 66)

The musical score is for the second movement of Schoenberg's Trio Op. 20. It is marked 'Zart bewegt' with a tempo of approximately 66 beats per minute. The score is written for Violin (Vn), Viola (Va), and Violoncello (Vc). The key signature is one sharp (F#). The score includes various performance instructions such as 'arco' (arco), 'pizz.' (pizzicato), 'sehr zart' (very soft), and 'dim.' (diminuendo). The bottom staff shows a melodic line with circled notes and labels like 'Rgis-h', 'Reis-e', and 'lg-b'.

Чтобы лучше уяснить сложные отношения формы, допустимо упростить их с тем, чтобы потом вернуть. Метрический такт финала 2/2, поэтому масштабы темы 4 + 4 (см. Пример 307 на с. 445).

«Почти квадратный» период в шестнадцать с половиной тактов скрывает во втором предложении повторение каденционных тактов и вуалирующее его ускорение (см. тт. 6–7–8). Сгущение событий во 2-м предложении – закон классической формы, говорящий о динамизме ее принципа. Если в 1-м предложении три проведения серии, то во 2-м – вдвое больше.

Форма периода заключена в единстве двух его предложений. Симметрия двутактов обеспечивается в 1-м предложении повторением метрической основы $\text{♩}|\text{♩}||\text{♩}|\text{♩}$. Симметрия возникающих из них четырехтактов поддерживается звуковысотной повторностью начал: $\text{gis} - f - a$ и $\text{gis} - f - \text{dis}$, с естест-

венным варьированием фактуры (ср. с Примером 306, тт. 10–11 и 18–19); фигура варьирования ♪ остается от затактов восьмыми в тт. 14–15, 15–16.

• Пример 307



Каденционные формулы старой тональной гармонии, понятно, в додекафонии не применимы. Более того – они должны избегаться как интонационно чуждое явление, не заключающее предложения, а внезапно покидающее его и вносящее что-то инородное. Интонационно органичные каденции могут происходить только от данной серии. Первый фактор каденции – ритм и метр, с соответствующим фактурным оформлением. Высотная структура сама по себе не предудказывает каких-либо тонов как присущих тому или иному виду каденций, подобно тонике и доминанте в мажорно-минорной тональности, а свободно избирается композитором.

1-е предложение темы Веберна членится паузами соответственно линиям симметрии: после метрического такта (тт. 11–12), после двутакта (тт. 13–14), после четырехтакта (тт. 16–17); после восьмитакта (т. 26), где на заключительные паузы накладывается новый рисунок хода – россыпь триольного капризного движения, без тематических голосов.

1-е предложение кадансирует опадающим мотивом триолями (см. Пример 307, т. 4). 2-е – его вариантом в неустойчивом быстром движении – в расширении, тт. 8^a и 8^b. Гармоническое оформление заключительного каданса связано с окончанием на созвучии $h \cdot e^1 \cdot b^1 (= 5 \cdot 6)$, вытекающем из аккордики темы (см. Пример 306, тт. 12, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23). Кроме того, форма двух кварт имеет особое значение: замыкание начальным оборотом (тт. 10–11), продолженным в том же направлении, вниз; начальная кварта $d^1 - g^1$ (т. 16) повторена в начале 2-го предложения, т. 18, без второй из т. 11; зато в т. 19 появляется та продолжающая кварта $c^1 - f^1$, с которой начинается за-

ключительный оборот. Таким образом, индивидуально избранный здесь способ кадансирования есть *каданс-обобщение*, отражающий и продолжающий начала обоих предложений и основной тип аккордики темы.

Подобным методом анализируется и далее гармония главной партии.

Форма большого предложения со структурой типа 2.2.1.1.2 также относится к числу наиболее распространенных используемых в додекафонии классических форм изложения темы (в сонатной главной партии) либо в экспозиционной ее части (в темах рондо, вариаций, в песенной форме). С примером большого предложения мы будем иметь дело в следующем разделе.

16.28. Песенная форма (Liedform) 2-хчастная и 3-хчастная

Из классических форм, перешедших в додекафонию, низшая по классификационной шкале самостоятельная форма – песенная, содержащая не только экспозицию в виде предложения или периода, но также развитие мысли как ее дальнейшее движение и завершение.

Основная проблема второго этапа становления этой формы – создание эффекта развивающего движения мысли в середине, достижение в ней некоторой полноты раскрытия мысли и далее убедительное заключение, дающее удовлетворение благодаря ощущению достигнутой цели становления.

- Пример 308. А. Шёнберг. Вариации для оркестра, тема

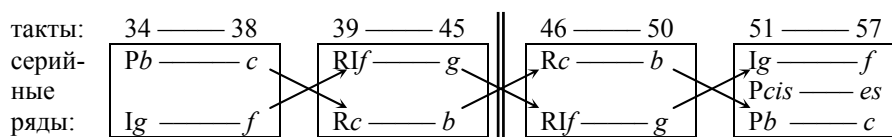
Molto moderato (♩ = 88)

Handwritten musical score for the theme of 'Variations for Orchestra' by Arnold Schoenberg, Example 308. The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system (measures 34-36) features a horn part (Vc) and a woodwind part (Legni e Ob.). The second system (measures 37-39) continues the horn part and introduces a string part (Rc-b). The third system (measures 40-42) continues the string part. The score is annotated with various musical terms and symbols: 'Pzart' (pizzicato), 'Rifg' (ritardando), 'Rc-b' (ritardando), 'lg-f' (legato-forte), and 'P' (piano). The tempo is marked 'Molto moderato' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat).

Handwritten musical score for a section of Schoenberg's Variations, measures 47-57. The score is written on three staves (treble, piano, and bass). It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in Russian and German are present, including 'lg-f', 'sehr ruhig', 'Pcis-es', 'Vc PP dolce', 'Legni', 'Pb-c', 'poco rit.', and a note about the 'арпеджио' (arpeggio) sound.

Форма 1-й части темы Вариаций Шёнберга – большое предложение 3.4.1.1.3. Середина – 5 тактов и далее сжатая реприза, повторяющая в измененном виде мотивы экспозиции: тт. 34–35 = 51–52; 36–52, 38–39 = 55–57; 41–42 = 53–54; 43–45 = 55–57. Но особенное богатство формы додекафонного сочинения в том, что в ней *два пласта* формы, а не один. Искусно имитирующие классическую «песню» (по терминологии нововенской школы, в частности и Шёнберга; между прочим – также и Чайковского, Танеева) мотивные отношения – это вторичная форма, то есть способ группировки первичной, которую представляют имитационные связи серийной диспозиции.

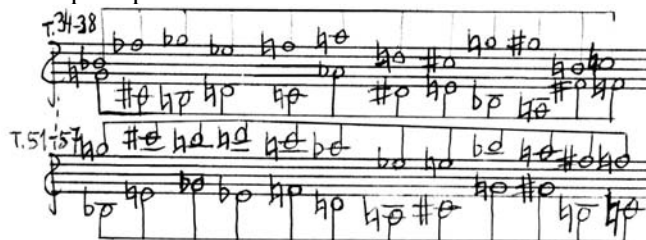
Серийная ткань двухколейна, в репризе (тт. 51–57) трехколейна. Принцип диспозиции – в интенсивном взаимодействии повторяющихся избранных рядов. Схема серийной диспозиции:



В серийной структуре тт. 39–45 – ракоход тт. 34–38, с перестановкой серийных голосов. В результате 1-я часть темы заканчивается теми же звуками, что и началась, так сказать, «на тонике главной тональности». 2-я часть (т. 46) начинается *противодействием экспозиции*, а именно ракоходным движением мелодии тт. 46–50 по отношению к 38–34, а тт. 51–57 – по отношению к тт. 45–39. Соответственно, и в сопровождении тт. 46–50 ракоходны к тем же 38–34, а 51–57 – к 45–39.

Сущность заключения темы с точки зрения гармонии состоит в *возвращении к началу*, причем серийные ряды на заданной высоте трактуются как цельные единицы формы, например (схематически):

• Пример 309



Ср. с реализацией идеи в Примере 308. Избранные композитором два серийных ряда образуют созданный им искусственный модус, особого рода лад из комбинирования между собой в различном порядке сегментов двух серийных рядов по 5–4–3 звука. Составной (полиструктурный) модус серии:

• Пример 310



Вся тема гармонически есть «переборы» главных элементов, развертываемых по горизонтали и по вертикали:

| | | | | |
|--------|----------|----------|----------|----------|
| такты: | 34 36 37 | 39 41 43 | 46 47 48 | 51 53 55 |
| ГЭ: | → | ← | ← | → |
| | 1. 2. 3. | 6. 5. 4. | 3. 2. 1. | 4. 5. 6. |
| | | | | 0.....0 |
| | 4. 5. 6. | 3. 2. 1. | 6. 5. 4. | 1. 2. 3. |
| | → | ← | ← | → |

Добавление *Pcis-es* в тт. 51–57 делают полимодус трехслойным. Варьирование ГЭ в некоторых частях темы ясно из общей схемы. Аккорды арфы в тт. 35, 37, 38 и 40, 42, 45 элементарным образом фиксируют все шесть ГЭ: 4, 5, 6, 3, 2, 1.

Таким образом, в общем тема «однотональна». Ее гармоническая *устойчивость* («fest») соответствует функции экспозиционного раздела формы. Тонкие детали дифференцируют различие в функциях частей. Вся 1-я часть построена с опорой на басовые тоны *c-b*, то есть краевые звуки «тониической» позиции основной формы ряда *Pb-c*. Середина отмечена исчезновением этих басов, а реприза – их возобновлением (см. тт. 51 и 57), причем их роль стала обрамляющей.

Тема вариаций Шёнберга новыми средствами воспроизводит принципы и тонкости классической песенной формы, в частности ее общую однотональность, гармоническую устойчивость, дифференциацию смыслового значения частей. Додекафонной «песне» свойственна специфическая двухслойность формы: базовая серийная диспозиция, своеобразной контрапунктической природы, и вторичная песенная форма из экспозиции, середины и репризы. Любопытно, что два пласта не во всем совпадают. Серийная диспозиция 1-й части имеет структуру 5+7 тактов, а форма большого предложения – другую, 3+4, 1+1, 3 такта (см. Пример 308).

16.29. Тема с вариациями

Вариации занимают особое положение. Дело в том, что сам принцип беспрестанного проведения серии с изменением ее изложения уже есть вариации, а именно свободные контрапунктические вариации на 12-тоновую тему. Например, в теме Шёнберга (см. Пример 308) тт. 39–45 – вариации на тт. 33–38, а тт. 46–57 – вариации на тт. 33–45.

Чем же тогда являются додекафонные «вариации» на додекафонную тему? Они всегда *свободные*, и *внутри* этой свободы есть своя строгость и своя свобода. Вариации – это *ряд пьес*, написанных на изложенную тему. Каждая

пьеса характеризуется своим *фактурным обликом*, в общем выдерживаемом на ее протяжении. Характерность – или в типе ритмического движения, или в жанровом единообразии, или в какой-либо образно-мелодической яркости. Соблюдать или не соблюдать форму темы – вопрос свободный, ибо серийная диспозиция всё равно не повторяется. Так, большинство вариаций Шёнберга на тему в Примере 308 содержат легкоузнаваемые элементы модуса (см. начала вариаций 1-й, 2-й, 3-й, нежно трепетные аккорды в начале финальной, т. 310 след.).

16.30. «Модуляция»?

В додекафонии нет старой, классической, «натуральной» тональности с ее тяготением к тонике, которое Хиндемит сравнивает с притяжением земли. Замкнутость в круге энгармонических равенств (унисонов типа *cis=des*) создает вместо тяготения к центру-точке пантональную равнонаправленность во все стороны. И хотя «устой» в додекафонии получается очень просто, так же как и эффект «тональной» (модусной) замкнутости и устойчивости, всё это не находится в интонационной природе серийной 12-тоновости, а представляет собой ряд явлений, которые могут быть с ее помощью хорошо имитированы.

Поэтому и модуляция, как и основанные на ней крупные классические формы (рондо, сонатное аллегро), ставятся под угрозу в том смысле, что эффект перехода может быть достигнут в результате определенных серийных процессов, а не является, как прежде, сам тем средством, с помощью которого достигаются важные процессы тональной музыки. Со стороны же звуко-составности модуляция есть просто абсурд: переход из одних 12 звуков в другие, то есть – в те же самые. Когда в финале Пятой симфонии Бетховена появляется *новый* звук *fis* и аккорд доминанты G-dur, это производит ошеломляющий эффект свержения основ, опрокидывания тонического трона, сильнейшей встряски, эмоционального потрясения. В додекафонии это невозможно осуществить естественным путем.

По идее Шёнберга переход к другим высотным опорам в побочной теме должен стать эквивалентом модуляции, а транспозиция побочной темы в репризе – таким же движущим и скрепляющим моментом формы, как и перенесение побочной темы в главную тональность в репризе классической сонатной формы или рондо. Но в 12-тоновом контексте ожидать столь же чистого и сильного эффекта не приходится, и композитор всегда должен предусмотреть какие-то другие сопутствующие трансформации или линии развития, либо вообще отказаться от крупных форм классического типа.

С точки зрения двухслойности додекафонной формы один из слоев по существу и не может иметь модуляции как перехода в новое качество, к инобытию идеи: серийная диспозиция и в побочной теме складывается из показа *тех же самых структур*, серийных рядов, в отличие от классической модуляции. Из старых типов форм наиболее близок серийному методу контрапунктический принцип канона, а не диалектика классической модуляции.

Одно из дополнительных гармонических средств модуляции XX века всё же можно найти в quasi-модуляции серийной формы – модуляции типа «черный ящик». Сущность ее в том, что вместо модуляционного перехода через определенные функционально переключаемые проходящие тональности временно устраняется всякая тональная определенность, воцаряется тональная тьма, по выходе из которой легко устанавливается любая новая побочная тоника. Такая модуляция встречается у Прокофьева, Шостаковича, Хиндемита. Сходный тип можно усмотреть в связующей партии финала трио Веберна, главную партию которого см. в Примере 306.

- Пример 311. А. Веберн. Трио ор. 20, II часть

Handwritten musical score for the second part of the Trio op. 20 by Arnold Schoenberg. The score is for Violin (Vn), Viola (Va), and Violoncello (Vc). It features a complex, atonal harmonic language with many accidentals and dynamic markings like 'pp' and 'ff'. The tempo is marked 'mäßig' and the time signature is 2/4. Below the main score, there are several circled labels: 'Rd-f', 'Rlg-e', 'Rld-h', 'Ra-c', and 'Rh-d', which likely represent different harmonic or serial structures used in the piece.

31 Sehr lebhaft (♩ = ca 132) 32 pizz. 33 arco 34 pizz. 35 arco 36 pizz. 37 arco 38 pizz. 39 rit. arco 40 arco

Res-fis, Pis-b, Iges-a, Ras-h, Rld-h

Один из традиционных видов хода, неустойчивого типа построения, имеет вид оживленного и непрерывного без индивидуализированно выработанной мелодической темы (например, после изложения главной темы *Larghetto* Классической симфонии Прокофьева). Таков и первый раздел связующего хода здесь у Веберна. Быстрое мелькание разбросанных по всем регистрам ярких точек, изредка прорезаемых короткими линиями, стирает след тех слуховых опор, местных высотных устоев и заметных тонов, которые придавали тематическую и звуковысотную определенность музыке главной партии. Одновременно разрушается и фактурный «устой» – стабильная фактурная функциональность голосов (скрипка – мелодия, остальное – сопровождение). Это первая стадия «модуляции» – уничтожение всяких опор.

Вторая стадия модуляции, тт. 30–32 (и далее) – полифоническая разработка мотива, готовящего головной мотив побочной партии. Вновь появляются тематически значащие частицы, но высотно не закрепляемые ни в какое сколько-нибудь устойчивое построение, а быстро бегущие по высотам дальше: $b^1 - e - gis^2 - cis^3 - g$.

Третья стадия «модуляции» – подготовка вступления новой темы в тт. 39–40. У классиков здесь обычен предыкт, организованный пункт на доминанте. Веберн явно ориентируется на строение классической связующей партии с тремя ее разделами. И у него есть «предыкт» в виде настойчивых проведенных с большой силой повторений, которыми заняты тт. 32–36, и «сгущающихся» повторений в тт. 37–39.

Так в чем же «модуляция»? В трех моментах: 1. переход от одного *модуса* (см. Пример 307) к другому, возглавляемому «треугольником» $cis^2 - c^3 - g^2$ (начало побочной темы далее в тт. 39–40); 2. сильно выраженный контраст *структуры*, устойчивой в темах – в главной партии, относительно устойчивой в побочной (тт. 40–49, 50–59) и ярко выраженной неустойчивой в ходе между ними; 3. совокупность трех стадий в ходе – разрушения опор главной партии, полифонической разработки и эффекта предыкта. Главным моментом «модуляции» является ходообразная *неустойчивость структуры* (в терминологии Веберна «рыхлость» – *locker*).

Трио Веберна, написанное в 1926–27 годах, еще несет на себе тень неоклассической додекафонной концепции Шёнберга. Отсюда стремление додекафонными средствами построить форму бетховенско-брамсовского типа. Свой собственный путь Веберн найдет в следующем опусе – Симфонии для камерного оркестра ор. 21.

16.31. Малое рондо (форма трехчастная с переходами, или форма адажио, форма анданте)

Композиторы нововенской школы придерживались классической систематики форм и соответствующей ей терминологии. Типичная форма лирической пьесы называлась малым рондо, что подразумевало построение экспозиции финального Rondo классиков: главная тема – ход – побочная – ход – реприза главной. Иногда один из ходов отсутствует.

Основные гармонические проблемы *малого рондо* – построение главной темы (экспозиционной части – середины – завершения), «модулирующего» хода, побочной темы (уступающей главной, но всё же относительно устойчивой), возвратного хода (контрастного первому, либо продолжающего его движение, по-разному повторяющего его) и измененной репризы.

Даже беглый разбор малого рондо занял бы очень много места, поэтому ограничимся указанием некоторых образцов: Шёнберг, Пьеса для фортепиано ор. 33а; Веберн, финал Концерта ор. 24 (у миниатюриста быстрый рондо-финал тоже укороченной длины); I часть струнного трио ор. 20 «имеет типичную форму рондо медленной части», как гласит предисловие к прижизненному изданию трио (UE № 8998, 1927), написанное Эрвином Штайном и авторизованное Веберном. Нет сомнений, что и определение формы и терминология точно соответствуют представлению автора музыки.

Большое рондо имеет в принципе те же гармонические проблемы, что и малое рондо. Примеры: Шёнберг, финал Третьего квартета; к рондо (5-й формы) по традиционной систематике относится и финал (II часть) квартета Веберна для скрипки, кларнета, тенор-саксофона и фортепиано ор. 22.

16.32. Сонатная форма

Гармоническая структура сонатной формы требует очень подробного освещения, для чего здесь нет места. Написание сонатной формы неоклассического (шёнберговского) типа связано с решением ряда гармонических проблем. Это – устойчивость («fest», по теории Веберна) главной партии, «модуляция» в ходеобразной связующей, инобытие главной темы в побочной в другой гармонической сфере (другом модусе серии), целостность экспозиции, разработочная неустойчивость, гармонические изменения в репризе.

Отчасти это было показано на Примерах 306 и 311. В связи с ними можно упомянуть, что форма разработки того же веберновского финала следует порядку разработок экспозиционного материала: т. 74 – мотивы вступления, т. 84 – побочной темы, т. 90 – то же, с добавлением фигур заключительной партии, т. 95 – мотивы главной партии (и заключительной), т. 102 – различный модифицированный материал, т. 113 – предыкт, где выдержанный звук является одновременно очень растянутым первым тоном начального мотива репризы главной партии. Принципы разработки – главным образом полифоническая работа с тематическим материалом.

Другие примеры сонатных форм: Шёнберг, Третий квартет, ор. 30, I часть; Веберн, кантата «Свет глаз».

16.33. Циклические формы

Гармонические проблемы цикла – единство звуковысотной структуры, подобное тональному объединению сюиты и сонаты, особенно последней; также вокальных циклов, как камерных, так и вокально-симфонических.

Если quasi-тональное единство не обязательно для одночастной формы, то еще менее следует его ожидать в масштабе циклической формы. Серия берет на себя всё, в том числе и интонационное единство цикла. Тем не менее, проблема гармонической структуры цикла в целом отнюдь этим не снимается и решается индивидуально, на основе серийной диспозиции или по крайней мере в связи с ней.

Можно заметить, что тяготение к гармоническому единству встречается довольно часто, хотя серийный принцип к этому, казалось бы, не предрасполагает. Едва ли такой факт объясняется тональной инерцией, довлеющей над слуховым сознанием композиторов. Объяснение в другом: по-видимому, новая тоника – центральный тон, модус серии – имеют для слуха композитора гораздо большее значение, чем можно себе вообразить, если эти явления рассматривать лишь с позиции классической тоники, а именно учитывая только то, что от нее осталось в новых устоях.

Один из заметных примеров уже упоминался – Сюита ор. 25 Шёнберга, явно изображающая своими средствами однотональность сюиты баховского времени (четверка высот *B A C H* вписана в нотный текст произведения). «Однотонален» Концерт ор. 24 Веберна. Его «тонику» является ЦЭ – серия в начальной позиции (см. Пример 289). В цикле соблюдается даже такая тонкость: I часть однотональна просто, начата и закончена в одном и том же серийном модусе; II часть – в «другой тональности», модус транспонирован; III часть завершает цикл в основном модусе (см. тт. 56–70); начинается она «не в главной тональности», в чем Веберн, конечно же, берет пример с классиков (финал Четвертого фортепианного концерта Бетховена).

Ясно также, что все подобные гармонические тональные процессы имеют фундаментальное значение для серийной композиции и являются важнейшими индикаторами стиля. Ясно также, что они предназначены для непосредственно слухового восприятия, а не для музыковедческого анализа. Слыша гармонию додекафонного сочинения, мы воспринимаем собственно произведение искусства; если же мы гармонию не слышим, то воспринимаем произведением по существу немзыкально, как нелогичное, немотивированное последование звуков, лишенное красоты. Отсюда ясна важность гармонии как *эстетической* категории и в этой музыке.

Не являются лишенными гармонической цельности и разнотональные додекафонные циклы, как Скрипичный концерт Берга. Его «тональная» разомкнутость – не расстройство единящего принципа, а концепционный замысел. Таких циклов много в XX веке и без всякой связи с додекафонией, у заведомо «тональных» композиторов. Назовем фортепианную сонату Стравинского (три части: C – As – e), симфонию «Художник Матис» Хиндемита (G – Des),

Симфонические танцы Рахманинова (с – g – D). Однако чаще всего мотивировка такой разомкнутости в додекафонных циклах не столь очевидна, как в концерте Берга.

16.34. Каноны

Имитационно-полифонические формы, особенно каноны, находятся в природе самой додекафонной техники. Образец канона был ранее (см. Пример 295). Одна из важнейших композиционных проблем – соотношение фактурных и серийных голосов (см. параграф 16.22). В зависимости от этого различно трактуется гармоническое выполнение формы канона.

В любой двух- и многоколейной серийной ткани как правило возникают *серийные каноны*, то есть непрерывное имитирование серийным голосом одной колеи гóлоса другой. См. Пример 311 – два серийных голоса в тт. 34–38 образуют серийный канон в инверсии, но без соблюдения классического триединства высоты, ритма и линии. Повторяются имитационно только высот (серийный принцип). Рисунок линии и ритм не повторяются. Поэтому такой серийный канон с варьируемыми единицами параметров ритма и линии не воспринимается как канон в обычном смысле. В Примере 303 – так называемый *нулевой канон*, то есть канон с нулевым расстоянием по времени и единым ритмом, что тоже не воспринимается как канон в обычном смысле. В Элегии Стравинского (Пример 301) тоже серийный канон. В тт. 29–35 – расхожденный канон, редкий в старой полифонии и частый в серийной. И тоже воспринимается не как канон, а как простой контрапункт благодаря отсутствию имитирования в параметрах ритма и линии.

Форма канона в барочном смысле, следовательно, предполагает тождество высоты, ритма и линии (ВРЛ), что встречается не часто: упоминавшееся выше трио Менуэта из Сюиты Шёнберга ор. 25; Берг, опера «Лулу», канон из II акта; Веберн, Симфония ор. 21, II часть, 1-я вариация; Веберн, финал Второй кантаты ор. 31.

Таким образом двухслойность додекафонной формы явно разграничивает два типа канона (и имитации): 1. *серийный* или высотный, однопараметровый и 2. *полный*, трехпараметровый.

Разумеется, сколько угодно взаимодействие двух рядов имитационности – однопараметровой (серийной) и трехпараметровой (барочного типа) могут сближаться друг с другом, образуя любые, самые произвольные взаимопроникновения принципов. Пример – начало I части Сюиты Шёнберга ор. 25: начинаясь как явная имитация в неточном увеличении, двухголосный канон превращается в фактурное трехголосие, с резким расхождением параметров.

16.35. Фуга

Раздвоение полифонического аспекта, показанное в предыдущем разделе, касается вообще всех полифонических форм, также и разделов в составе каких-либо других форм.

Проблематика фуги в этом отношении аналогична показанной проблематике канона. Специальная проблема касается целостной организации фуги, но в ней композитор придерживается того же принципа, что и в других воспроизводимых старотональных формах. Об этом много говорилось выше.

Три сатиры для хора Шёнберга примечательны еще и тем, что третья из них написана в форме «маленькой кантаты» (авторское обозначение). «Кантате» же придан традиционный облик прелюдии и фуги. Причем фуга, как и прелюдия, также имеет открыто неоклассический характер, в соответствии с названием «Новый классицизм» и текстовым содержанием. Тенор: «Больше я не романтичен, романтическое я ненавижу». Альт: «Ах...!». Тенор: «с завтрашнего дня пишу я только чисто классически!». Альт: «Ах...!». И так далее. Текст фуги: «Классическое совершенство, строгое в каждом обороте, да придет оно, откуда пожелает, после же, само собой, пусть идет оно, куда хочет: это есть новый стиль».

Фуга содержит 4-голосную хоровую экспозицию с соблюдением классической реперкуссии (первые звуки вступающих голосов: $c^1 - f^1 - c^2 - f$), контрэкспозицию в обращении (реперкуссия: $c^1 - f - c - f^1$), «репризу» с 4-голосным каноном «в главной тональности» и кончается торжественным унисоном всего хора на c^1 . Несмотря на язвительность текста, фуга написана целиком в додекафонном стиле автора этого периода и представляет собой типично барочную структуру (может быть, через «Искусство фуги» Баха), но только выполненную в додекафонной технике.

Э. Кршенек написал фугу (четверную) в V части своего Шестого квартета. Фугу, свободную от барочной жесткости триединства параметров, сочинил Веберн в финале (III части) Первой кантаты ор. 29. С начала хоровой экспозиции (т. 17 след.), не выдерживается в имитации форма мелодической линии, а далее также и ритм.

16.36. Индивидуальные формы, индивидуальный проект (ИП)

Так как в двухслойной по своей сущности додекафонной форме соблюдение какого-либо классико-барочного прототипа в большой мере является «изображением» его, вторичной формой наподобие формы второго порядка над слоем вариационной основы, то формы индивидуальные, свободные имеют ровно такое же право на применение, как и завещанные XVII – XIX

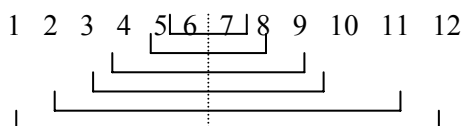
веками. То, что композиторы инструментальной музыки так последовательно обращаются к старым структурным прототипам, отчасти объясняется страхом перед внезапно разверзшейся пропастью и отсутствием ответа на вопрос: «а как же можно писать, если всё возможно?». В инструментальной музыке Шёнберг и Берг, также и Эйслер, продолжали, каждый по-своему, писать в общем в «добрых старых» классических, барочных, романтических формах. Веберн, формально придерживаясь той же традиционной концепции, по существу изнутри коренным образом обновил ее, и во многих случаях его формы на деле имеют совершенно новый облик, независимо от того, совпадает их определение с общеизвестными названиями или нет. Покажем это на небольшом примере.

- Пример 312. А. Веберн. Симфония оп. 21, II часть

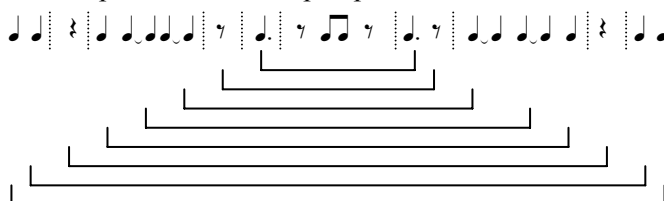
Thema
Sehr ruhig (♩ = ca 54)

Формально это особого рода период из двух предложений, с ракоходным отражением первого во втором; также серийный ракоходный канон (см. серийную схему). Но мы не слышим ни периода, ни канона. Что же это в действительности?

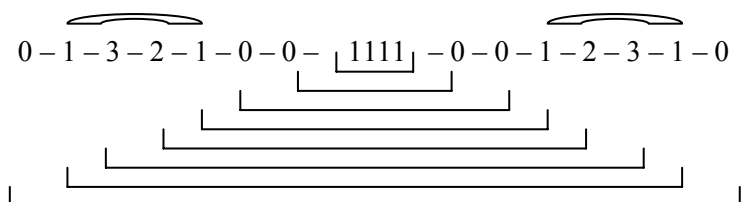
Благодаря тому, что сложно структурированная серия один раз развертывается в виде мелодии кларнета, структура серийного ряда становится формой темы. А именно – зеркально ракоходное движение и пронизывающая серию симметрия служат исходной идеей для различных параметров формы. Не только краевые тоны, 1-й и 12-й, но и все прочие попарно «кольцами» охватывают все шесть шестиполутоновых отношений:



Зеркальной симметрии подчинен и ряд ритмических длительностей:



Вслед за ними зеркально симметричны ряды артикуляции и динамики. Зеркальная симметрия распространяется на склад фактуры сопровождения. Если проследить числа одновременных взятий звуков в сопровождении, получится следующее:



Аналогичная картина получится, если взять ткань вместе с мелодией. Даже чисто гармонический параметр, качество возникающих созвучий, подчиняется принципу зеркальной симметрии. Набираемые созвучия образуют два поля гармоний типа «тон-полутон», чередующихся – по классическому принципу вопросно-ответной структуры А В – В А:

• Пример 313

Исключительная чистота, нежность, острота и изысканность гармонии в сочетании с логикой вопросно-ответной структуры и с таинственными симметриями придают абсолютную ясность, естественность и убедительность этой индивидуализированной *многомерно-зеркальной форме* (ИП).

16.37. Додекафония Веберна. Путь к сериализму

Веберн имеет особое отношение к додекафонии:

- он первым написал додекафонную пьесу (1913);
- приняв метод додекафонии, он ни разу и ни в чем не отступал от него;
- переход к додекафонии не вызвал у него никакой стилиевой ломки (первые додекафонные опусы – с 17-го по 19-й – относятся к среднему периоду творчества), в отличие от Шёнберга;
- применение серии у него – наиболее последовательное и «классическое» сравнительно с другими нововенцами;
- именно у Веберна произошли такие метаморфозы 12-тоновой техники, которые подготовили ряд новаций следующего, послевоенного поколения композиторов (Авангарда-II).

Понятие «Новой музыки» относительно. И Прокофьев, и Стравинский, и Шёнберг, и Веберн являются ее представителями. Но если взять нововенцев, то внутри них Берг и Шёнберг новыми средствами писали старую, позднеромантическую музыку. Веберн же делает шаг в новую страну. Шёнберг и Берг тематичны, пишут мотивы и фразы, непосредственно отражающие движения души, эмоциональные подъемы и спады, их музыкальное время – то же самое, что и у поздних романтиков, оно течет одновременно с душевными переживаниями. Веберн структурен: внешне он пишет то же, что и Шёнберг, но время его уплотнено и течет быстрее, чем время душевного переживания (поэтому и протекает тоже скорее, отсюда пресловутая «краткость», «афористичность» форм у Веберна); его музыка в высшей степени прочувствована и экспрессивна, но ее сюжет – не столько душевные движения в их чувственной конкретности, сколько погружение в бесплотную область духовных созерцаний, не столько развертывание эмоции, сколько оперирование ее знаками, что может происходить много интенсивнее и концентрированнее; отсюда «тихость» его эмоции, точнее – образа эмоции (Веберн – «мастер пианиссимо»).

Технически эта Вебернова эстетическая концепция, проложившая дорогу многим новым техникам музыки, выражается, в частности, в *автономизации параметров*. Начатки этого, странным образом, находятся у мастеров далекого прошлого (на которых Веберн конкретно не ориентировался) – в изоритмическом мотете XIV – XV веков, где отдельно действуют ряды единиц различных параметров высоты и ритма.

Экспрессия прежней музыки, как правило, воплощается в синкретизме различных параметров. Так, последовательность высот у Баха или Бетховена как правило не действует автономно, отдельно от рисунка линии, а линия – отдельно от ритма (правда, разъединение параметров иногда встречается у

поздних романтиков: это Лист). Образ мы и воспринимаем в этом единстве. Додекафония принципиально работает с последованием высот. Но никто до Веберна не сделал отсюда столь далеко идущие выводы. Уже в Симфонии ор. 21 он применил новый тип музыкальной экспрессии, при котором образуется полифония параметров, то есть раздельное (конечно, согласованное) действие экспрессии в различных параметрах. Немного это ощущается и в теме II части Симфонии – образце полифонии параметров (см. Пример 312).

- Пример 314. А. Веберн. Вариации ор. 27, III часть, тема вариаций

1. Ruhig fließend $\text{♩} = ca 80$

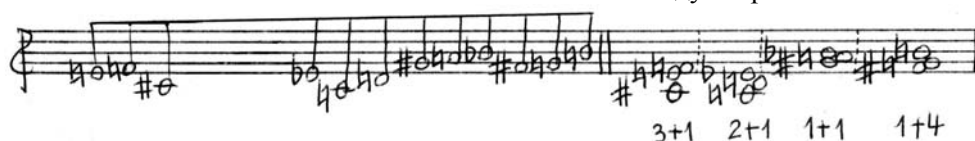
Handwritten musical score for the third part of Variation 27 by Arnold Schoenberg. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-5) shows a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 6-10) continues the melody and bass line. The third system (measures 11-12) ends with a ritardando. The score includes dynamic markings (p, f), articulation (accents), and phrasing slurs. Handwritten annotations in circles highlight specific intervals: "Res-gis" (measure 1), "Ries-b" (measure 5), and "Pgis-es" (measure 10).

Модус серии (см. 315 А) многозначен и может быть понят в первую очередь как стилистически характерные группы с полутонном (315 Б). Они образуют, с перестановкой, простую систему 1+1, 1+2, 1+3, 1+4.

• Пример 315 А Б

А. Ре-*h*

Б. Модус серии

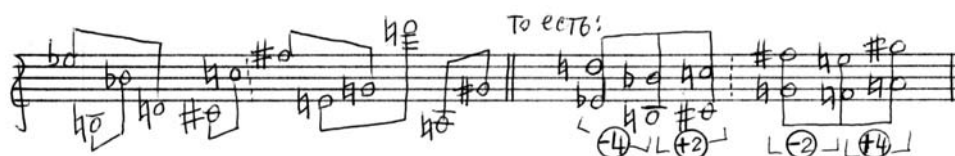


Поразительно, что для III части Вариаций композитор переосмыслил модус серии, услышав в нем совершенно иную интонационную структуру. Весь ряд он расчленил на шесть 11-полутонов (эндекад), ср. с Примером 314, получив новый модус серии.

• Пример 316 А Б

А.

Б.



Новизна формы Веберна и состоит в том, что вместо простого прилагивания старотонального структурного типа он находит основу формы, ее идею в самой *структуре серии*, ср. с Примером 312. Если здесь между серийной диспозицией и вторичной формой классического типа часто есть «зазор» (его можно заметить и в трио ор. 20, см. Примеры 306, 311), то при веберновском формообразовании он полностью устраняется, форма становится абсолютно органичной, собственно *серийной*.

Вслед за интонационным ядром (см. Пример 316) серийные элементы дифференцируются по ритму и артикуляции (способам звукоизвлечения).

• Пример 317



Теперь они наделены образно-выразительным характером, разделяются на медленные, задумчивые, с оттенком *sospiratio* (фигура «вздоха» со специфическим разрывом паузой мотива и без того предельно краткого), см. *a*; и быстрые остро соскальзывающие при легато и остро «встряхивающие» при стаккато. Среди медленных есть и «средний», *a*¹, более близкий быстрым типа легато.

Артикуляция и динамика действуют также относительно автономно. Так, начальная четверка, тт. 1–2, при повторении в тт. 5–6 по параметрам серийным, мотивным, артикуляционным повторяется, а динамика меняется на противоположную. Вторая и третья группы при повторении остаются в той же динамике (см. Пример 314). Показательно, что динамика почти везде террасообразна: площадка *piano* – площадка *forte* – площадка *piano*; она образует восьмичленную симметрию, действующую автономно (не совпадая с членением формы по проведениям серии):

$$p - f - p - f \quad || \quad f - p - f - p$$

Ввиду равноправия медленных и быстрых мотивов, и те, и другие можно принять за основной уровень пульсации. Отсюда фактическая *политемпия*: когда мы слушаем медленные мотивы, темп медленный, когда быстрые, вдруг врывается скорый. Так как никакого ритмического пульса нет, то мы слышим разделенные паузами либо накладывающиеся один на другой два временных потока сразу, как если бы игрались два произведения – медленное и быстрое. (В четырех автономных скоростях, темпах, начинается Концерт Веберна ор. 24.) Соответственно и метр, выставленный композитором, конечно, объединяет целое, но так, что реально мы слышим другие временные членения времени, чем объявленные 3/2. Медленный мотив – на 5/4, и далее пауза. Быстрый противоречит медленному, но не устанавливает собственного такта. Так они и остаются наплывающими друг на друга временными величинами, на фоне призрачной сетки на 3/2. При отсутствии метрического пульса действуют иные метрические пропорции. Например, медленные мотивы со «вздохом»:

• Пример 318



Эти «плавающие» в свободнометрическом континууме пропорции составляют таинственный нерегулярный метр, относительно единый для всей темы. «Средний» мотив (a^1 , см. Пример 317) неизменен в своей трехдольности.

В результате возникает неслыханное до сих пор *уплотнение* структуры и собственно *новая – Новейшая – музыка*. Особенность ее – в одновременном действии элементов выразительности в различных автономных параметрах. Здесь: серия имеет одну структуру, используются одновременно с этим и другие, не совпадающие с модусом серии структурные ее элементы. Ритм и артикуляция имеют свою линию и свою логику, переплетаясь в своем действии с автономной же динамикой. При восприятии произведения необходимо слышать эти прямо-таки вросшие друг в друга экспрессивные элементы. Например, в тт. 1–2 – «стретту» из двух мотивов совершенно различных по выразительному характеру, всю эту микроскопическую, но тем более сложную, полифонию постоянно меняющихся звуковых образов. Условно говоря, то, что обычно заняло бы две страницы музыки (экспозиция контрастных характеров), у Веберна уложено в четыре такта.

Наконец, целый слой представляет собой серийная гармония под главенством центрального тона *es*. Чтобы услышать ее лучше, надо сначала вслушаться в действие и противодействие, образуемое соответствующими (симметричными) местами структуры двух первых проведений: на *Res-h-b-d* отвечает *Ries-g-gis-e*, и так далее. А в тт. 9–12 происходит завершение посредством возвращения к началу, кадансирования на центральном тоне *es*.

Полифония параметров, открытая Веберном (в I части Симфонии ор. 21, других сочинениях) проложила дорогу к более систематическому использованию многомерной структурности композиторами послевоенного поколения, ссылавшимися на его опыт. Развитие этих идей породило *сериализм* – многомерную многопараметровую серийность, открыло Авангард-II.

16.38. Двенадцатитоновость после Веберна

Серия – интонационный источник

Техника серии оказалась достаточно широкой благодаря предоставляемой ей возможности вносить разнообразное интонационное содержание в серийный модус. В руках несхожих друг с другом по эстетическим установкам художников серийный метод дает различные, иногда поразительно разнящиеся результаты. Каждый композитор стремится по своему трактовать композиционные методы серийности, регулируя результаты ее применения собственным слуховым ощущением лада, мелодики, гармонической вертикали, функциональности.

В условиях свободы и разнообразия применения серийно-двенадцатитонового метода художественные результаты в отношении роли двенадцатитоновости могут расходиться практически до неразличимости. Например, 12-тоновое фугато из Четырнадцатой симфонии Шостаковича (ц. 91 и далее), не будучи додекафонным, дает *бóльшее* сгущение полутоновости, чем иная додекафония, и именно потому, что нет темоподобной повторяемости серийных рядов. Э. Кршенек в хоре «Плач пророка Иеремии» (1941) применяет метод ротации половин-шестерок, названный, по идее одной из форм средневековой провансальской поэзии, *сестиной*.

Одна из линий развития – более свободное распоряжение 12-тоновым серийным рядом, с отступлением от обязательного доведения ряда до конца, с чередованием серийной и несерийной структуры. Подобное отступление от серийного порядка в неустойчивой части формы – возобновление метода Веберна в его внеопусной Оркестровой пьесе №1 времен 1913 года. Другой путь эволюции додекафонии, по идеям Веберна, привел к многомерной серийности – сериализму (Денисов, «Пять историй о господине Койнере»).

Еще один из 12-тоновых методов, применяемых современными композиторами заключается в игре двумя типами структур – строго серийной и ее растворением в свободной разработке элементов серийного модуса (то есть вне обязанности проводить беспрестанно полные 12-тоновые ряды). Таким образом написаны, например, ряд сочинений Э. Денисова («Осень» на слова В. Хлебникова, «DSCH», Виолончельный концерт, Романтическая музыка). Этот метод может быть назван: «*серия – интонационный источник*» композиции (термин Э. Денисова).

16.39. Двенадцатитоновость в джазе. Джаз в двенадцатитоновости

Серийно-двенадцатитоновый метод родился на гребне новейших тенденций художественной европейской музыки, устремленной к утонченности экспрессии, направленной против банальности и стандартности, ходячих стереотипов массовой музыки. Додекафония и массовая музыка объективно оказались антиподами музыкального искусства. Правда, даже в кругу нововенской школы были попытки преодолеть разрыв между додекафонной композицией и массовой аудиторией. Два ученика Шёнберга сделали здесь внушительные прорывы – Берг (в опере «Лулу») и Эйслер (в ряде своих попыток «социально ангажированной» и доступной массовой музыки). Да и оперу Шёнберга «Моисей и Аарон», полностью написанную в серийной технике, нельзя не отнести к музыке, рассчитанной на широкие круги слушателей. Дальнейшее развитие 12-тоновой музыки и размывание первоначальных

принципов додекафонии в потоке опытов различной эстетической и композиционно-технической направленности в большой мере уничтожили первоначальный разрыв. Джазовая музыка имеет своим жизненным нервом открытую чувственную экспрессию в импровизационной форме высказывания. Серийность требует непременно сложного композиционного расчета, подобно сложным видам канона. Эти принципы противоположны.

В современном джазе изредка используются 12-тоновые ряды, рекомендуемые некоторыми джазовыми пособиями. Так, К. Велебны («Джазовая практика», Прага – Братислава 1967) в главе «Новые композиционные методы» объясняет элементарные основы додекафонии и приемы использования 12-тоновых рядов для мелодики и аккордики. В книге «Рок- и поп-аранжировка» (И. Гохт, М. Гойбах, Р. Худрельхей, К. Пойкерт, Берлин 1982) приводится 12-голосный канон на 12-тоновую тему как образчик письма для струнных. Тем не менее, 12-тоновая техника для джаза имеет ничтожное значение.

Наоборот, джазовые элементы в додекафонной музыке в большей мере могут конвергировать столь различные композиционные методы. В числе первых сделал такой опыт Берг в I акте «Лулу». 3 картина происходит в театральной костюмерной, а из-за сцены доносится джазовая музыка, сочиненная Альвой для Лулу – модной артистки. Играют Рэг-тайм (тт. 992–1020), далее «английский вальс» (то есть вальс-бостон, тт. 1040–1093). Рэг-тайм имеет трио (тт. 1155–1168); Берг имитирует ритм и фактуру, инструментарий раннего джаза, но выведенная из серии интонация всё же далека от натурального джаза. Однако справедливо мнение (М. Е. Тараканова), что «джаз» Берга предвосхищает многие достижения современной джазовой импровизации.

- Пример 319. *Р. Либерман*. Концерт для джазбэнда и симф. орк., Буги-вуги

Allegro d=100

Tr.
Sax.
Tn.
Drums
Pft. solo
Cb.

Иная эстетическая установка Р. Либермана (см. Пример 319) приводит к воспроизведению самой серией джазовой специфики, средствами серийной техники. 12 звуков серии укладываются в полтора такта партии баса, что позволяет избежать остинатного эффекта. Модус серии содержит типичные созвучия джаза: аккорд 10.6.2, тритоновые сопоставления мажорных аккордов.

16.40. Многомерная серийность – сериализм

Введение принципа высотной серийности делает закономерной постановку вопроса о сериализации и остальных параметров. Отдельные идеи многомерной сериализации возникали у Е. Гольщева, Н. Рославца, Г. Кауэлла, Ф. Х. Кляйна, А. Веберна. Помимо звуковысотного параметра, организуются чаще всего длина, сила и окраска звука, то есть ритм, динамика (интенсивность) и тембр; к тембру относится и артикуляция – способы звукоизвлечения на рояле, штрихи и другие способы окраски звука на смычковых.

1949 год ознаменован опытом в направлении многопараметровой композиции двух композиторов – О. Мессиана и Х. Хайса. Далее бельгиец К. Гейвартс сочинил сериальную Сонату для двух фортепиано (1950–51), а в 1952 появились знаменитые «Структуры» П. Булеза для двух фортепиано. Основой «Структур» являются ряды:

- 12 высот (заимствованы из второго Ритмического этюда О. Мессиана; см. Пример 286),
- 12 единиц времени (кратных ♪),
- 12 единиц громкости (от *pppp* до *ffff*) и
- 10 единиц артикуляции (нет чисел 4 и 10):

СЕРИАЛЬНАЯ ТАБЛИЦА

| Числа | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
|-------------|-------------|------------|------------|------------|---------------------|------------|------------|----------------|---------------------|---------------------|---------------------|-------------|
| Высоты | <i>es</i> | <i>d</i> | <i>a</i> | <i>as</i> | <i>g</i> | <i>fis</i> | <i>e</i> | <i>cis</i> | <i>c</i> | <i>b</i> | <i>f</i> | <i>h</i> |
| Длины | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | $\text{♪} \text{♪}$ | ♪ | ♪ | ♪ | $\text{♪} \text{♪}$ | $\text{♪} \text{♪}$ | $\text{♪} \text{♪}$ | ♪ |
| Динамика | <i>pppp</i> | <i>ppp</i> | <i>pp</i> | <i>p</i> | <i>quasi p</i> | <i>mp</i> | <i>mf</i> | <i>quasi f</i> | <i>f</i> | <i>ff</i> | <i>fff</i> | <i>ffff</i> |
| Артикуляция | > | > | · | [] | нормально | | | <i>sf</i> | > | [] | | |

Чтобы сделать из них материал музыкального произведения, избранный Булезом мессиановский ряд превращается в основу *структуры*.

| ЛЕВЫЙ КВАДРАТ | | | | | | | | | | | | | |
|-----------------------------|----|-----|----|----|----|----|----|------|----|----|----|----|----|
| | | P → | | | | | | ← R | | | | | |
| Вы-
соты
1-го
ф-п. | a→ | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| | | 2 | 8 | 4 | 5 | 6 | 11 | 1 | 9 | 12 | 3 | 7 | 10 |
| | c→ | 3 | 4 | 1 | 2 | 8 | 9 | 10 | 5 | 6 | 7 | 12 | 11 |
| | | 4 | 5 | 2 | 8 | 9 | 12 | 3 | 6 | 11 | 1 | 10 | 7 |
| | | 5 | 6 | 8 | 9 | 12 | 10 | 4 | 11 | 7 | 2 | 3 | 1 |
| | | 6 | 11 | 9 | 12 | 10 | 3 | 5 | 7 | 1 | 8 | 4 | 2 |
| | b→ | 7 | 1 | 10 | 3 | 4 | 5 | 11 | 2 | 8 | 12 | 6 | 9 |
| | | 8 | 9 | 5 | 6 | 11 | 7 | 2 | 12 | 10 | 4 | 1 | 3 |
| | | 9 | 12 | 6 | 11 | 7 | 1 | 8 | 10 | 3 | 5 | 2 | 4 |
| | | 10 | 3 | 7 | 1 | 2 | 8 | 12 | 4 | 5 | 11 | 9 | 6 |
| | | 11 | 7 | 12 | 10 | 3 | 4 | 6 | 1 | 2 | 9 | 5 | 8 |
| | | 12 | 10 | 11 | 7 | 1 | 2 | 9 | 3 | 4 | 6 | 8 | 5 |
| | | | | | | | | | | | | ←c | |
| | | | | | | | | | | | | ←b | |
| | | | | | | | | | | | | ←a | |
| длительности
1 фп. | | | | | | | | | | | | | |
| ПРАВЫЙ КВАДРАТ | | | | | | | | | | | | | |
| | | I → | | | | | | ← RI | | | | | |
| Вы-
соты
2-го
фп. | a→ | 1 | 7 | 3 | 10 | 12 | 9 | 2 | 11 | 6 | 4 | 8 | 5 |
| | | 7 | 11 | 10 | 12 | 9 | 8 | 1 | 6 | 5 | 3 | 2 | 4 |
| | c→ | 3 | 10 | 1 | 7 | 11 | 6 | 4 | 12 | 9 | 2 | 5 | 8 |
| | | 10 | 12 | 7 | 11 | 6 | 5 | 3 | 9 | 8 | 1 | 4 | 2 |
| | | 12 | 9 | 11 | 6 | 5 | 4 | 10 | 8 | 2 | 7 | 3 | 1 |
| | | 9 | 8 | 6 | 5 | 4 | 3 | 12 | 2 | 1 | 11 | 10 | 7 |
| | b→ | 2 | 1 | 4 | 3 | 10 | 12 | 8 | 7 | 11 | 5 | 9 | 6 |
| | | 11 | 6 | 12 | 9 | 8 | 2 | 7 | 5 | 4 | 10 | 1 | 3 |
| | | 6 | 5 | 9 | 8 | 2 | 1 | 11 | 4 | 3 | 12 | 7 | 10 |
| | d→ | 4 | 3 | 2 | 1 | 7 | 11 | 5 | 10 | 12 | 8 | 6 | 9 |
| | | 8 | 2 | 5 | 4 | 3 | 10 | 9 | 1 | 7 | 6 | 12 | 11 |
| | | 5 | 4 | 8 | 2 | 1 | 7 | 6 | 3 | 10 | 9 | 11 | 12 |
| | | | | | | | | | | | | ←d | |
| | | | | | | | | | | | | ←c | |
| | | | | | | | | | | | | ←b | |
| | | | | | | | | | | | | ←a | |
| длительности
1-го фп. | | | | | | | | | | | | | |

Порядок действий: берем 1-й ряд высот (верхняя строчка левого квадрата) и наделяем каждый звук длительностью во столько тридцатьвторых, сколько указано на нижней строчке правого квадрата, читаемой справа налево. Получается:

высоты: *es d a as g fis e ...* и так далее
 длины: 12 11 9 10 3 6 7 ...

Для 2-го фортепиано: берем 1-й ряд правого квадрата и придаем звукам длительности (в тридцатьвторых), взятые с нижней строчки левого квадрата, читаемые справа налево. Получается:

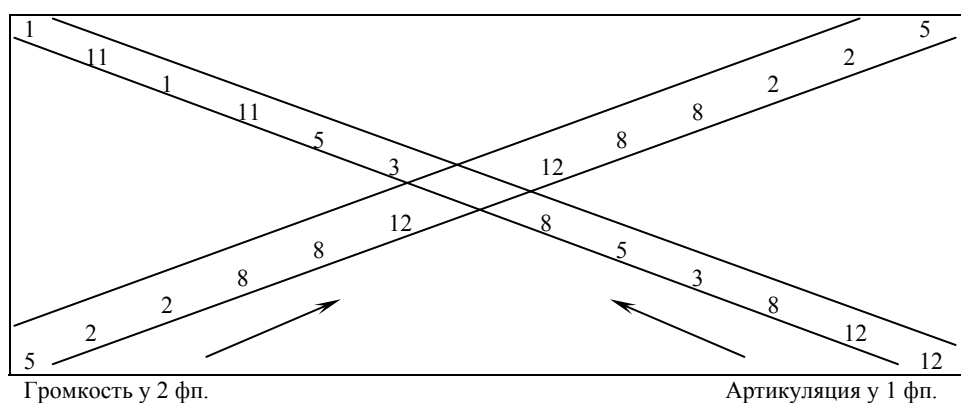
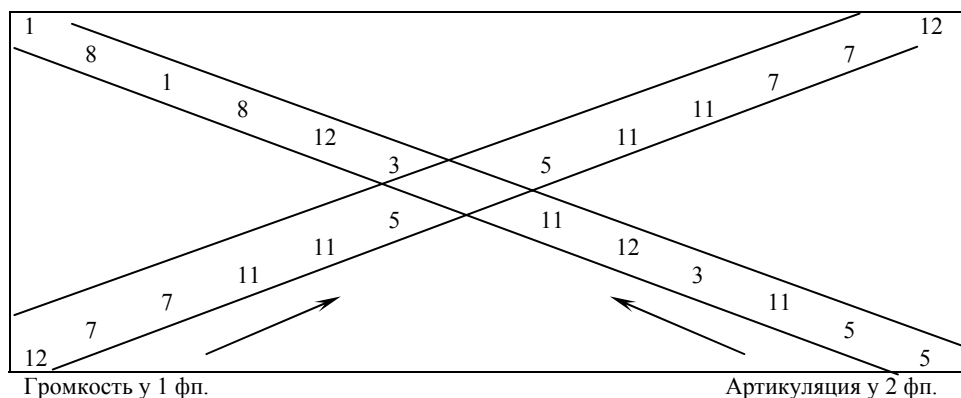
высоты: *es e a b h* ... и так далее
 длины: 5 8 6 4 3 ...

Соединив всё вместе, запишем полную секцию двухколейной сериальной структуры.

- Пример 321. П. Булез. Структуры Ia (тт. 1–7)

Из тех же квадратов извлекается и способ выбора и последования самих серийных рядов. Ряды избираются по номеру первого звука ряда, причем порядок этих номеров для 1-го фортепиано заимствуется от номеров звуков инверсии, то есть верхней строчки правого квадрата (см.: №№ 1–7–3 и т. д., указано буквами *a – b – c*), а порядок номеров для 2-го фортепиано берется от номеров звуков примы, то есть верхней строчки левого квадрата (№№ 1–2–3–4, см. *a – b – c – d*; и т. д.).

16.40.3. Числа позволяют распространить цифровые закономерности квадратов высотных рядов на динамику и артикуляцию. Берутся те же числовые квадраты, левый и правый, и из них заимствуются диагональные ряды (для упрощения мы выпишем лишь диагональные числа, опустив «ненужные»):



Громкость в партии 1-го фортепиано равна двенадцати, то есть (см. серийную таблицу) *ffff*. Громкость у 2-го фортепиано равна пяти, то есть – *quasi-piano*. Артикуляция у 1-го фортепиано равна 12, то есть легато, у 2-го фортепиано – 5, то есть (см. таблицу) «нормальное» взятие.

Серийный метод дает в результате какой-либо из типов ткани: «точки» (Пример 321), «группы» и «поля». «Группы» – мультипликация (пополнение) данного созвучия посредством прибавления к серийно определенному комплексу (например, 4-х звучному) дублировки его тонов согласно определенным предписаниям (применено в Фортепианной пьесе I Штокхаузена). Груп-

пы имеют сонорный характер¹. Такие группы возникают во 2-й тетради «Структур» Булеза (1956–61). Например, серия *Pes-h* (см. Пример 320) подразделяется на сегменты А, В, С, D, Е (NB: это важный метод Булеза) в вертикальной форме. Теперь они особым образом комбинируются друг с другом. Берется, например, комплекс D и «мультиплицируется», по выражению Булеза, множением каждого звука «D» на отношение А, В, С, Е. Если помножится на «А», то от каждого звука «D» строится комплекс «А», звуки повторяющиеся не учитываются. Так же и со всеми другими сегментами².

Если «группы» как тип письма есть оперирование аккордами, вертикальными комплексами, а не голосами, как в додекафонии, то «поля», также сонорная техника, представляют собой оперирование звуковыми «коврами», «массами», «облаками». Таким образом, если додекафонии присущи голоса, то сериализму – «точки», «группы», «поля».

Вершиной постсериализма является тройная *суперформула* К. Штокхаузена в грандиозной оперной гепталогии СВЕТ. Трем главным персонажам – Михаэлю, Еве и Люциферу – соответствуют три многопараметровых ряда (по 13, 12 и 11 единиц).

16.41. Дальнейшая эволюция двенадцатитоновости

Двенадцатитоновость в свое время явилась крайней точкой эволюции, направленной на увеличение числа основных ступеней высотной системы. Если двигаться по этой линии и дальше, то возникает вопрос о ступенной *микрочроматике*, у границ которой движение останавливается ввиду очевидной невозможности нашего слухового сознания мыслить микротоны как ступени. Сериализм ввел двенадцатитоновость в иное русло – *сонорной* гармонии, исходящей из категории звучности, элементы которой – звуки свободной двенадцатитоновости.

Микрохроматика и сонорика составляют особые отделы современной композиторской техники.

¹ Некоторые особенности композиционного метода Булеза в «Структурах» (вместе со схемами и нотными примерами) см. в кн.: *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. С. 167-176.

² По этому методу сочинено знаменитое произведение Булеза – «Молоток без мастера» (1954). См.: *Курбатская С. А.* К анализу «Молотка без мастера» П. Булеза // Курбатская С. А., Холопов Ю. Н. Пьер Булез. Эдисон Денисов: аналитические очерки. М., 1998. С. 34–136.

Дополнительная литература

- Богатырев С. С.* Анализ «Вальса» Шёнберга ор. 23 № 5 [1923] // С. С. Богатырев. Исследования, статьи, воспоминания. М., 1972.
- Веберн А.* Путь к Новой музыке // Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975.
- Гершкович Ф. М.* Тональные истоки Шёнберговой додекафонии // Филип Гершкович о музыке. Статьи, заметки, письма, воспоминания. М., 1991.
- Денисов Э. В.* Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. Вып. 6. М., 1969.
- Денисов Э. В.* Вариации ор. 27 для фортепиано А. Веберна // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986.
- Дьячкова Л. С.* Гармония в музыке XX века. М., 1994.
- Жисупова Ж. С., Ценова В. С.* Драма сердца и 12 звуков. О Лирической сюите Альбана Берга. М., 1998.
- Кудряшов Ю. В.* Ладовая система европейской музыки XX века. М., 2001.
- Курбатская С. А.* Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. М., 1996.
- Курбатская С. А., Холопов Ю. Н.* Пьер Булез. Эдисон Денисов. М., 1998. С. 5-136.
- Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
- Петрусёва Н. А.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Москва-Пермь, 2002.
- Спасов Б., Холопова В. Н.* Ритмические прогрессии и серии // Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
- Теория современной композиции* / Отв. редактор В. С. Ценова. М., 2005. Глава X.
- Холопов Ю. Н.* – Задания по гармонии [ЗпГ]. М., 1983. С. 206-224.
- Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. Сб. трудов Ин-та им. Гнесиных. М., 1983.
- Николай Рославец: волнующая страница русской музыки // Николай Рославец. Сочинения для фортепиано. М., 1989.
- Двенадцатитоновость у конца века: музыка Эдисона Денисова // Музыка Эдисона Денисова. Науч. труды МГК. Сб. 11. М., 1995.
- Техники композиции Николая Рославца и Николая Обухова в их отношении к развитию 12-тоновой музыки // Музыка XX века. Московский форум. Материалы международных научных конференций (МГК). Сб. 25. М., 1999.
- «Tonal oder atonal?». О гармонии и формообразовании у Шёнберга // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра. Науч. труды МГК. Сб. 38. М., 2002.
- Холопова В. Н., Холопов Ю. Н.* Музыка Веберна. М., 1999.
- Штокхаузен К.* Концерт Веберна для 9 инструментов ор. 24 // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. Науч. труды МГК. Сб. 21. М., 1998.
- Rufer J.* Die Zwölftonreihe: Träger einer neuen Tonalität // Österreichische Musikzeitschrift VI/6-7, 1951. S. 178-182.

ЗАДАНИЕ 18

Ⓐ

Два варианта:

1. А. Веберн. Струнный квартет ор. 28, II часть, до трио,
или

2. А. Веберн. Вариации для оркестра ор. 30, I вариация, тт. 21–55.

Надо: найти серию, записать ее таблицей (24 ряда), проанализировать структуру, найти все ее проведения, *выписать* серийную схему.

В НОТАХ НИЧЕГО НЕ ПИСАТЬ! Всё пишете только в своей тетради.

Ⓟ

По образцу известных серий сочинить три серии и записать их. Аналитически раскрыть интонационное содержание каждой. Выписать основные интонационные комплексы (3-х – 4-х звуковые аккорды, выразительные мелодические мотивы).

Ⓘ

По заданной фразе подготовить и сыграть пьесу.

• Пример 322

Andante (=медленная четверть)

Пояснения к Заданию 18

Ⓐ

Как найти серию?

Очень часто наиболее простое и легко находимое изложение серии дается в самом начале произведения, либо в самом начале его основного раздела (после вступления). Однако бывает, что серию легче найти где-либо далее.

Например, в Вариациях Веберна ор. 27 порядок серии легче всего обнаруживается в начале III части цикла, начинающейся простым последованием 12 высот без повторения (необходимо только возратить серию на ту ее высотную позицию, которая – в самом начале I части произведения).

Признаки серии (см. также параграф 16.14):

- последование всех 12 высот без повторений;
- возможность свести к проведениям серии всю ткань произведения (для проверки этого самое простое – выписать подряд все проведения серии, и чтобы вне серийных рядов не осталось ни одного звука).

Убедившись в том, что серия найдена верно, надо для облегчения дальнейшего анализа выписать все серийные ряды. Их всего 48: 4 формы серии (P, R, I и RI) и 12 высотных позиций $\Rightarrow 4 \times 12 = 48$. Дополнительные объяснения и образец записи 48 серийных рядов см. в параграфах 16.15, 16.18) и Примере 296 (с. 428). Практический совет: в процессе записи 24 серийных рядов целесообразно выучить серию наизусть (это очень легко) с тем, чтобы далее анализ был уже в контакте со слухом.

Интонационное содержание серии определяется в первую очередь интонациями (по горизонтали и по вертикали) основных групп в ее составе (по 2, 3, 4, 5, 6 звуков в разных комбинациях). Это может быть *повторяемость* каких-либо звуковых групп, повторяемость интервально точная, либо интервально вариантная, либо *неповторяемость*, либо еще какой-нибудь особый принцип. См. анализ интонационного содержания серии в Примерах 289, 290.

Образец того, как отыскивать серию в додекафонном произведении покажем на примере уже упоминавшейся кантаты Веберна «Свет глаз» (тт. 1–14)¹.

Сначала попытаемся отыскать серию в первых тактах оркестрового вступления (Pk, Hf, Tgr, Ob + Kl, тт. 1–4). Сразу же выясняется, что повторяется звук «ля» (т. 1 и 4), хотя все 12 еще не прошли. Следовательно, здесь больше, чем один серийный ряд. Тогда попытаемся найти серию в начале основного раздела, при вступлении хора (с т. 8). Оказывается, в партии сопрано, тт. 8–13, проводятся все 12 высот, похоже на серию. Проверим, так ли это. Выпишем получившийся 12 тоновый ряд (см. далее Пример 323).

Проверка состоит в попытке разложить всю ткань на проведения этого ряда; если получится, значит он – действительно серия, и его можно далее выписывать таблицей. Проанализировав ведущие интонации, особенно по краям ряда (см. Пример 323), и помня о четырех серийных формах, попробуем прикладывать предполагаемую серию ко всей ткани с самого начала. За-

¹ Нужно взять ноты произведения. Указанный фрагмент приведен также в книге ЗпГ, с. 218–219.

метим, что есть большое облегчение в этой нелегкой работе: если серия найдена верно, то, определив ее начальные три-четыре звука, мы далее *автоматически получаем и все остальные* (ведь серия проводится абсолютно точно) согласно выписанному ряду (здесь – Пример 323).

Звуки в тт. 1–3 (литавра, арфа) образуют последование (оно берется схематически, то есть в *наименьших интервалах*, а не так, как написано!):

a b d h
1↑ 4↑ 3↓

Цифры означают интервалы в полутонах – например, 4↑ = большая терция вверх. Есть ли такое последование в выписанном нами ряду? Смотрим Пример 323. Оказывается, есть: это последние 4 звука (3↓ 4↑ 1↑).

Обрадовавшись тому, что получается, начинаем теперь отыскивать остальные 8, уже исходя из выписанного ряда (Пример 323), перевернув его так, чтобы последние 4 звука попали на высоту *h d b a*, для этого необходимо сделать инверсию ряда в Примере 323 и транспонировать его так, чтобы последним звуком стал бы *a* (как в т. 1):

• Пример 323



• Пример 324

Теперь (облегчение), если мы правильно нашли серию, то после звука *h* (арфа, т. 3) должны идти звуки 5–6–7–8 и так далее (см. Пример 324), то есть:

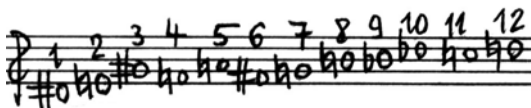
es – c – des – f – e – g – fis – gis,

причем они должны следовать не разрозненно, а группами (сегментами серии), иначе интонационность серии пропадает.

Смотрим в ноты: в самом деле в т. 5 у виолончелей идут звуки 5–6–7–8–9, в т. 6 у скрипок 10–11, но последнего звука (*gis*) нет; маловероятно, чтобы им был *gis* в т. 7 у трубы. Отсутствие звука настораживает и требует дальнейших обоснований того, что ряд Примера 323 – серия.

Вернемся к покинутым звукам т. 3 (труба, дер. дух.). Их ход явно имитирует начальный ряд, но в транспозиции на тритон. Выпишем поэтому звуки 1 – 12 Примера 324 именно в этом порядке: 1 – 12, и притом от звука *dis*:

• Пример 325



(Проверим правильность: крайние звуки должны отстоять друг от друга на полутон, либо на большую септиму.) Теперь точно так же предположим, что в т. 3 (у трубы) – начало ряда Примера 325. Следовательно, дальше должны идти все его звуки в заданной последовательности. Зная начало, мы автоматически знаем и все 12 тонов, принадлежащих данному ряду, и надо только их услышать. В тт. 3–4 идут звуки 1 – 7; 8-го далее нет. Звуки 8 – 11 идут в т. 6 (имитационно перекликаясь со звуками 10 – 11 из первого вступившего ряда). А 12-го опять нет – это уже похоже на принцип.

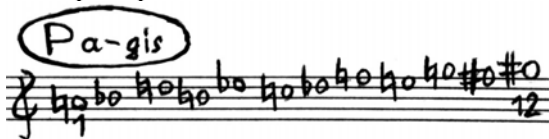
Снова вернемся к тому месту, где мы не анализировали ткань (т. 4, валторна). Снова выясняется, что играет та же группа $1\downarrow 4\downarrow 3\uparrow$ (см. Пример 323, звуки 12 – 9), очевидно, та же форма серии, что и в начале (тт. 1–3), только в инверсии (все интервалы те же, но все повернуты в обратном направлении). Можем не выписывать пока ноты, а читать по нотам Примера 323, от последнего звука к первому и притом всё квинтой ниже:

c – h, g – b – fis (тт. 4–6).

Далее должны быть (см. Пример 323) *a – gis – e – f – d – es – cis* (начало и конец – в полутон), где они? Оказывается именно эти звуки и идут в тт. 6–7 (последний звук – у челюсты). А вот теперь можно решить, куда «девались» 12-е звуки в первых двух рядах. Из ряда *a-gis* предпоследний звук *fis*, «продленный» тромбоном, переходит в ближайший по тесситуре *gis*¹ у хора в т. 8. Из ряда *dis-d* последним звуком (*d*) следует считать находящийся «на особом положении» форшлаг *d*¹ у челюсты в т. 7.

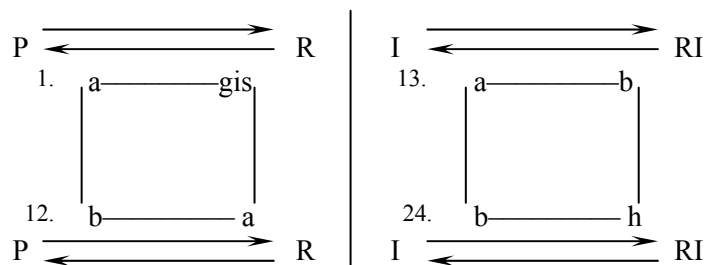
Исходным рядом следует считать первый вступивший, то есть – *Pa-gis*:

• Пример 326



Не было бы грубой ошибкой считать за исходный ряд первый вступивший в *основной части*, то есть наш Пример 323; такой вопрос – непринципиален.

Здесь, убедившись в правильности нахождения серии, целесообразно выписать 24 серийных ряда:



Теперь, в довершение краткого элементарного анализа серийного произведения – его полная серийная схема. Так как ряды идут параллельно (много-колейная серийная ткань), то надо записывать схему по *серийным* голосам (а не по фактурным – здесь это не тождественно одно другому), то есть каждый серийный ряд – на отдельной строке, сколько серийных голосов одновременно – столько строк (здесь – серийное 4-хголосие).

- Пример 327. А. Веберн. Кантата «Свет глаз» op. 26

До гармонии такой анализ почти не доходит, но без показанной предварительной аналитической работы нет настоящего анализа и серийной гармонии.

Ⓟ Предварительно надо:

1. Проанализировать серии (их *интонационное содержание*, мелодические и аккордовые ресурсы).
2. Представить себе оптимальные, желанные для вашего слуха мелодические и аккордовые интонации, подобно тому, как вы делаете, сочиняя тему для фуги или для канона.

Нельзя написать просто хроматическую гамму. Едва ли целесообразно писать ряд консонантно-терцовых аккордов (например, *c·e·g*, *d·f·a*, *fis·ais·cis*,

gis-h-dis), так как тогда в сочинении трудно будет избавиться от бесконечных однообразных аккордовых рядов, или же наличие консонирующих аккордов будет всё время направлять слух не к проведению серийных рядов (ЦЭ – серия), а к «проведению» терцовых аккордов, то есть к обычному тональному последованию (ЦЭ – тоника).

Рекомендуемый метод сочинения: настроившись на слуховую работу, подобрать ряд *мелодико-аккордовых интонаций* (то есть звуко сочетаний в мелодической или аккордовой форме), выбрать из них лучшие. Далее соединить их в один ряд так, чтобы они не давали повторения высот (а те, которые не поддаются такому соединению, оставить для другого ряда). Обычно при этом получается «остаток» неиспользованной высоты. «Остаток» нужен как звуковой контраст, и его нетрудно прибавить к уже установленным звукам, тщательно прослушав, в какое место ряда их лучше вставить. Лучше всего прибавить их к установленным так, чтобы они обогащали соседний звукокомплекс (группу), как бы украшая его побочными тонами.

Например: несколько интонаций большой нежности, их соединение в серию и возможное начало произведения (то, на что рассчитывается серия – в настоящем задании этого писать не нужно; партия кларнета – в транспорте).

• Пример 328

Handwritten musical score for Example 328. The top part shows a series of chords and intervals with handwritten notes like '1.1', '2.1', '1.2' and a handwritten note '(группы схематически)'. Below this is a section titled 'Adagio (♩)' for Clarinet in B and Arpa. The Clarinet part has a melody with slurs and triplets, marked 'pp' and 'rit.'. The Arpa part has a harmonic accompaniment, also marked 'pp' and 'rit.'.

И Это – основной вид работы по игре за фортепиано. По заданной начальной фразе подготовить и сыграть маленькую пьесу: экспозиция мысли – ее развитие – ее заключение. Всё остальное зависит от того, какая мысль дана.

ЗАДАНИЕ 19

Ⓐ *А. Шёнберг. Сюита для фортепиано ор. 25, одна из частей:*

1. Интермеццо, тт. 1–11,

или

2. Гавот, тт. 1–8.

Задачи:

- элементарный серийный анализ фрагментов,
- анализ формы пьесы в целом,
- анализ структуры и выразительности серии,
- анализ лада и гармонии,
- общая характеристика (эстетическая оценка) гармонии.

Ⓟ *Избрать* лучшую из серий, сочиненных в предыдущем задании. Написать таблицу из 24-х серийных рядов ($P = 12$ и $I = 12$). Ракоходные ряды читать по ним же справа налево. *Исследовать* звуковые группы – во всех 48 серийных рядах, предполагая отобрать для сочинения некоторые из них.

Письменно *зафиксировать* (в несколько строк) замысел будущей работы в серийной технике: жанр, характер пьесы (необходимо конкретизировать его в виде обозначения по-русски или по-итальянски, еще лучше в виде программного подзаголовка), темп, основные ритмы, общий план пьесы малой формы. *Написать* основные элементы (мелкие фрагменты) пьесы – начальное ядро (+ двутакт?), характерные детали дальнейшего развития, если они сколько-нибудь ясны.

Ⓢ По избранному серийному ряду подготовить и сыграть пьесу «Веселые наигрыши».

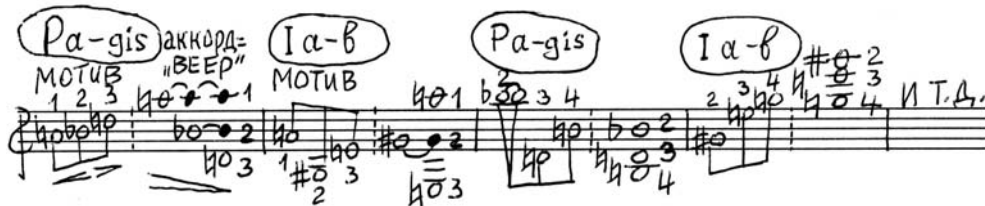
Пояснения к Заданию 19

Ⓐ Порядок действия при анализе покажем на примере, *продолжающем* разбор произведения из Задания 18 (*кантата Веберна* ор. 26, тт. 1–14); см. с. 475 и далее.

- элементарный серийный анализ уже дан (см. в Задании 18, Пример 327).

– анализ серии (ср.: Примеры 323 и 326 там же) – мелодические группы и их связи (здесь Пример 329, аккордовые возможности).

• Пример 329



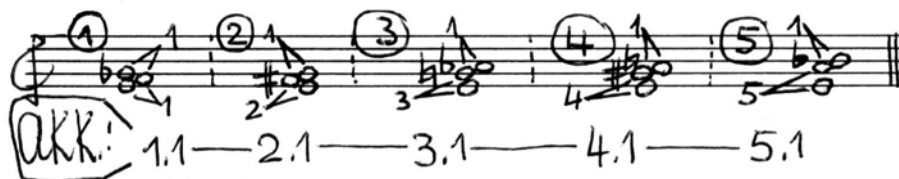
Общий принцип аккордики такого рода (а это – определенный тип современной аккордики, ибо полутоновость – такое же характерное свойство звуковой системы XX века, как терцоквинтовость – системы XVIII-го):

$$n + 1$$

(n = любой интервал)

С учетом принципиальной инверсионности аккордики (см. Пример 329; что может быть вверх, может быть и вниз, с точным сохранением интервалки комплекса), получаются всего 5 коренных типов.

• Пример 330. Гемиааккорды:



Для упрощения аккорды с полутоном – лат. hemitonium – можно называть: г е м и а к к о р д ы .

1.1

2.1

3.1

4.1

5.1

Далее аккорды повторяют те же пять, только в инверсии, и поэтому не составляют типов:

6.1 = 1.5 на 6 выше (инверсия 5-го гемиааккорда)

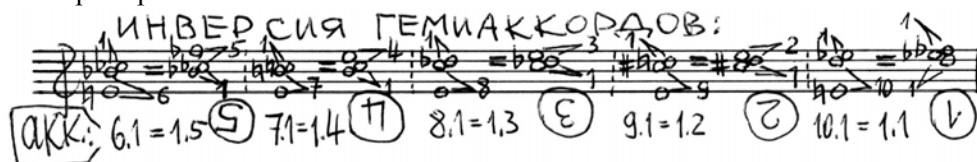
7.1 = 1.4 на 7 выше (инверсия 4-го гемиааккорда)

8.1 = 1.3 на 8 выше (инверсия 3-го гемиааккорда)

9.1 = 1.2 на 9 выше (инверсия 2-го гемиааккорда)

10.1 = 1.1 на 10 выше (инверсия 1-го гемиааккорда)

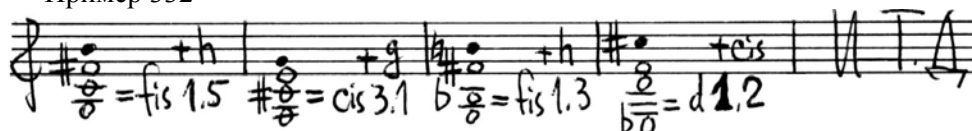
• Пример 331



Трезвучные аккорды составляют основу для более многозвучных, образуемых прибавлением к основе одного-двух-трех и более звуков.

Многозвучия в 6–8–10–12 звуков возникают как полиаккорды или с помощью каких-либо еще конкретных в каждом отдельном случае методов.

• Пример 332



Как характеристика обычного лада состоит в указании его типичных мелодических аккордовых элементов (звукоряд лада, типичные аккорды), так здесь – нечто аналогичное. Конечно, лада в прежнем смысле здесь нет (и не нужно его насильственно изыскивать), но есть новая система, выполняющая сходную, аналогичную роль в музыке. Ладовыми элементами являются определенные, избранные именно для этого сочинения звуковые группы (см. Пример 329, а также в Задании 18 Пример 323). Они образуют *модус* серии. Выразительность и определенность их связана с двумя моментами:

- структурой (то есть интервальной структурой каждой группы),
- высотой («тональностью»), на которой группы появляются.

Особенность лада данного типа (в отличие от тонального лада XVIII века) в том, что ладовая структура слита со всей конкретной интонационной тканью и неотделима от нее (не существует от нее отдельно¹). В классическом мажоре мажорная терция центрального элемента ладовой системы (тониического трезвучия) распространяет свое действие на имитирующие его структуру два других главных элемента – D и S, причем мажорный характер соответствующих звукоступеней сохраняется и в функциональных спутниках (например, VI ступень в прерванном кадансе обрисовывает мажорный лад,

¹ Это неожиданно напоминает разницу в физической картине мира XVIII и XX века. Упрощенно говоря, согласно представлениям классической физики, если бы из мира вдруг внезапно куда-то исчезли все наполняющие его вещи, то в мире остались бы «чистое» «пустое» пространство и мерно текущее время; а согласно современным взглядам вместе с вещами исчезли бы и пространство, и время.

хотя аккорд VI ступени вне контекста – минорен). В ладе этого типа желанный слуху композитора комплекс интонаций (здесь – серия) путем беспрестанных повторений также дает специфическую «ладовую» окраску музыкальному целому. Зная входящие в серию интонации-группы, мы слышим и их «имитации», пронизывающие всю музыку сочинения. Например, группы 1.4 (4.1) и 1.3 (3.1):

- Пример 333



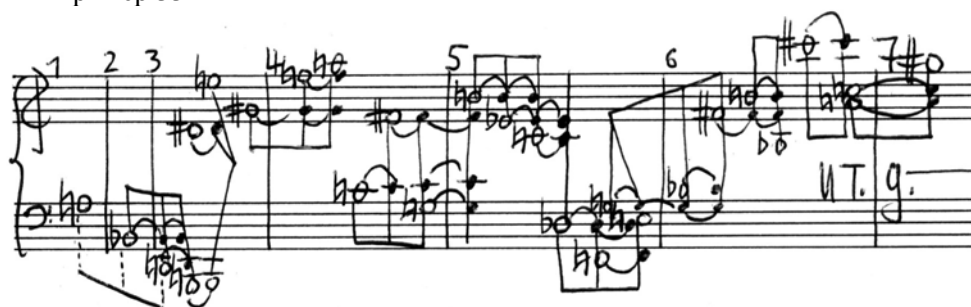
Интонационная определенность и насыщенность достигается прежде всего с помощью принципа серийного повторения.

Гармоническая вертикаль здесь характеризуется отсутствием гармоникоступенных смен (как при смене основного тона в обычной тональной гармонии). Вместо аккордовых смен:

Т ♭ D⁷ ♮ S⁶ D⁷ Т и т. п.

здесь всюду мягко перетекающие друг в друга *гармонические поля* (фазы) без четких границ-смен. Причем гармонии очерчиваются любимым приемом *арпеджиато* (консонантным аккордом естественно выступать сплоченными комплексами *plaqué*; диссонантным же «раззвучиям» более естественно распыление во времени, в высотном и глубинном пространстве, *стереофонически*). Кроме того, гармонии наплывают одна на другую.

- Пример 334



При предельной ладозвукорядной насыщенности особенно велика опасность звуковой застойности ввиду сведения к нулю естественного модуляционного пространства (им исключительно богата венско-классическая гармония). Поэтому предметом специальной заботы является возможность *звуковых смен*. Она обеспечивается принципом использования звуковых смен внутри серии (отсутствие в ней повторения высот).

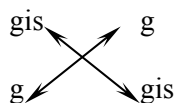
Использование тональных форм неминуемо влечет за собой применение каких-то важнейших методов тональной гармонии. Если просто разворачивать ленты серийных рядов одну за другой, формы не получится, произведение не состоится, идея останется лишь в намерении. Разница в *типе изложения* материала не может игнорироваться, если музыкальная мысль облекается в тональную форму. Первое средство высотной стабилизации – выбор серийных рядов. Так, серийные ряды в основной части (главная тема, тт. 8–14) звучат на такой высоте, что они адекватны устойчивому изложению, что и требуется для главной темы (кантата «Свет глаз» – в сонатной форме).

В партиях хора:

серийный ряд сопрано – Rlgis-g

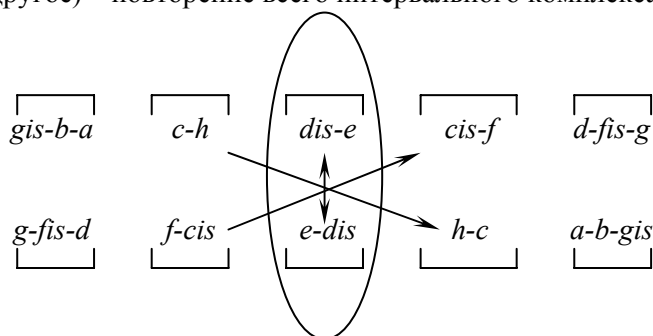
серийный ряд теноров – Ig-gis

То есть: начальный и конечный тоны – одни и те же:



Это уже имеет немалое стабилизирующее значение (первый и последний звуки серии, если так можно выразиться, «более равноправны», чем прочие). Но дело не в этом.

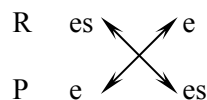
Главное стабилизирующее средство (здесь; в другом произведении будет что-нибудь другое) – повторение всего интервального комплекса нота в ноту:



Это высотный ракоходный канон в приму. Серия на той же тональной высоте может давать при соответствующем применении эффект устойчивости, пребывания на одном месте.

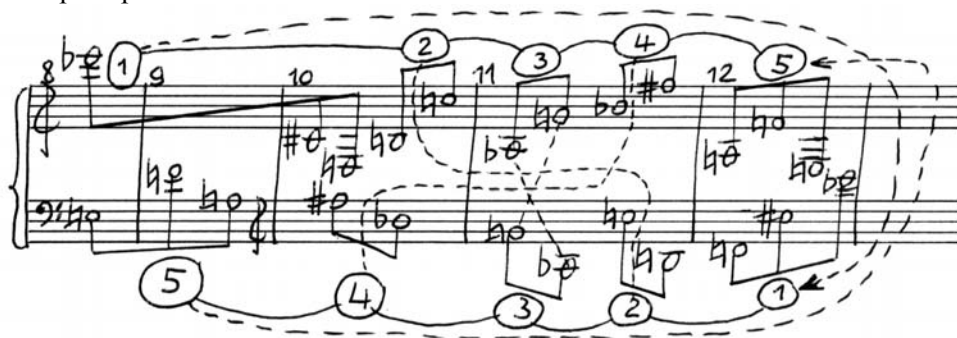
Устойчивости способствует и «рамка» из литавры и мандолины (тт. 8–9) $e - es^3$ (к тому же очень заметная слуху яркая тембровая краска).

В перекрестном отношении ракоходного канона находятся и сопровождающие голоса:



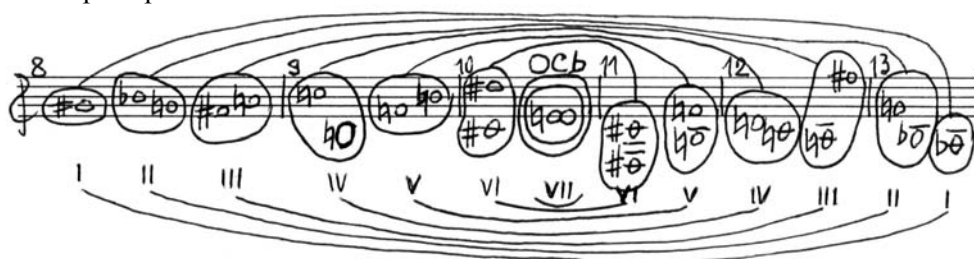
Таким образом, в тт. 8–13 – двойной ракоходный канон со всеми четырьмя формами серии.

- Пример 335



Устойчивость серийных рядов подчеркивается стремлением повторять группы (сегменты серии) в том же регистре, то есть буквально по тем же нотам. В вокальных голосах вместо этого – ракоход созвучий.

- Пример 336



Художественное мастерство композитора обнаруживает живую, убедительную музыкальную мысль.

Ⓟ Творческое задание невозможно точно регламентировать. В помощь выполнению должны служить сделанные в Заданиях 18 и 19 *анализы*.

Необходимо на ранних стадиях изучения додекафонно-серийного метода особенно внимательно следить за тем, чтобы не было инертного балластного материала («модерного рамплиссажа», как сказал бы Прокофьев). Каждый мелодический оборот должен быть проникнут мыслью, движением (конкретный образец создания фразы см. в Задании 18, Пример 328).

Мелодия должна быть живой и естественной; нужно тщательно регулировать ритм – отвечающие друг другу фразы и мотивы, линия – с широкой регистровкой. Тщательно отрабатывать звучность вертикали (разновременность или одновременность взятия звуков, интонационно-тематические соответствия и связи звукопоследований, «свернутых» в вертикаль или в «диагональ»), избирать лучшие варианты регистрового расположения гармоний и полигармоний, с разнообразной фактурной артикуляцией (стаккато, легато и т. д., разновременные взятия и снятия созвучий, развитие вертикального аспекта – количества тонов в созвучиях, «наплывы», однородная или разнородная динамика и т. п.).

Необходимы творческая изобретательность, фантазия (очень полезны скрыто программные идеи).

Ⓢ По избранному ряду в двух формах:

- примы (она же ракоход) и
- инверсии (если нужно, то она же и ракоходная инверсия)

подготовить и сыграть пьесу ВЕСЕЛЫЕ НАИГРЫШИ (как бы) для кларнета соло (диапазон $d - g^3$).

Форма: двухчастная серийно-монодическая, где вторая часть – инверсия первой плюс каданс.

Мысль: остро ритмизовать ряд Р с помощью:

1. *восходящих* мелодических рисунков:

Например, 7/8: $2 + 2 + 3$  7 высот

=

или

8/8: $3 + 3 + 2$  8 высот

(или в других подобных метрах)

2. построить четырехтакт путем ротации (ряд в конце можно оборвать) с помощью *нисходящих* рисунков, ряд в форме инверсии:



или

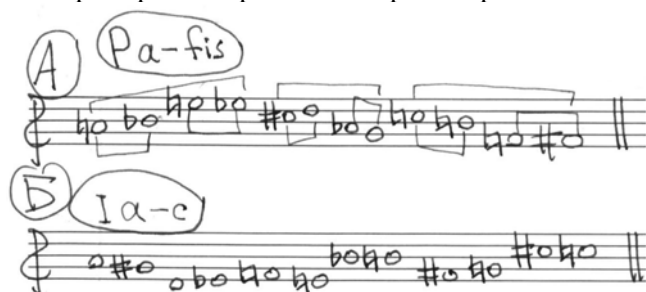


(ряд можно оборвать)

Каданс: вдруг пауза, за которой следуют три заключительных четырехголосных аккорда с тем, чтобы закончиться на первом звуке примы арпеджиато: высоты 12–9, 8–5, 4–1. Последний звук подчеркнуть.

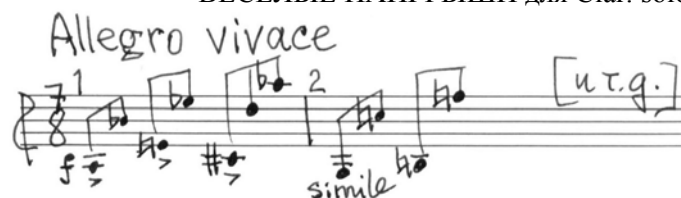
Покажем процесс работы.

- Пример 337. Прима и инверсия серии:



- Пример 338. Начало 1-й части:

ВЕСЕЛЫЕ НАИГРЫШИ для Clar. solo (запись in C)



- Пример 339. Начало 2-й части:



- Пример 340. Заключительный каданс:



ЗАДАНИЕ 20

Ⓐ *А. Берг. Лирическая сюита для струнного квартета, одна из частей:*

1. III часть,

или

2. I часть.

Сделать элементарный серийный анализ (выписать серийную схему):

III часть, тт. 1–21,

I часть, тт. 1–23.

Анализ серии и гармонической вертикали; формообразующее значение серийной гармонии. Надо иметь представление и о сочинении в целом.

Ⓟ На основе избранной в Задании 19 серии написать пьесу малой формы, содержащую отчетливые этапы развития музыкальной мысли:

экспозиция – развитие – завершение

Пьеса должна иметь ярко выраженный образный характер, быть живой и эмоционально выразительной, хорошо отделанной со стороны ритма, фактуры и формы.

Ⓢ Подготовить и сыграть пьесу. Данный материал:

- Пример 341

Форма: ||: 4,4 :|| 6,4

Adagio non troppo

pp sempre legato

Возможное окончание

или

pp

Пояснения к Заданию 20

Ⓐ У Лирической сюиты Альбана Берга – романтическая история создания, связанная с автобиографическими моментами, имеющими отношение и к тонально-гармонической структуре сочинения¹.

Прежде чем анализировать фрагменты, необходимо уяснить их отношение к целому – как к данной части, так и ко всему циклу. Следует знать:

- общую концепцию произведения,
- жанр и содержание всех частей,
- центральные тоны («тонику»-центр и другие тоны-символы),
- символику центральных тонов,
- числовую символику (количество тактов, числа метронома, число частей)².

Далее жанр, содержание, стиль данной части, данного раздела; форма части в целом, функции формы в заданных фрагментах. Рассмотрение специфических проблем серийной музыки, формообразующего значения гармонии, звуковысотной структуры (см. пояснения к Заданию 19 о кантате Веберна).

Необходимо предостеречь от двух крайностей, ошибок, проистекающих от распространения на «атональную» додекафонную музыку категорий старой тональной системы.

Одна ошибка – ограничение констатацией «атональности». Действительно, тональности в старом смысле здесь нет. Сам принцип гармонии – звуковысотной структуры – совсем другой. Но сказать лишь то, что в пьесе нет тональности, примерно то же, что констатировать: в Пятой симфонии Бетховена нет пентатоники. Правильно? Ничего неверного в этом утверждении нет, но и никакого позитивного содержания (а что *есть*?) такая констатация не имеет. В этой бессодержательности ответа – его неудовлетворительность.

Другая ошибка – противоположная крайность. Об «атональности» удобно говорить лишь до того момента, когда понадобится конкретно что-то делать с пьесой: а для анализа, для познания – констатация отсутствия ничего не дает (мы узнаем только то, чего нет); для сольфеджио, для слушания музыки – также; для исполнения, например, для пения, «атональность» (как и политональность) вредна, ибо приводит к фальшивой и мертвой интонации. Практи-

¹ Важные подробности *необходимо* прочесть в книге: Жисупова Ж., Ценова В. Драма сердца и 12 звуков. О Лирической сюите Альбана Берга. М., 1998 (особенно раздел, посвященный гармонии – с. 75–97).

² Об этом также см. в указанной выше книге Ж. Жисуповой и В. Ценовой (Глава II – Поэма любви, Глава III – Музыка Лирической сюиты, Приложения 1 и 2).

чески полезно пользоваться привычными навыками и представлениями, прежде всего – ладотональными (устои, ступени, функции). Роль таких вспомогательных средств – чисто служебная: если достигается интуитивное постижение и живое интонирование – уже хорошо. Ошибка состоит в том, что вместо *новой* тональности (XX века) мы пользуемся категориями *старой*.

Если бы, представим мы, услышав об идее новой тональности в додекафонии, ошибочно поняли бы ее как старую (с тониками, доминантами и т. д.), то резонно было бы сказать, что в наше время это примерно то же, что пытаться расщепить атом с помощью простого молотка. Новая тональность есть система звуковысотных отношений (новый «лад») на определенной тональной высоте. Историческая эволюция ЦЭ-устоя:

| Церковные лады | Тональность | Додекафония |
|--------------------|------------------------|-------------|
| Звук (1) = финалис | Тоника (3) = трезвучие | Серия (12) |

Центром звуковысотной системы в серийно-двенадцатитоновом произведении является прежде всего не звук и не аккорд, а *интервальный комплекс*, вся серия. Подобно тому, как в аккордовых рядах позднеромантической гармонии принципом единства является *повторение* одной и той же гармонической структуры, в додекафонии им является *повторение* серии, целесообразно избранного интервального комплекса.

Принципы развития структуры в технике центрального созвучия переносятся (в основном) на технику серии. Поэтому способы ее изложения и повторения теперь составляют основу формообразования.

Средством развития служат смены серийных рядов:

- их *выбор* (какие ряды избираются и почему);
- их *родственность* или неродственность друг другу;
- их *расположение* (серийная диспозиция);
- значение и развитие *отдельных высот* (как в старой тональности имеет значение каждая высота), их роль специально прослеживается при анализе;
- принцип *центральных тонов* (например, в Сюите ор. 25 Шёнберга на всем протяжении произведения все серийные ряды начинаются и заканчиваются только двумя «осевыми» звуками – *e* и *b*);
- принцип *развития созвучий*, как бы независимо от серийного порядка;
- *начальные* и *конечные* звуки серийных рядов;
- взаимодействие всевозможных звуковых групп (на основе сходства их *структуры*, а также того, на какой они *высоте*).

Эти принципы относятся к важнейшим формирующим средствам в додекафонии. Тончайшая выработанность высотной структуры (а не «атональное» безразличие к ней), постоянное вслушивание в высоты, наконец, сам принцип додекафонии – scrupulous учет высотного положения мотивов, аккордов,

звуков, серийных рядов – всё это говорит не о безразличии к тональности («атональность»), а о *новой тональности*. Без консонансов, без диатонической основы, без тяготения и разрешения (и прочих атрибутов старой тональности), – «всетональность» («пантональность»), соответствующая 12-полутоновой сущности звуковой системы.

Ⓟ К заданию такого рода невозможно давать конкретные рекомендации, как к пьесе классического или романтического стиля. О характере музыки и соответствующей выделке фактуры см. Задание 19.

Рекомендуется для первой части (экспозиции) выбрать такие серийные ряды, чтобы повторялись (с варьированием) характерные звуковые группы. Для второй части – поставить на первый план другие звуковые группы и создать эффект звукового обновления («новой тональности»). Третью часть возможно построить как объединение элементов первой и второй с доразвитием. Хорошо продумать местоположение и выполнение кульминации.

Для гармонической вертикали соблюдать правило: нельзя удваивать звуки, это звучит, как параллельные октавы. Следует широко использовать не гомофонно-аккордовую фактуру, а полифонизированную, с арпеджированным становлением созвучий, со свободным увеличением и уменьшением числа звуков вертикали (вертикальная плотность). Все элементы формы – каденции, кульминации, предикты-повторения, кодовые переключки – надо сделать очень яркими и убедительными, легко воспринимаемыми.

В отношении фактуры, ткани необходимо считаться с законом 12-тоновой гармонии. Консонанс (= со-звучие) своей естественной звуковой формой имеет аккорд (= «созвучие») и соответственно «плоскостную» форму ткани (все звуки лежат в одной плоскости, то есть выровнены по звучности, регистру, динамике, однородны либо уравнены по тембру). Диссонанс же (= раз-звучие), наоборот, по своей естественной фактурной форме имеет фактурное расслоение: звуки лежат в разных регистрах, неуравновешенны по звучности, артикуляции, динамике, разнородны по тембру (веберновская тембровая полихромность); звуки диссонантной гармонии стремятся взаимно изолироваться (это и есть «дис»-сонанс), отсюда естественная «стереофоничность» ткани (звуки, звуковые пласты, группы лежат не в одной плоскости, а как бы расслоены в пространстве: одни ближе к ним, другие дальше; звуки эшелонированы в глубину), тенденция к пуантилизму.

Ⓢ Те же требования. Тщательно следить за *стилистикой* гармонии и за звучностью, вертикалью.

ЗАДАНИЕ 21

Ⓐ

Два варианта:

1. *А. Веберн*. Симфония ор. 21, I часть, тт. 1–25,
или

2. *А. Веберн*. Концерт для 9 инструментов ор. 24, I часть, тт. 1–25.

Найти серию, сделать ее анализ, выписать серийную схему, анализировать серийную композицию (прежде всего – выбор серийных рядов и их родство), определить форму части в целом и формы разделов, анализировать стилистические особенности: взаимодействие параметров – высоты, ритма, темпа, тембра, динамики, артикуляции (*staccato*, *legato*, *portato* и т. п.), звуковысотных групп и мотивов, вертикальной и горизонтальной плотности; структуру (всевозможные точные и варианты повторности соответствия во всех параметрах, интерdimensionальные связи).

НИЧЕГО В НОТАХ НЕ ПИСАТЬ!

Ⓑ

1. С той же самой серией подготовить и записать материал для пьесы № 2, *противоположного* характера (в сравнении с пьесой в Задании 20), см. указания к письменной работе в Задании 19: замысел, начальное ядро, характерные детали дальнейшего развития.

2. Написать пьесу для голоса и фортепиано на текст Сонета Уильяма Шекспира в серийной технике.

Ⓒ

Подготовить и сыграть пьесы. Материал:

- Пример 342 А Б

А.

Б.

Пояснения к Заданию 21

Ⓐ Новые проблемы анализа связаны с особенностями композиторской техники Антона Веберна. Композитор, субъективно всю жизнь считавший себя всего лишь скромным учеником Шёнберга, в действительности открыл новые пути в музыкальном мышлении, нашел новую музыкальную красоту. Поэтому справедливо мнение, высказанное позднейшими композиторами, что граница между старой и новой музыкой проходит внутри нововенской школы: Шёнберг и Берг – продолжатели позднеромантической концепции музыки, Веберн же пришел к музыке действительно новой. Наиболее точно и полно обнаруживается Новая музыка не через общие характеристики музыкальной выразительности, а через детальный анализ веберновской техники композиции, то есть, точнее, веберновского искусства музыки. Пример (для сравнения): *А. Веберн*. Струнный квартет оп. 28, I часть, тт. 1–15. Нужно взять ноты.

Жанру камерной музыки, струнного квартета вообще, свойственна внутренняя углубленность, интроспекция. Характерный веберновский лиризм, погружение во внутреннее, отказ от всех внешних эффектов усугубляют эту особенность жанра и дают произведение почти эзотеричное. Квартет оп. 28 (1938), вероятно, наиболее самоуглубленное из сочинений композитора¹. «Новая музыка» Веберна, тем не менее, полно выразилась и в нем, как и во всех других его произведениях, начиная с Симфонии оп. 21 (1928). Одно из качеств, выявляющих специфику новой красоты музыки Веберна, есть неимоверное сжатие, концентрация музыкальной мысли, ее необыкновенное *сжатие во времени*. Как верно заметил И. Ф. Стравинский (в Диалогах), Веберн «открыл новую дистанцию между музыкальным объектом и нами самими, и отсюда возникло новое музыкальное измерение». При восприятии такой музыки требуется, помимо интенсивного вслушивания в смысл происходящих музыкальных «событий» (музыкальная «плоскость»; как обычно: вертикаль и горизонталь), также и напряженное внимание к обнаруживающимся «внутриядерным» процессам, к новому музыкальному измерению – «глуби-

¹ Возможно, этому способствовали и внешние обстоятельства: трагическая глухая изоляция композитора в условиях наступающей фашистской реакции. Напомним, что именно в 1938 году гитлеровцы организовали в Мюнхене выставку «дегенеративного искусства» («*entartete Kunst*»), причем партитуры нововенцев были одним из объектов глумления. Бескомпромиссная верность Веберна идеалам высокого искусства уже сама по себе стала фактом духовного сопротивления композитора «культурной политике» фашистского режима.

не». Отсюда «трехмерность», «стереофоничность» музыкального предмета; в нем есть, кроме вертикали и горизонтали, еще и *глубинное измерение*.

Отсюда новые аспекты анализа, следующие контурам структуры нового музыкального предмета. Плоскости измерения многомерного целого называются параметрами (у Платона τὸ μετρητοῦμενον – измеряемое). Целесообразно в качестве предварительного исследования Новой музыки тщательно проанализировать все основные параметры ее структуры включая интерди-
менсиональное (то есть межпараметровое) взаимодействие. Обратимся к Примеру 343 и запишем тт. 1–15 так, чтобы была виднее их структура.

- Пример 343. А. Веберн. Струнный квартет оп. 28, I часть (тт. 1–15)

The image displays a handwritten musical score for Example 343, which is the first movement of Alban Berg's String Quartet Op. 28, measures 1 through 15. The score is written for four staves, labeled V1, V2, V3, and V4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). Below the staves, there are handwritten annotations in circles: 'Pg-e', 'Ph-gis', 'Pf-d', and 'Pg-e'. The score is divided into two systems, with measures 1-12 in the first system and measures 13-16 in the second system. The second system includes markings for 'f arco', 'rit.', and 'tempo'.

Основные музыкальные параметры следующие:

| М А Т Е Р И А Л | | |
|---|-----------------------|---|
| В
Ы
С
О
Т
Н
Ы
Е

П
А
Р
А
М
Е
Т
Р
Ы | 1. Серия высот | <ul style="list-style-type: none"> – ее содержательный момент – интонационная структура (группы-сегменты – ведущие интонационные комплексы серии, их выразительность), – родство и контраст интонационных комплексов серии между собой, – выбор серийных рядов для сочинения, их отношение друг к другу, – серийная структура (композиция-расположение серийных рядов). |
| | 2. Регистр | <ul style="list-style-type: none"> – регистровое положение звуков (в какой октаве те или иные звуки и звуковые группы), есть ли закрепление высот за регистрами (в определенной октаве), – микроаккорды (вертикализация сегментов), какие избираются, – макроаккорды (из всех либо почти всех звуков серийного ряда), есть ли такой (если нет, то вообще о данном параметре не нужно что-либо говорить). |
| | 3. Тембр | <ul style="list-style-type: none"> – выбор тембров, их взаимодействие и выразительность, – тембры и инструменты, – тембры и регистры. |
| | 4. Артикуляция | <ul style="list-style-type: none"> – экспрессия как способ подачи звука (<i>legato</i>, <i>staccato</i>, <i>portato</i> или всевозможные артикуляции тех или иных инструментов). |

| | | |
|---|--|--|
| С
И
Л
А

З
В
У
К
А | 5. Динамика
(нюансы, сила звука) | – градация динамик,
– группировка («тема» динамик; если таковой нет, то о параметре не нужно ничего говорить). |
| | 6. Ритм (и метр) | – интонация как избранный комплекс длительностей (ритмический материал),
– группировка их (ритмическая «тема» и ее экспрессия; ритмическая форма),
– ритм и линии в совокупности составляют ядро тематического содержания. |
| З
В
У
К
А | 7. Темп | – избранный композитором фактор скорости движения как временное расстояние между тонами основного равномерно пульсирующего ряда (есть ли такой?),
– взаимодействие между длительностями и тактовыми долями. |

| Ф О Р М А | | |
|-----------|---|---|
| С | 8. Плотность | – сгущения и разрежения единиц материала (того или другого параметра): |
| Т | | ▪ по вертикали (в различных регистрах), |
| Р | | ▪ по горизонтали, |
| У | | ▪ по глубине (в одновременности), |
| К | 9. Микрополифония | – колебания плотности, и их эмоциональное значение. |
| Т | 10. Структура (в целом) | – система повторений тотально во всех «внутриядерных» параметрах. |
| У | | – система повторений различного типа, в различных параметрах, |
| Р | | – то же интердименсионально (симметрия простая, обратная = зеркальная, точная, варьирования и т. д.), |
| А | | – движение-изменение в системе повторностей. |
| | 11. Форма¹ (пьесы, части) | – функция части (функции частей), |
| | | – целостность, художественная отделка, |
| | | – красота (или безобразие, примитивность). |

¹ Парные категории «материал – форма», очевидно со времен «пирамиды» Аристотеля не утратившие своего подсобного значения, воспроизводятся на разных уровнях, прочерчивая сложный и диалектически противоречивый путь от интонационного содержания (где есть свои материал и форма) до содержания целостного произведения. Разномасштабные (на разных уровнях) отношения пар «материал – форма» выстраиваются иерархически, пирамидообразно, подобно тому, как (М = материал, Ф = форма):

звуки = М, а мотив = Ф

фраза = М, а мелодия = Ф

мотив = М, а фраза (строка) = Ф

мелодия = М, а вся песня = Ф

В этом смысле пункт 11 – «Форма» по отношению ко всем предшествующим как «Материалу», в том числе – к структурным слоям формы.

Приведенная систематика параметров может служить также конкретным «аналитическим вопросником» по музыке такого рода и некоторым позднейшим стилям, пользующимся открытиями Веберна.

Было бы слишком громоздко подробно анализировать отрывок в Примере 343. Ограничимся поэтому лишь краткими указаниями.

1. СЕРИЯ

- интонационные комплексы (формула ВАСН трижды) предельно насыщены экспрессией полутона (большой септимы 11 и ноны 13), развертывающегося и по горизонтали, и по вертикали. 12-полутоновая система Веберна – *гемитоника* (почти всегда в группах присутствует неперменный полутон, отсюда гемиааккорды; особенно любимый «Веберн-аккорд» 3.1, правда, в этом сочинении завуалирован в связи с интонационным содержанием данной серии);
- внутри серии три одноструктурных группы, располагающихся на четверку друг от друга; отсюда близкое родство одноформных серийных рядов на расстоянии 4; необыкновенная густота и насыщенность смысловых связей в звуковысотном параметре;
- серийные ряды P: $g - (4) - es - (4) - h - (4) - g$ (замыкание путем точного повторения начального ряда P*g-e* – серийная «главная тональность»);
- серийная структура здесь – круг (с возвращением к началу) плюс замыкающее частичное изменение в пятом ряде P*f-d*.

2. РЕГИСТР

- полное закрепление всех высот за определенными октавами (Пример 344 A) – *макроаккорд*;
- гораздо важнее, чем значение краевых тонов серии роль краевых тонов реального звучания (*gis*³ и *H*);
- три микроаккорда (согласно трем сегментам ВАСН в серии) всё время на неизменной высоте (Пример 344); микроаккорды красиво и гармонично расположены (серия здесь ровно ни к чему не обязывает), отражая ведущий принцип гармонической эстетики Веберна: *сочетание крайней остроты и крайней нежности* экспрессии;
- макроаккорд (Пример 344 A) неподвижно стоит на протяжении всей главной темы (тт. 1–15); всё целое – «переборы» звуков одного аккорда, движение в

нем минимально, за счет звуковых различий между содержащимися в его составе микроаккордами и пермутациями (перестановками) звуковых групп. Для сравнения – начало следующей части формы, тт. 16–18, Пример 344 В: стабильные высоты сместились (ср. с Примером 344 А).

3. ТЕМБР

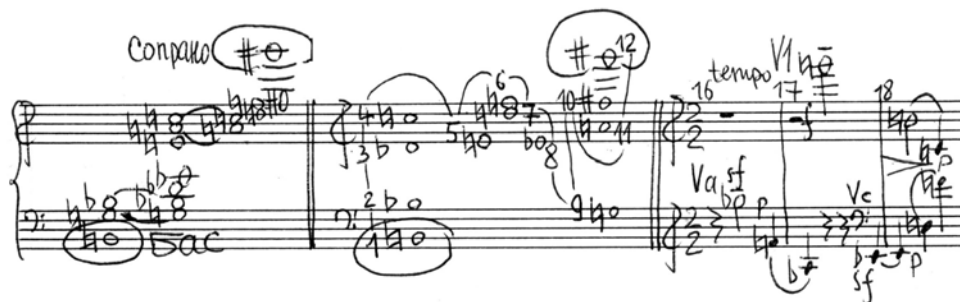
– помимо закрепления высот за регистрами (октавами) есть и интердименсиональное взаимодействие высот и тембров: определенные высоты играют только определенными инструментами (см. Пример 344 Г).

• Пример 344 А – Г

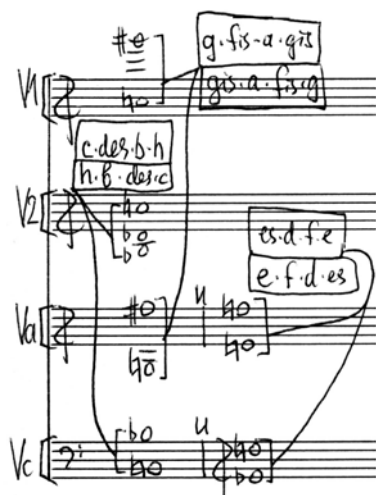
А.

Б.

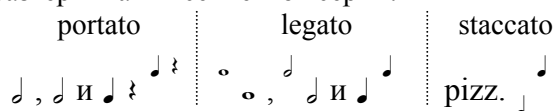
В.



Г.



4. АРТИКУЛЯЦИЯ Подача звука также не свободный параметр, три основные ее формы применяются в подчинении логике развертывания сегментов серии:



5. ДИНАМИКА – «мастер пианиссимо» Веберн не всегда пишет в тихой звучности; почти вся тема идет *forte*; основной материал:

$$f, f - sfp, f > p, p >$$

смелое, крепкое начало; смягченные окончания (см. тт. 6, 8, 12, 14–15).

6. РИТМ – две группы ритмических длительностей:

«медленные» –

и «быстрые» –

– в ритмо-линейных (тематических) элементах здесь особенно существенно соотношение их *по направленности* (симметрии «вверх» – «вниз»).

7. ТЕМП – соответственно ритмическому содержанию даны два типа движения (две скорости):

медленное (тт. 1–6) и

быстрое (тт. 7–8),

в тт. 9–15 преобладает быстрое движение;

– автором предписаны два замедления (т. 8 и 14–15), имеющие важное значение для артикуляции формы.

8. ПЛОТНОСТЬ – фактор голосоведения также расщепляется на линии: тематическую (мотивную) содержательность, число голосов (звуков одновременно; вспомним, как важно это в экспозиции всякой фуги); последнее и становится *вертикальной плотностью*; например, везде 1 или 2 звука;
– *горизонтальная плотность* – частота музыкальных «событий» во времени (упрощенно):

| | | | |
|----|----------------------|------------------|-------------|
| т. | 1 —
малая | 7 — 8
большая | |
| т. | 9 — 12
наибольшая | 13 —
большая | 15
малая |

9. МИКРО- ПОЛИФОНИЯ

— стремление к предельной интенсификации приводит к максимальной краткости мотивов — только по 2 и по 3 звука; кроме того, большие и огромные скачки в них, а также разрывы мотивов благодаря *staccato* и *portato* производят эффект соединения «точек» («пуантилизм»);

— вследствие доведения структурных единиц до предельной минимальности оказывается возможным слышать «имитацию» однозвучков (даже в одном голосе). Так в т. 7 совершенно несомненно, что *fis*² альты есть имитация *gis*³ первой скрипки (проверяйте всё); но в реальном звучании ровно столько же оснований считать и звук *a*¹ у первой скрипки имитацией звука *gis*³ в той же партии (во всяком случае, не меньше оснований: ведь *a*¹ значительно дальше от *gis*³, чем *fis*¹). Ср. также последние 2 звука в т. 15. Но если это так, то весьма сходно обстоит дело и в прочих аналогичных случаях (особенно если оба звука в одинаковой артикуляционной форме).

10. СТРУКТУРА

— складывается музыкальная ткань необычайной внутренней наполненности и концентрированности, что в свою очередь требует иного восприятия, в особенности эта необыкновенно интенсивная внутренняя жизнь («innerst Leben» — слова из последнего произведения композитора, кантаты ор. 31), для восприятия которой необходимо улавливание всевозможных имитаций, отражений, симметрий, соответствий, варьирований, контрастов на всех уровнях вплоть до «внутриатомного» микромира интерdimensionальных связей. Эта веберновская ткань — высокой ценности благодаря запечатленной в ней интенсивной внутренней духовной жизни композитора, исключительно тонко отшлифованной и гармоничной художественной формы.

10. ФОРМА

- функция части – изложение главной музыкальной мысли (главного образа, главной темы), с характерной устойчивостью, достигаемой необычайными средствами, прежде всего круговой замкнутостью в серийной композиции и неподвижностью макроаккорда (аккорда-поля). В категориях новой тональности XX века эта одновысотность с ее высотно-стабилизирующим действием *выполняет функцию «тоники»* (как Т = главная тональность в классической главной теме);
- мысль излагается в цельной и последовательной форме (со структурной стороны – период из двух предложений 8 + 7), где на развивающую часть периода (тт. 9–15) проецирована и развивающая часть классической песенной формы – середина и завершение. Однако общелогические функции музыкальной мысли, ее логичность и стройность осуществляются с участием факторов всех музыкальных параметров, как было эскизно обрисовано выше;
- богатство музыкальной мысли, выраженной в стройной, отточенной форме, дает ощущение музыкальной красоты, ошеломляющая необычность содержания этой мысли делает музыкальную красоту *новой красотой*.

После подобного разбора надо еще раз прослушать произведение, данный фрагмент, чтобы всё найденное в анализе *освоить на слух*.

Элементы новой красоты музыки Веберна порознь свойственны и другим стилям и сочинениям XX века. В том, что у Веберна такие элементы даны с максимальной концентрированностью, можно усматривать *обобщение* в его стиле важных новых тенденций музыки своего времени.

Ⓟ 1. Всё по образцу письменного Задания 19 (ср. также Задание 20).

2. В серийной технике написать вокальную пьесу (женский голос в диапазоне $d^1 - a^2$) и фортепиано на текст сонета № 76 Уильяма Шекспира в переводе С. Маршака (текст см. на с. 508). Работа рассчитана на 2 недели. *1-я неделя*: общая разработка плана пьесы и, с возможным использованием материала в нотных примерах, написание первой половины, строки 1 – 8. *2-я неделя*: выполнение строк 9 – 14 и окончательная редакция.

Особенность этого варианта состоит главным образом в его форме, по типу *текстомузыкальной*, то есть такой, где структура текста составляет первооснову музыкального построения. Текстомузыкальная форма существовала за много веков до нашей *автономно-музыкальной* (как в песнях и романсах Шуберта, Чайковского, Рахманинова, где прекомпозиционно, то есть еще до замысла конкретного произведения, в сознании композитора действует прообраз песенной формы из экспозиционного периода, середины и завершающей части). Например, в частях монодической мессы – в кирие, глории, интроите, тракте и других, в балладе, баллате, рондо XIII – XV веков и аналогичных формах. Текстомузыкальная форма вновь, на новой основе, распространяется в музыке XX века (Мессиян, Стравинский).

Здесь – форма сонета становится музыкальной конструкцией. В сонете 14 строк, структурированных как два катрена и два терцета, то есть 4 + 4, 3 + 3 стиха. Обычный размер – пятистопный ямб (как и в этом сонете). Шекспир применяет несколько иную форму сонета (см. текст): три катрена и заключительное двустишие, то есть 4 + 4 + 4 + 2, со схемой рифм:

| | | |
|----|-------|---------|
| 1 | _____ | a |
| 2 | _____ | b |
| 3 | _____ | a |
| 4 | _____ | b |
| 5 | _____ | c |
| 6 | _____ | d |
| 7 | _____ | c |
| 8 | _____ | d |
| | 9 | _____ e |
| | 10 | _____ f |
| | 11 | _____ e |
| | 12 | _____ f |
| 13 | _____ | g |
| 14 | _____ | g |

Возвращение в конце рифмы первого катрена здесь – вольность переводчика; в оригинале этого нет, см. далее подлинный английский текст.

Внутри формы сонета есть свое развитие. В каноническом «итальянском» сонете (Ф. Петрарка, Микеланджело Буонаротти, также «Суровый Дант не презирал сонета» и др.) первый катрен есть экспозиция мысли – «тема» стихотворения. Второй катрен – развитие темы, идущее «вверх»; два катрена составляют первую часть сонета, два терцета – «нисходящую» вторую часть. Первый терcet направляет развитие к развязке, разъяснению. Второй – окончательное раскрытие темы в звучных, ярких выражениях.

В данном сонете Шекспира первые два катрена соответствуют канонической форме. Третий дает движение «вниз», к развязке. Заключительное двестишие завершает ход мысли. Повтор в конце слов из первой строки (это – так называемый «сонетный замок») – прием хлесткий, но не отражающий структуру оригинала. Одна из особенностей формы сонета – в нем нельзя повторять слова (кроме специальных риторических повторов; это не касается мелких служебных слов – союзов и др.).

Слово «сонет» (ит. sonetto) происходит от того же «sonare» (звучать, звенеть), что и слово «соната». Этимология «сонета» истолковывается как указание на звучность и звонкость рифм, яркость последней строки.

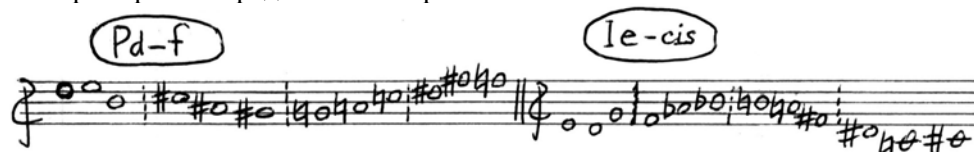
С учетом всего сказанного, музыкальная форма сонета должна быть безрепризной и состоять из трех частей-четверостиший различного содержания с заключительным проникновенным «выводом»-двустихием:

| | | | | |
|--------------|-------|-------|--------|---------|
| текст: | 1 – 4 | 5 – 8 | 9 – 12 | 13 – 14 |
| музыка: | a | b | c | d (?a?) |
| части формы: | I | II | III | IV |

Само собой разумеется, понять форму можно множеством способов. Это касается всех последующих разъяснений.

Пьеса задумывается как *додекафонная*.

- Пример 345. Предлагаемая серия:



Представляется целесообразным ввести обрамляющие, оттеняющие отыгрыши. Например, начальный ритурнель 1:

- Пример 346

Ритурнель 1



Его вариант для повторения (ритурнель 2):

- Пример 347

Ритурнель 2



Проводиться они могут: или 1. как вступление и заключение, или 2. перед началом (1), между первым и вторым катренами (2), между вторым и третьим катренами (1) и в конце (2) как заключение. Как сделать – выбирайте сами.

I часть (строки 1 – 4) как «экспозиция» должна быть простой и строгой.

- Пример 348. Образец возможного начала:

II часть (строки 5 – 8) должна исходить из предшествующих слов «не искать ли приемов новых [в оригинале: «новонайденных методов»], сочетаний странных». Например (придумать «странность»):

• Пример 349

Lento

Я по-вто-ряю пре-жде-е о-пять, в о-де-жде ста-рой по-яв-

— ля-юсь сно-ва,

IV часть (строки 13 – 14) должна иметь новый, резюмирующий характер, звучать как вывод, цель предыдущего развития. Например, с такой углубленной мелодией:

• Пример 350

Всё то же солн-це хо-дит на-до мной, —

Конец 14-й строки непременно должен быть выполнен как заключение всего произведения. А следующий далее ригурнель – звучать как кода после каданса.

Как сочинять?

Первое и главное – написать хорошую выразительную *мелодию*, отражающую настроение и конкретные детали *текста*. Скажем, в Примере 348 начальная нона – выражение текстового «увы». «Не блещет новизной» стало романтической мелодией по звукам малого септаккорда. В Примере 349 слова «я повторяю» стали повторяющимися звуками *f*, а «старая одежда» пре-

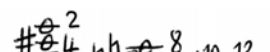
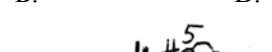
вратилась в простой диатонизм $a^1-h^1-gis^1-fis^1$. В Примере 350 слова «солнце надо мной» выражено ходом к вершине a^2 . Таким образом, исходный пункт сочинения – выразительное *прочтение текста*, уяснение его ритма, настроения, линии. В такой музыке надо избегать противоречия между сложной звуковысотной интонацией и элементарностью ритмических симметрий (здесь она звучит как примитив). Отсюда многочисленные перемены тактового размера (их надо продолжить и далее), капризно следующие за постоянно меняющейся экспрессией текстового содержания.

Необходимо соразмерять число слогов в строке и количество приходящихся на строку звуков серии. Например, в строке 1 – шесть звуков, то есть первая половина серии; следовательно, вторая должна поместиться аналогично во всей второй строке. Возникающие при этом «фигурационные» повторения тонов серии (Примеры 348, 350) считаются за переборы одного аккорда и не являются нарушением додекафонного правила развертывания серийного ряда. В партии фортепиано недопустимы октавные удвоения в одновременности! См. Пример 349: как надо удваивать в унисон (тт. 2, 3).

В пределах каждой части выдерживается свой характер. Однако от строки к следующей строке *должно быть развитие*. Иначе – нудное и скучное стояние на месте.

ВНИМАНИЕ: эту пьесу нельзя делать быстро (к чему предрасполагает метод додекафонии). Необходимо очень интенсивно работать над чистотой гармонии, красотой мелодии и гармонической вертикали; особенно – над развитием как внутри каждой части, так и от части к части. Например, для III части (также и для IV-й) помимо аккордов возможны шестизвуковые комплексы – как «вееры» (Пример 351 Б), так и собственно аккорды (351 В).

- Пример 351 А Б В

A.  B. 

Примечание для хорошо знающих английский язык: можно (при желании) писать и на английский текст в оригинале (см. далее).

Уильям Шекспир

СОНЕТ LXXVI

- I 1. Увы, мой стих не блещет новизной,
 2. Разнообразьем перемен неожиданных.
 3. Не поискать ли мне тропы иной,
 4. Приемов новых, сочетаний странных?
- II 5. Я повторяю прежнее опять,
 6. В одежде старой появляюсь снова.
 7. И, кажется, по имени назвать
 8. Меня в стихах любое может слово.
- III 9. Всё это оттого, что вновь и вновь
 10. Решаю я одну свою задачу:
 11. Я о тебе пишу, моя любовь,
 12. И то же сердце, те же силы трачу.
- IV 13. Всё то же солнце ходит надо мной,
 14. Но и оно не блещет новизной!

Перевод С. Маршака

- I 1. Why is my verse so barren of new pride,
 2. So far from variation or quick change?
 3. Why with the time do I not glance aside
 4. To new-found methods and to compounds strange?
- II 5. Why write I still all one, ever the same,
 6. And keep invention in a notèd weed,
 7. That every word doth almost tell my name,
 8. Showing their birth, and where they did proceed?
- III 9. O, know, sweet love, I always write of you,
 10. And you and love are still my argument;
 11. So all my best is dressing old words new,
 12. Spending again what is already spent:
- IV 13. For as the sun is daily new and old,
 14. So is my love still telling what is told.

Ⓢ Simile.

ЗАДАНИЕ 22

Ⓐ

Два варианта:

1. *И. Ф. Стравинский*. Движения для фортепиано с оркестром, IV часть, тт. 96–135; партитура в сборнике: Произведения для камерного оркестра / Сост. С. А. Разоренов. М., 1979; клавир в издании: И. Стравинский. Сочинения для фортепиано. Т. II. М., 1969,

или

2. *И. Ф. Стравинский*. Балет «Агон», Двойной бранль, тт. 336–386 (по партитуре).

Полный анализ. Выписать серийную схему.

НИЧЕГО НЕ ПИСАТЬ В НОТАХ!

Ⓑ

1. Начатую работу – пьесу в серийной гармонии (№ 2) довести до конца.

2. Сонет Шекспира довести до конца .

Ⓒ

По заданной начальной фразе сыграть пьесу.

• Пример 352

А. Начало:

[В.Л.]

Handwritten musical score for a piano piece, starting with "Furioso (♩. = 64)". The score is written on two systems of grand staves. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The music features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Pedal markings "Ped.-" are present at the end of measures 1, 4, and 8. A dynamic marking "f" is at the beginning of measure 1. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#).

Б. Возможное окончание:



[либо то же в «главной тональности»]

Пояснения к Заданию 22

Ⓐ Анализы в этом задании предполагают исследование серийной музыки во всем объеме ее проблематики (она более подробно излагалась в предыдущих заданиях), вплоть до вопросов стиля, образного и идейного содержания, эстетической оценки, прочих эстетических вопросов (в частности, и вопросов национального облика музыки).

Как всегда, необходимо точно знать границы частей музыкальной формы, функции частей. Если в сочинениях композиторов даже «атональной» нововенской школы столь существенна категория новой тональности (объединение центральным тоном или каким-либо комплексом на определенной – «тональной» – высоте), то для диатониста и тоналиста Стравинского категория тональности имеет много большее значение¹.

¹ Стравинский-композитор может быть отнесен и к теоретикам тональности. Из его взглядов: (гармония как функциональная тональность) «гармония ... имела блестящую, но краткую историю»; (в XX веке – новая тональность) «мы не находимся более в рамках классической тональности в школьном смысле»; (устой в новой тональности – «полюс», термин Стравинского) современная тональность – это «полярность звука, интервала и даже звукового комплекса»; тональность есть «способ ориентации музыки согласно этим полюсам»; «нетональная» музыка тональна, «но не в тональной системе XVIII века»; (о своей додекафонии) «интервалы в моих сериях тяготеют к тональности; я сочиняю вертикально, и это означает, по меньшей мере в одном смысле, что я сочиняю тонально»; «правила и ограничения серийного письма мало отличаются от строгости великих контрапунктических школ прошлого, в то же время они расширяют и обогащают гармонический кругозор; начинаешь слышать больше и более дифференцированно, чем прежде».

В частности необходимо изучить значение инициев (начальных звуков в формах Р и I), то есть первых и последних звуков в серийных рядах: есть ли какая-нибудь тональная связь между ними в масштабах части или всей пьесы; как связаны инициы с формообразованием. Для лучшего привыкания к таким анализам целесообразно помнить не только о классических тональных планах, но и о гармонических планах в формах полифонии (проведение темы фуги, всех ее мелких частиц, участвующих в разработке мысли и т. п.).

Как всегда в серийной музыке, следует тщательно изучить и серийную структуру (выбор и сочленение серийных рядов), и, в связи с ней, реально звучащую ткань, которая может весьма сильно отличаться от серийной подосновы.

В Двойном бранле из «Агона» целесообразно сначала найти (в первых тактах) исходную серию (12-звуковую), от того же инициа выписать ее инверсию, особое внимание уделить сегментам 1 – 6 и 7 – 12 (двум шестеркам серии), и уже потом продолжить нахождение прочего серийного материала (в этом сочинении – очередной вариант трактовки серии), экономя время работы в случаях буквальных повторений.

В IV части Движений надо, в частности, отдельно выписать обозначения рядов (форма ряда, например, Р, с двумя инициями, краевыми тонами) и установить закономерность их последования (с учетом их распределения по частям формы).

Ⓟ 1. Условия те же (см. пояснения к предыдущим заданиям), но обязательно должны быть новыми (в сравнении с предыдущей пьесой) образ, характер, движение, фактура, форма.

2. Объяснения к завершению вокальной пьесы на слова Шекспира см. в Задании 21 (с. 502–508).

Ⓢ Форма пьесы (ориентировочно) – большое предложение:

| | | | | |
|-----|-----|----|----|----|
| ab | ab | .. | .. | ba |
| 3+3 | 3+3 | 3 | 3 | 6 |

Раздел VI

VI. ДРУГИЕ ТЕХНИКИ

17. «Атональность» – новая тональность

17.1. Термин-недоразумение?

Слово «атональность» образовано отрицательной приставкой «а» («не», «без», «вне») и словом «тональность» и означает буквально «нетональность», «внетональность». Таким образом, смысл термина «атональность» оказывается зависимой величиной от другого, отрицанием которого он является – «тональность». Но, как уже достаточно было сказано выше, понятие тональность в музыке после венских классиков разветвилось, перестало быть единым, образовало много различных видов, состояний. В XX веке этот процесс резко усилился. Вместо видов или состояний, различных, но всё же как-то типизируемых, образовалось множество *индивидуализированных* структур, число которых именно вследствие индивидуализированности не поддается никакому учету. И возникает закономерный вопрос: отрицанием какой из этих структур является «а»тональность? Что здесь подразумевается под «тональностью» – бетховенский До мажор? глинкавский Ре мажор? вагнеровский ля минор? прокофьевский В (в Седьмой сонате), хиндемитовский Н (в канонической фуге из *Ludus tonalis*)? скрябинский Fis (в «Прометее»)? штокхаузенский В (в *Stimmung*)? денисовский D в виолончельном концерте? Если тональность многолика, то каково позитивное содержание негативного термина «атональность»?

Столетняя история вопроса:

- | | |
|-----------|--|
| 1867–1868 | Г. А. Ларош о «Марше Черномора» Глинки: «Он не принадлежит ни к какому тону», то есть никакой тональности. |
| 1880 | С. И. Танеев пишет (Чайковскому) о слышанной им в Париже музыке Форе, д'Энди: в их музыке «одно общее свойство» – «гамма перестает иметь семь нот, а заключает в себе целых двенадцать, и не только в мелодиях, но и в гармонии. Тональности нет». «В сущности между ними и нашими петербуржцами нет никакой разницы». |
| 1885 | Ф. Лист сочиняет пьесу для фортепиано «Багатель без тональности». |
| 1911 | А. Шёнберг пишет, что согласно «сегодняшнему чувству формы» «тон, от которого всё исходит, может даже спокойно |

- парить в воздухе», а не быть подчеркнутыми, притом «без того, чтобы утверждать, что новейшая музыка в самом деле атональна». «Атональное могло бы только обозначать: нечто, что вообще не соответствует сущности звука» [= тона]. «Музыкальная пьеса всегда по меньшей мере до тех пор будет оставаться тональной, пока возможно констатировать связь от звука к звуку». «Тональность может быть не ощутимой либо недоказуемой, эти связи могут быть темны и труднопознаваемы, даже вовсе непонятны. Но отношения между звуками так же не могут быть названы атональными, как отношения цветов – спектральными или некомплементарными». «К тому же еще совсем не исследовано, не является ли то, что охватывает эти новые созвучия, самой тональностью двенадцатитонового ряда». Кулуарно Шёнберг посмеивался над «атональностью» и говорил, что «атональная» музыка – это музыка без звуков (по-немецки звук – *der Ton*).
- 1917 Из «Записной книжки» И. Ф. Стравинского: «Я замечал, что те, кто больше всего говорят об атональности, имеют очень маленькое представление о самой тональности и тональной системе».
- 1930 В интервью для Венского радио «Что такое атональность» А. Берг сказал, что старая тональность для нововенцев «свята»; и если бы это было не так, то как бы они могли «верить в новое искусство, для которого и сам Антихрист не мог бы выдумать более сатанинского названия, чем это слово "атональное"!».
- 1932–1933 И. Стравинский заявил: «Моя музыка не атональна – атональности в ней так же мало, как нет в ней и дьявола».
- А. Веберн в лекциях «Путь к Новой музыке» утверждает, что «системе мажора и минора пришел конец», «Подобно тому, как исчезли церковные лады, уступив место лишь двум ладам, так по-прежнему исчезли и эти два лада, уступив место одному-единственному звукоряду – хроматической гамме. Опора на основной тон – тональность – была утрачена». «Это событие <...> произошло где-то в 1908 году». Но связи с прошлым у нововенцев остались очень тесными. «И у нас, несмотря ни на что, имеется основной тон», но только он не является фундаментом целого, как прежде. Как раньше писали в *C-dur*, так теперь по методу додекафонии пишут в сорока восьми серий-

ных рядах, реализующих избранную для сочинения серию. «Эту музыку называют страшным словом "атональность". От чего здесь отказались? – не стало тональности». Музыка постепенно и с неизбежностью приходит к композиции вне тональности. Например, в окончании «Песни парок» Брамса; эта пьеса «уже далека от тональности». Сегодня тональность умерла, и «заниматься мертвым делом бесполезно». Серийный метод – не заменитель тональности, он ведет гораздо дальше. Но крупные формы, базирующиеся на тональности, имеют связанные с ней законы. Поэтому «ряд в его первоначальном виде играет теперь такую же роль, как раньше "основная тональность"; реприза естественно возвращается к нему. Мы кадансируем в том же тоне! Эта аналогия с более ранними структурными принципами поддерживается совершенно сознательно, и таким образом опять становится возможным перейти к более крупным формам».

В додекафонии (вроде веберновских Вариаций для оркестра ор. 30) «всё же не игнорируются закономерности, данные природой звука, то есть закономерности отношения обертонов к определенному основному тону».

1937 П. Хиндемит в книге «Руководство по композиции» доказывает абсурдность самого понятия «атональность». Тональность есть природная сила, подобная притяжению земли, и избавиться от нее так же невозможно, как нельзя преодолеть этот закон природы. То, что называется «атональностью», например, в музыке Шёнберга, всё равно есть тональность, но только это плохая тональность и соответственно плохая, нелогичная музыка.

1942 И. Ф. Стравинский в «Музыкальной поэтике» говорит о необходимости ладового устоя в музыке (Стравинский обозначает понятие «устой» термином «полюс», подразумевая под ним центр притяжения, тяготения). Тональность же по Стравинскому – «лишь способ ориентации музыки к этим полюсам». Устой в этом смысле («полюс») есть «главная ось музыки», которая всегда складывается из чередования тяготения (стремления) и покоя, составляющих «дыхание музыки». В наше время устои, центры притяжения, «не находятся более в центре замкнутой системы», «мы можем их достичь и без подчинения церемониалу тональности». Тональность в клас-

- сическом смысле господствовала с середины XVII по середину XIX веков. «С того времени, когда аккорды уже не служат только для того, чтобы выполнять функции, возложенные на них тональным планом, а освобождаются от всяких уз, дабы стать новыми сущностями, свободными от всяких принуждений, процесс завершен: тональная система умерла». «Параллельная последовательность нонаккордов достаточна для доказательства этого. Именно здесь открывается дверь к тому, что называют сомнительным словом атональность. «Привативное [устраняющее, отрицающее] *a* означает состояние безразличия к термину, которое оно отрицает, не дезавуируя его при этом. Так понятая атональность не соответствует тому, что под ней понимают те, кто ее употребляют». «Может случиться, что я выдерживаю <...> тональный порядок, затем сознательно разрушаю его, чтобы установить иной порядок. В этом случае я не *атонален*, но *антитонален*»
- 1959–1963 Тот же Стравинский, но уже автор *серийно-додекафонной* музыки, вновь говорит о тональности: «Интервалы в моих сериях тяготеют к тональности; я сочиняю вертикально, и это значит, по меньшей мере в одном смысле, что я сочиняю тонально». [Позволительно предположить, что метод сочинения «вертикальный» – есть тональность, а «горизонтальный» – модальность; обобщающий их принцип «полюсов» означает опору того и другого на категорию устоя]. В наши дни мы слышим больше в музыке нововенской школы. «Например, в отношении гармонии я слышу теперь всю первую часть Симфонии Веберна тонально <...>, а в отношении мелодики, я думаю, каждый слышит ее теперь более тонально, чем двадцать лет тому назад». По мнению Стравинского, серийность составляет своего рода тональную основу произведения: «Без тональности нет музыки».

В приведенных мнениях крупнейших музыкантов проглядывают ключевые мысли для понимания «атональности»:

1. В популярном словоопределении «атональность» происходит от *неслышания* новой гармонии и представляет собой своего рода способ отмахнуться от необходимости определить то, что *есть*, ограничившись констатацией того, чего *нет*; всегда неудовлетворительное своей бессодержательностью научное *недоразумение* («музыка без тонов»).

2. Ощущение музыки XX века *существенно расходится* с аналогичным явлением XVIII века, отождествляемым с тональностью вообще; в этом смысле (см. мысли Стравинского, 1942: гармонии высвобождаются из основной роли тяготения к тонике и наделяются другими задачами) гармония XX века «атональна». В действительности же это *новая гармоническая система*, правомерно наследующая классической тональности, обусловленная исторически сложившейся практикой свободного применения диссонанса, неустоя, – *новая тональность*.

3. Среди этой новоинтонационной музыки выделяются несколько различных явлений, уже не негативного, а позитивного определения:

а) атоникальность, даже «атональность (то есть снятая тональность) как средство высшей гармонической *неустойчивости*, контраста тому, что в контексте полагается тональностью.

б) *разноцентрированная и ацентрическая* гармоническая структура как тип разомкнутой «процессуальной» композиции, где конец развития принципиально отличен от начала. Притом характер структуры также может быть типа снятой тональности.

в) сама центральная ячейка может не быть концентрированной в едином основном тоне, а распределяться между разными звуками – *пантональность*.

г) с учетом четырех уровней структуры гармонии музыка *тональна* до тех пор, пока сочинение осуществляется в традиционных *формах* (песня, рондо, соната, fuga). Только в новых техниках композиции это будет *новая тональность*.

17.2. Атоникальность в тональной форме

Чередование стремления и покоя (о чем говорит Стравинский, 1942) как один из законов тональной формы в условиях гармонии XX века закономерно привел к использованию «атоникальности» как средства контраста сложно-тональной устойчивости. Применение ее может быть мотивировано различно. Например, при сложно-тональной структуре экспозиции сонатной формы разработка, которая должна быть на один порядок выше по шкале неустойчивости, закономерно связывается с устранением всякой тональной определенности (образцы – в некоторых разделах первых частей симфоний Шостаковича, например – Восьмой, Пятой). Также в связующих партиях, вступлениях.

Корни этого приема – в романтической гармонии: скользящие последования диссонантных рядов (Глинка, романс «Я помню чудное мгновенье», доминантовая цепочка), параллелизмы (Шопен, Мазурка *cis-moll* op. 30 № 4), специально-экспрессивные эффекты (Мусоргский, сцена колокольного звона

из «Бориса Годунова»). В музыке XX века эта градация тоникальности стала самостоятельным фактором (и параметром) современной композиции (см. параграф 7.8).

Пример атоникальности в связующем ходе – финал Седьмой фортепианной сонаты Прокофьева (см. ноты). Главная тема финала, героического, токатно-наступательного характера, обладает необходимой силой тоники, выраженной полигармонически: чистым тоническим трезвучием B-dur в верхнем слое и мрачной минорной терцией в нижнем. Побочная тема (финал – в форме малого рондо $\Pi \curvearrowright \text{Ш} \curvearrowright \Pi$) – также токатна, но в более легком звучании с порывистыми движениями.

Связующий же ход от главной темы к побочной на его модулирующем участке выпукло выделяется избеганием тоники (атоникальность), местами тональной *неопределенностью*, несмотря на всегда возможную в условиях «пантонального» расширения лада объяснения функций с точки зрения предыдущей и последующей тональностей – они есть, но не обладают обычной ясностью. Подобные атоникальные структуры, вероятно, относятся к тем, которые сам Прокофьев считал «атональными», применяемыми им иногда, «чтобы оттенить тональные места».

17.3. Виды центричных и ацентричных структур

Различные виды неклассических тональных структур можно систематизировать в зависимости от ведущих критериев:

- основной тон (= тоника) сильный, слабый или неощутимый,
- тоника единая или меняющаяся,
- наличие или отсутствие движения, направленного на изменение первоначального качества структуры.

Художественная мотивировка центричности или ацентричности – с разными оттенками. Особое значение имеет появившаяся (еще в эпоху романтизма) новая, неклассическая концепция содержания-процесса, где конец произведения не означает замыкающего возвращения к начальной высоте (Шопен, Вторая баллада F-dur – a-moll), либо начало произведения дается сразу с развития, а не с экспозиции (Шопен, прелюдия a-moll). Индивидуализированность содержания предполагает, в частности, различное использование завуалированности основного тона, как в начале, так и в конце пьесы; также – распределение устоя на двух или нескольких высотах сразу, причем без нарушения единства созвучия-устоя (например, полиаккорда или симметричного аккорда).

В зависимости от всех этих условий создаются многообразные сложноладовые центричные и ацентричные структуры, из которых мы выделим несколько более часто встречающихся.

17.3.1. Одноцентровые, где начало и конец опираются на один и тот же устой; в отличие от обычной классической структуры устой не является в прежнем смысле тоникой, к которой тяготеют (прямо или в конечном счете) все гармонические элементы системы, устой функционирует как слуховой ориентир и показатель замкнутости и законченности структуры, но не пронизывает собой ее насквозь.

Примеры: Э. Денисов, Скрипичный концерт, обе части его замкнуты устоем dD, начинающим и завершающим развертывание гармонической структуры; А. Шнитке, Вторая скрипичная соната, замкнутая аккордом g-moll; Р. Щедрин. Тетрадь для юношества, № 2 «Знаменный распев».

Подобные едиоцентричные структуры – прямое продолжение принципа классической начальной замкнутости в условиях новой тональности XX века.

17.3.2. Переменно-тональные структуры (разноцентричность), где начало имеет один определенный устой, а окончание – другой. В классической тональности, где тоника ощущается так или иначе на всем протяжении пьесы, даже там, где нет ни тонического аккорда, ни главной тональности, это было бы нарушением норм композиции (кроме особых, специальных случаев). В новой тональности, где этой пронизанности нет (или может не быть), не ощущается и никакого нарушения; отсюда новые возможности сочинения тональной структуры, подобно тому, как сочиняется тема-мелодия. Переменная тональность встречается и при сильной тоникальности: С. Прокофьев, «Ромео и Джульетта», «Джульетта-девочка», C – H; А Эшпай, Концерт для гобоя с оркестром, G – h – f. Пример из усложненной тональности: Денисов, вокальная пьеса «Горный путь» из цикла «Свет и тени» (в частности, путь «к таинственным и чудным берегам» воплощен в переменности тоник D – C). «Атональная» переменность es – G(Cis) составляет основу пьесы Мясковского № 6 из цикла «Причуды» (см. в: ЗпГ, пример 203, с. 226–228).

Гармоническая форма темы представляет собой:

- экспозицию устоя *dis* (тт. 1–2),
- его развертывание (тт. 3–18) и
- падение устоя *dis* (тт. 19–20).

Структура этой переменности встречается нередко и представляет собой определенной тип взаимодействия двух устоев (У1 – У2). Устой первый господствует на всем протяжении формы, а в конце «падает», *разрешаясь* во второй. Общий тип такой переменности может называться поэтому «принцип падения». Происхождение его – в формах, основанных на простом, недialeк-

тическом утверждении устоя в старомодальной музыке (реперкусса → финалис), либо в оstinatных формах (Бах. *Stucifixus* из Мессы *h-moll*). Здесь основной раздел (тт. 3–18) построен на прогрессиях звуковысотной (модальной и ритмической):

| | | | | |
|--------------------|---------------|---------------|---------------|---------------|
| прогрессия тактов: | 2 (= 3–4) | 3 (= 5–7) | 4 (= 8–11) | 5 (= 12–16) |
| прогрессия высот: | $e^1 - dis^1$ | $dis^1 - g^1$ | $dis^1 - b^1$ | $dis^1 - h^1$ |

Первые две фразы слиты в более крупное построение, как и фразы в тт. 7–18 и 19–20, представляющие собой нисхождение к первому устою *dis* и его «разрешение» во второй.

В конце произведения, написанного в форме вариаций, утверждается устой *dis*, и таким образом, переменность *dis* – *d* (= *es* – *d*) распространяется на всю композицию в целом.

Другой пример: Веберн, Пьеса для скрипки и фортепиано ор. 7 № 3.

17.3.3. Переменность «атоникальность – тоникальность», то есть начало без определенного устоя (в движении), а окончание на определенном устое. По свидетельству Яворского, еще Танеев считал обязательным условием твердость и определенность тоники лишь в конце произведения и допускал возможность отсутствия ее в начале. По этому принципу написана «Сеча при Керженце» в «Китеже» Римского-Корсакова.

Отсутствие тоники, устоя в начале действительно устраняет обычно значимость основного тона для композиции в целом (= «атональность»). В отношении гармонической структуры это означает передачу функции логической связности другим факторам музыкальной композиции, соответственно изменяется и профиль гармонического анализа.

Примером может служить Концерт для виолончели с оркестром Денисова. Произведение выполнено преимущественно в сонорных звучаниях. Тихие глухие медленные «вздохи» сопровождают напряженную кантилену солиста. В конце заключительным средством является долгий постепенный уход звучности вверх, ввысь, в нежных текучих звучаниях струнных, вибратона, альтерной флейты, гобоя, д'амур, струнных флажолетов фиксируется высшая точка этого подъема, и из нее развивается в нисходящем направлении заключительный додекаккорд, нижний слой которого (у виолончелей и альтер) подкладывает под всю ткань Ре мажорный аккорд, отбрасывающий отблеск своей золотистой краски на всё это светящееся колоритное полотно.

17.3.4. Переменность «тоникальность – атоникальность». Если тип «атоникальность – тоникальность» более традиционен, то противоположный ему «тоникальность – атоникальность» более ярко показывает «атональные» тен-

денции в музыке XX века. Демонстративное устранение заключительной тоники символизирует необязательность ее вообще. Отсутствие подкрепляющего «тонального вывода» в рассуждении, которое к нему ведет, очень ослабляет тоникализирующие моменты внутри формы и, ничего не меняя в тональной структуре пьесы, умаляет их значение.

Примером «атонального» окончания может служить заключение финальной части Четырнадцатой симфонии Шостаковича. Написанная под впечатлением цикла Мусоргского «Песни и пляски смерти» симфония Шостаковича также посвящена одной из «вечных тем» искусства – жизни и смерти. В противоположность концепции смерти-просветления, смерти-апофеоза, композитор хотел выразить в своем произведении «протест против смерти» (слова Шостаковича). В XI части симфонии, сравнимой с кодой финала, текст гласит о всевластии смерти. Скорбные начальные аккорды (см. партитуру) обрисовывают тонику «трагической» тональности *h-moll*, загроможденную полигармоническим наложением на ее трезвучие мрачной звучности неаполитанской гармонии. В репризе (ц. 138 тт. 1–4) перегармонизованный начальный мотив $ges^3 - f^3 - ges^3$ с «кричащими» аккордами, опирающимися на чужой основной тон *as*, устраняется из главной тональности, а вместо возвращения к ней появляется бесконечно растущий, жестокий и в своей неподвижности неумолимый аккорд-сонор, исключаяющий своей «бесчеловечностью» всякое разумное согласие между звуками и обусловливаемый им основной тон. Экспрессивные задачи исключают тональность и основной тон.

Другие образцы: А. Шнитке, Соната для виолончели и фортепиано, II часть; Э. Денисов, «Знаки на белом» для фортепиано.

17.3.5. Ацентричность, где и начало, и конец – в атоникальности, в наибольшей мере соответствует представлению об «атоникальности». Прообразом этого типа можно считать «Багатель без тональности» Листа, где вся структура пьесы, субстанционально подразумевающей *h-moll*, уклоняется от звучания недвусмысленной тоники, замещаемой в начале аккордом с секстой, а в конце – уменьшенным септаккордом, однако, то и другое – с центральным тоном *h*.

Ацентричность типична для многих сочинений в «свободно-атональной» технике композиторов нововенской школы: «Ожидание» и «Лунный Пьеро» Шенберга, вокальные пьесы Веберна ор. 3, 8, 13, 16, его же Багатели ор. 9, оркестровые пьесы ор. 6, 10. В более поздней музыке – Денисов, Реквием, I часть (несмотря на начало и окончание одним и тем же звуком a^1), II часть (аналогично e^1). В большинстве случаев гармоническая структура их основывается на развитии избранного созвучия или звукового комплекса, в согласии с формой пьесы, например «Ожидание» Шёнберга (из нескольких сцен, в свя-

зи с текстовой формой). В инструментальных миниатюрах Веберна крайняя сжатость формы и тенденция к неповторяемости материала, непрерывному обновлению (крайняя степень принципа «развивающей вариации») приводит к афористической разомкнутости многомерной формы.

- Пример 353. *А. Веберн*. Пьеса для оркестра, ор. 10 № 1

образующая роль других факторов – ритмических, тембровых, структурных. В частности упомянутые смены числа голосов способствуют ощущению трехчастной симметрии формы:

| | | | |
|----------------|-------|-------|--------|
| такты: | 1 — 4 | 5 — 8 | 9 — 12 |
| число голосов: | 1 — 2 | 5 — 4 | 2-1 — |

С подобными факторами формы теперь идет рука об руку формообразующее действие гармонии.

17.4. Действие пантональности

Уже в условиях хроматической тональности ее пределы включают принципиально все созвучия какой-либо данной структуры. По достижении этого состояния утрачивает смысл граница, отделяющая одну тональность от другой. Это то же самое, как если бы некое звуковое государство, непрерывно расширяясь в своих пределах, вобрало бы наконец в себя весь мир: граница его уже ничего бы не разграничивала.

В музыке результатом аналогичного расширения тональности и является «пантональность» – «всетональность». Если в хроматической тональности типа прокофьевской еще остается контраст в *степени родственности* созвучий друг другу, происходящий от постоянно звучащих трезвучий и их основных тонов, то в музыке без сильно выраженных основных тонов, как в последних примерах, этот контраст отпадает. И тогда взрывообразно происходит скачок в новое качество. Вместо старотональной логики закрепления начального устоя, постепенного ухода от него и возвращения к нему, постоянное пребывание в сфере всех двенадцати звуков резко акцентирует необходимость строжайшего учета каждой из высот, каждой вертикальной структуры, необходимость контролируемого порядка последования тонов, в особенности новых *средств контраста*.

Выясняется, что прежние средства контраста всегда были особого рода высотной *вариацией* основной модели. Ведь Соль мажор – это та же структура, что и основной До мажор, но только на другом месте (на другой высоте). Если мыслить на основе прежней системы, традиционно, мы получаем примененный Веберном в 1913 году, во внеопусной Оркестровой пьесе № 1, тип додекафонии, где 12 тонов получают определенную для данной пьесы последовательность. Следующие после экспозиции устойчивые части варьируют заданный ряд (с транспозицией или без нее), а контрастная часть (середина) нарушает заданный порядок и на основе начального ряда достигает другого качества (любопытно, что исторически закрепился не этот «метод раннего Веберна», а метод Шёнберга, в том числе и в додекафонных сочинениях Веберна оп. 17–20).

Но одна трудность при этом не устраняется: *нет естественного звукового контраста*, ибо всё время используются *одни и те же высоты*, которые лишь меняют свои функции в зависимости *от контекста*. Что могло быть здесь таким контрастом? *Звуки, которых нет в экспозиционной части*. Так было при классической модуляции: переходя из До мажора в Соль мажор, мы меняем основной звукоряд, устраняется ступень *фа*, и вместо нее появляется *фа-диез* – новый звук.

Пантональное звуковое насыщение ставит под угрозу все обычные *тоновые* методы гармонии. И тогда одним из важнейших выходов, позволяющих идти дальше, оказывается *сонорный* материал, оперирующий не тонами и их комбинациями, а *звучностями*, представляющимися слуху своего рода *макроразвуками*. Даже если сонор-звучность составлен из обычных тонов, он слышится как темброзвук, привносящий свежесть звучания, еще не использованного ни как отдельный тон, ни как интервал, ни как аккорд. Отсюда самостоятельный вид гармонической техники XX века – *сонорика*.

18. Сонорная гармония

Сонорика есть *музыка звучностей*. Как категория музыки сонорика противопоставляется *тоновой* музыке, с ее точно выверенной шкалой высот, числовой размеренностью интервалов и их комбинаций – звукорядов и аккордов, аналогичной числовой пропорционированностью гармонико-функциональных отношений. Развитие тоновой музыки, с которой связаны также категории лада – как модального (с численно размеренным звукорядом), так и тонального (с геометрической пропорцией S – T – D) – особенно характерно для европейской традиции, с типичным для нее сочетанием полноты и глубины экспрессии, с одной стороны, и мощного всепронизывающего рационализма, с другой. Поэтому по мере становления всё более высоких художественных форм отпадали либо растворялись в строгой тоновости сонорные элементы, как и остатки античной ладовости: «плавное пение» (*cantus planus*) со свободной речевой ритмикой сохранялось только как цитата старины, а всё новое творчество получило рациональную ритмику; исчезли микрохроматические («энармонические») лады древних, исчезли свободно мелизматические тоны (они были еще в грегорианской мелодике, фиксированы в невменной нотации). Постепенно исчезла ладовая вариантность «ложной» музыки (*ficta, falsa*) в ренессансных ладах. Художественность теоретически объяснялась, как «просвечивание» разума и его первого носителя – «числа» – в звуковых формах и моделях.

Но «художественное», «искусство» (то, что по-немецки называется *künstlerisch*), сродни «искусственному» (*künstlich*). Непосредственно жизненная интонация, не обработанная художественными пропорциями, понадобилась и как такова – например, в «конкретной» музыке (КМ), и в воспроизведении художественными средствами. Естественно, второе было и легче, и раньше. Одним из важнейших средств этой новой интонации и явилась техника оперирования звучностями – сонорика. Примерами сонорной музыки, которые упоминаются здесь ради конкретизации дальнейших рассуждений, могут служить произведения: Э. Варез, Ионизация; Д. Лигети, Атмосферы; К. Штокхаузен, Группы для трех оркестров; К. Пендерецкий, Трен; А. Шнитке, *Pianissimo*; Э. Денисов, Виолончельный концерт; С. Губайдулина, Музыка для клавесина и ударных; Н. Корндорф, Вторая симфония; Л. Грабовский, Гомеоморфии для оркестра.

18.1. Звучность как элемент гармонии. Сонор

Под «звучностью» подразумевается определенный красочный эффект, образующийся при звучании аккордов и других групп тонов (фигурации, взаимодействия с тембрами, различные фактурные комбинации). В сонорной музыке исходная единица материала – не аккорд или звукоряд, а *сонор*, то есть определенная конструктивно оформленная звучность. Признак сонора – восприятие звукового комплекса как *единой* простой краски, а не как сложного взаимодействия интервалов. К сонорам относится и отдельный звук, если он внутренне расщеплен на оттенки («хрои», если воспользоваться термином древнегреческой теории), например, «букет» микротонов, обволакивающий перецветами одну звуковысоту. Условно к сонорам относится и отдельный простой звук, если он – в составе несомненно сонорной группы из таких однотонных звуков.

Звучность всегда в той или иной мере свойственная многоголосной вертикали. Эти свойства иногда и ранее использовались для украшения гармонического звучания: колористические фигуры в некоторых клавесинных пьесах Ф. Куперена, регистровые и фактурные эффекты в органной музыке (в частности Баха), звучности-характеры у Бетховена (мужественная скорбная героика II части Третьей симфонии, запредельная «звездная» звучность в кульминации финала сонаты ор. 111). Однако это всегда было лишь сопутствующими явлениями, дополняющими основные, выраженные в логике мысли тоновой структуры произведения, и часто зависело от искусства исполнителей (например, регистровка органа; тембровый состав в ранней опере первой половины XVII века).

Роль краски звучания заметно и неуклонно повышается в эпоху после венских классиков. Если в прежние времена гармония всегда связывалась функцией тонального тяготения, то в эпоху романтиков появились созвучия иного назначения. Например, при переходе к репризе ноктюрна Шопена оп. 9 № 1 септаккорд *des·fas·ces* имеет чисто красочное значение, ибо его септима не имеет тяготения к *b* (или к чему-нибудь еще), о чем свидетельствует ее исчезновение в следующем аккорде с тем же основным тоном, но только без септимы (*des·fas*). В Лезгинке из глинкинского «Руслана» знаменитый квинт-аккорд *g·d¹·a¹·e²* призван давать самодовлеющий красочный эффект звона струн восточных инструментов, хотя впоследствии аккорд (по вынужденной условности) получает нормальное разрешение.

Краска в подобных случаях выходит на первый план. Фактически возникает возможность поддерживать колористическую мысль и дальше, вообще отбросив инерционно сохраняемые тонально-функциональные связи, чего композиторы XIX века всё же не делают (или почти не делают). Но новое явление уже оформилось. Возникла возможность иной гармонической логики, принципиально отличной от традиционной тонально-функциональной. Реализована она по-настоящему будет только в XX веке, в сонорной технике.

18.2. Новая музыка – новый ритм

Таким образом сонорика стремится опираться на *новый звук*. Он отличен от обычного музыкального по своей сущности и своим параметрам. Если звуку тоновой музыки свойственны определенная единичная высота, определенная единичная громкость, определенная единичная длительность и определенный единый тембр, то сонорному «макрозвуку» (звучности) присущи *множественная* высота, возможны как определенная, так и неопределенная длительность, как единая, так и дифференцированная громкость, всегда свойственна особая, специально сочиняемая тембро-гармонико-фактурная краска звучности. Форма сонорного макророзвука, в отличие от звука простой тоновой музыки может быть полем сложной игры действующих формирующих сил, и она часто может быть уподоблена форме пламени свечи – впечатляющей своим контуром и в то же время непрерывно варьирующей свои очертания.

Многосоставность сонорного макророзвука по своей природе предрасполагает к ритмической организации иного типа, чем обычный тоновый звук, в составе которого наисильнейшими являются нижние обертоны с пропорциями 1:2, 2:3, 3:4, 4:5. Тоновый звук интервально структурирован квинтотерцовой сеткой с условием октавного тождества:

Система ритма:

1 : 2 : 4 : 8 : 16 : 32



1 : 2 : 4 : 12 : 24 : 48

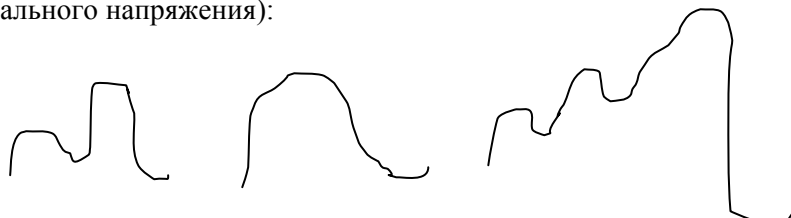


(и тому подобные сетки)

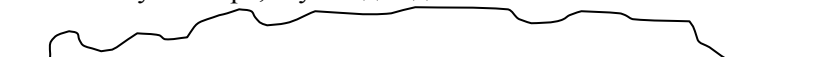
Звучность (сонорный макрозвук) принципиально не имеет этой сетки, несмотря на то, что в большинстве случаев составляющие звучность микрозвуки структурированы квинтотерцовой интерваликой. Происходит это потому, что центр художественного внимания смещается на сонорный макрозвук, свойства которого определяются нелинейной многосоставностью; это значит, что его «призвуки» не выстроены в одну линию, как натуральные обертоны с их пропорциями 1:2, 3:4, 5:6 и т. д.

Отсюда свободная и неопределенная ритмика сонорных звучностей, где используются любые временные пропорции, как рациональные (измеримые морой – общей наименьшей длительностью), так и иррациональные (не измеримые полностью морой, либо не имеющие ее). Образуется параметр композиции, структуры которого не имеют прекомпозиционных пропорций и поэтому оказываются сферой свободного творчества. Сочинение ритмической структуры, однако, не является полностью произвольным, но опирается на *относительную пропорциональность*, то есть на *приблизительные* пропорциональные отношения, использующие абсолютность шкалы больших и меньших величин. Например, последовательность типа 7,5 – 7,5 – 6,3 – 2,5 – 2 – 1,5 – 1 – 0,5 – образует индивидуализированную структуру последовательность дробления, а длительности 2 – 3 – 5 – 8 – 13 – 21 (ряд Фибоначчи) – столь же единую линию роста.

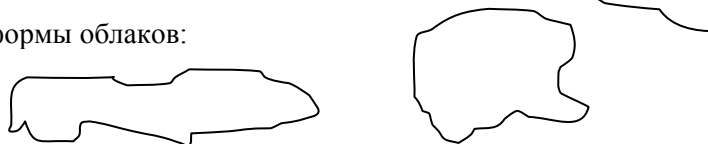
Лишившись абстрактно числового источника музыкальных пропорций, сонорика обрела возможность заимствовать их из непосредственно жизненных явлений – из динамики эмоциональных переживаний, например, нарастания эмоции – ее кульминации – ее спада, различных конфигураций (в зависимости от местоположения кульминационной точки – «разряда» эмоционального напряжения):



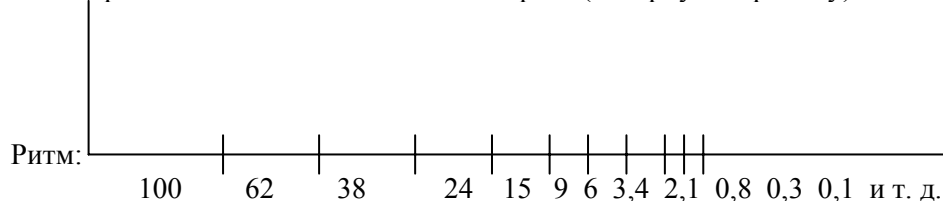
Или от шума ветра, звуков дождя и шелеста листвы:



Или от формы облаков:



Или от расположения веток на стволе дерева (повернуть страницу):



Или от других бесконечно разнообразных неметризованных жизненных форм. Отсюда вращение музыки в жизнь.

В сольной игре подобные ритмические пропорции относительно точны, но требуют внетактовой записи. В ансамблевом или оркестровом исполнении требуется точная или приблизительная синхронизация, лучше всего достигаемая равномерно-тактовой записью с якобы «сложными», а в действительности просто не метризованными, ритмами.

Так обстоит дело в развитой сонорике. Тенденция к этому чувствуется уже и на более ранних этапах перехода к ней.

18.3. Классы сонорных явлений: колористика – сонорика – сонористика

Исследователь проблемы сонорика А. Л. Маклыгин предложил классификацию всех сонорных явлений (под общим наименованием «сонорика»), разделив их на три группы:

- колористика (сонорная окрашенность),
- сонорика (центральное понятие),
- сонористика (граничит с внемusыкальными звуками).

Одновременно три основных класса сонорики обозначают и три генетических, отчасти также и исторических этапа эволюции музыки в русле сонорных тенденций европейской музыки XIX – XX веков:

– колористика вызревает еще в эпоху романтиков (Шопен, Берлиоз, Лист, Вагнер, Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков),

– сонорика и сонористика получили распространение в XX веке, но сонорика – раньше и разнообразнее (Дебюсси, Мессиян, Булез, Лигети, Штокхаузен, Пендерецкий, Лютославский, Крам, Денисов, Губайдулина).

Колористика важна как переход от тоновой музыки к сонорике и сонористике, и в некоторых отношениях она – не специфически сонорное явление. Это отражено в терминологии: последние два термина производные от *sonorité*, сонор, а первый – нет.

Так как сущностью сонорики является оперирование «новым звуком» (выражение Веберна), то и критериями сонорной типологии выступают различия в качестве звукового материала, то есть в *сонорной интонационности*.

Исходное явление, ведущее к сонорике, есть новая музыкально-психологическая установка – смещение художественного интереса со строгости и сложности тональной функциональности на вольность и чувственную простоту любования краской звучания. Эта же установка дает первый этап и первый из классов сонорики – *колористику*. Она представляет собой подчеркивание краски при четкой различимости тонов и интервалов, ясной гармонической функциональности или выдержанности музыкальных рядов (= звукорядов – дорийского, фригийского, лидийского, пентатонного и других). Таковы, например: мрачно-романтическое октавное *moto perpetuo* в финале сонаты *b-moll* Шопена; модально-колористическая главная тема I части «Моря» Дебюсси; реприза побочной темы I части Третьего концерта Прокофьева; фрагменты III части Музыки для струнных, ударных и челесты Бартока.

Признак *сонорики* – оперирование тонами (определенными по высоте) при неразличимости их либо затрудненности их различия и одновременном резком выделении единой краски звучания. Например: Мусоргский, колокольный звон (нижний пласт; в оркестровке Римского-Корсакова); Римский-Корсаков, «Снегурочка», «тритон Лешего» из III действия; Дебюсси, начало 24-й прелюдии; Лигети, *Continuum* для клавесина; Лютославский, Книга для оркестра, I часть; Шостакович, Вторая симфония, начало.

Признак *сонористики* – оперирование звуками без определенной высоты звучания. Например: Шостакович, «Нос», антракт для одних ударных инструментов; Пендерецкий, Трен, начальный раздел; Варез, Ионизация. Сонористика смыкается с электронной и конкретной музыкой, прямо переходит в них. Если ЭМ и КМ используют не специфически музыкальный звук, достигают музыкальных результатов, это тоже может быть отнесено к сонористике. С другой стороны, к сонористике относится и музыка с тоновым материалом, если его использование равнозначно звучаниям без определенной высоты (Пендерецкий, *De natura sonoris*).

18.4. Колористика

Диапазон явлений сонорики охватывает несколько *переходящих друг в друга* этапов нарастания гармонической красочности. В области колористики это:

- колористически окрашенная гармония (тональная и модальная),
- колористическая гармония и
- сонорно-окрашенная гармония (последняя есть переход к типу сонорики и может рассматриваться как явление в промежутке, на полпути от колористики к сонорике).

Различия между этими этапами-видами, впрочем, не очень определены. Важно подчеркнуть, что объяснимость гармонии не должна скрывать от анализа роль колористики, ее формы и функциональные отношения. Так, Прелюдии Дебюсси почти во всем объяснимы с точки зрения тональных и модальных критериев оценки. Но было бы односторонностью не видеть важной направляющей роли колористики во множестве прелюдий – «Мертвые листья», «Туманы», «Девушка с волосами цвета льна», «Чередующиеся терции», «Фейерверк», «Шаги на снегу» и других.

Примером сонорно окрашенной гармонии, переходной к сонорике, может служить вступление к «Прометею» Скрябина. Таинственно урчащая «космическая» звучность – типичный сонор. Однако большая близость к колористике, чем к собственно сонорике в том, что прометеевский аккорд на *A*, как выясняется позже, имеет определенную тональную функцию в основной тональности Fis^{dim} . Если бы краска была сама по себе, тогда это промежуточное явление между колористикой и сонорикой было бы ближе к последней.

18.5. Сонорика

Соответственно и сонорика имеет свои градации:

- сонорно окрашенная гармония (если она – ближе к сонорике, чем к колористике),
- собственно сонорная гармония (здесь основная единица – сонор),
- сонористически окрашенная гармония (если она ближе к сонорике, чем к сонористике).

Пример сонорно окрашенной гармонии, более близкой к собственно сонорике, – начало 4-й картины «Петрушки» Стравинского – «сплошное красочно звучащее яркое пятно», по характеристике Асафьева, – «веселый праздничный гул толпы», переданный «искристым переливанием звучащего металла». Шум ярмарочных губных гармошек (||: I – VII :||) на основе модального D-dur стал единственной народно-празднично звенящей звучностью.

Гармонический анализ подобной пьесы (см. партитуру) требует уже применения и новых критериев, находящихся за пределами представленной здесь обычной тональной и модальной техники.

С технической стороны – сонор-ЦЭ есть ядро индивидуального модуса (ИМ) модального типа, составленного из интонаций губной гармошки: «выдох» = I, «вдох» = VII. Комбинация двух созвучий, из которых второе еще может распадаться на два трезвучия, прилегающих к тонике сверху (= II ступень) и снизу (= VII). Очень густой интонационный «раствор» центрального комплекса распространяется на весь первый эпизод, изображающий пассивное народное гулянье, до появления отдельных характерных групп («Танец кормилиц», ц. 90) и солистов (мужик с медведем, ц. 100).

ЦЭ, однако, здесь – сонор. Исходная модель ИМ задана в ц. 83, тт. 1–2.

Далее она начинает варьироваться, по типу *разработки аккорда*:



Цифры на нижней строчке в упрощенной фиксации показывают градацию сонорности, образующую отточенную сонорную форму пьесы:

| | | | | | |
|---|--------------------------|-------------------------------------|---|---|--|
| ц. 83
ЦЭ:
основной
уровень,
его колебания,
подъем
1 – 2 – 3 | 84
еще
подъем
4 | 85
еще
большой
подъем
5 | 87
замах
для
куль-
мина-
ции
.. | 88
кульминация
(«пик» подъ-
ема), завер-
шение пьесы
7 | 89
«цветная» пау-
за, заполненная
отзвуком
[= «кода»]
0 |
|---|--------------------------|-------------------------------------|---|---|--|

Несонорный гармонический ход (ц. 87 тт. 1–6), играет сугубо подчиненную роль.

Собственно сонорная гармония, как и сонористически окрашенная, характеризуется уже разветвленной системой сонорных категорий материала, его свойств, связей и логических функций. Систематика их чрезвычайно сложна и требует специального рассмотрения.

18.6. Параметры и формы сонорного материала

Качества сонорного материала регулируются сложным взаимодействием разнородных факторов. При всей исключительной значимости фактора тембра фундаментальными параметрами, как выясняется, всё же оказываются высоты и длина звука. Тем самым обнаруживается традиционность сонорики – ее корни в классико-романтической музыке. Далее, из этих двух параметров коренным в данной области оказывается *звуковысотный* чем доказывается генезис сонорики из гармонии (позднеромантической).

Формующий же (числовой) фактор сонорики – прежде всего элементарное различие: единичность – множественность, с дальнейшими, более сложными фигурами и формами группировки материала. Категории единичности и множественности регулируют и саму рубрикацию параметров и форм сонорного материала. В зависимости от нее классификация их ведется в следующем порядке:

18.6.1 – по отдельности (единичности): градация параметров высотного поля,

18.6.2 – во взаимодействии (множественности) сонорно-структурных линий.

18.6.1.1. Градация ширины высотного поля. Таким образом первое деление материала – единичность и множественность в параметре высоты звука. В сонорике за единицу принимается обычная ширина однозвучия и унисона, воспринимаемая нами как звук на определенной высоте, например a^1 ; в сонористике то же является ориентиром для неширокого поля относительных высот. В тоновой музыке и в сонорике ширина высотного поля тоже используется – как исполнительский прием. Например, на смычковых есть разница между звуком *senza vibrato* и обычным.

Множественность в параметре высотного поля выражается в охвате большей ширины, чем ширина однозвучия (унисона). Условно, множественность начинается, когда ширина высотного поля достигает величины в полтора полутона (критерий суждения – слуховое восприятие). И далее ко множественности относятся все величины, начиная от «миникластера», двувьсоты малой секунды, и кончая полутоновым кластером, заполняющим тотально всю ширину высотного поля от самого низкого и до самого высокого их доступных слуху частот.

Первое деление сонорного материала дает нам таким образом *два рода* специфически сонорных звучаний, стоящих в *одном ряду*, другими словами – на одной числовой линии:

| | | | | |
|-------------------|--|--------------|-------|--------------|
| ПАРАМЕТР
ВЫСОТ | | единица | _____ | множество |
| | | точка | _____ | кластер |
| | | (моновысота) | | (поливысота) |

От звукоточки идет пуантилизм, от кластеров – другой важнейший вид сонорики – кластерная техника.

Аналогичным образом, в сонорике поливысота реализуется собранием моновысот-звукоточек, а в сонористике – свернутым в одновременность скольжением по индискретному экмелическому полю высот¹.

18.6.1.2. Градация длины высотного поля. Второе деление сонорного материала связано с фактором времени, или длины звука. Простейшее и поэтому первое различие здесь – это дифференциация звучаний на недлящиеся (точечные) и длящиеся (континуальные).

Сложение категорий дает умножение формности. Точечная моновысота и гроздевая поливысота могут быть каждая и недлящейся и длящейся. Отсюда четыре основные формы сонорных звучаний (*i* = высота, *t* = длина)²:

i:*s* = точка («иэс») [ср.: пуантилизм]

t:*s* = линия («тээс») [ср.: полифония]

i:*m* = пятно («иэм») [ср.: сонорика]

t:*m* = полоса («тээм») [ср.: аккордика, гармония]

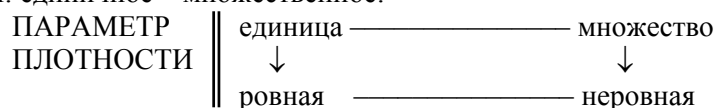
Далее эти фундаментальные элементы сонорики дифференцируются в зависимости от того или иного взаимодействия их с другими параметрами. Так как последние действуют в условиях уже имеющихся двух «измерений» – «пространственного» (высота звука) и «временного» (длина звука) – и составляют какое-то особое, «внутреннее», «глубинное» третье измерение, мы объединяем все их вместе под общим наименованием *плотность*.

¹ Оговариваемое различие между сонористикой и сонорикой (которое базируется на обычном звуке тоновой музыки) проистекает от оперирования двумя родами чисел: 1. рациональными или конечными и 2. иррациональными или бесконечными. Первые исчислимы точно, структурны, фигурны, пластичны; вторые исчислимы приближенно (вроде числа «пи» = 3,141592653589793238462643 etc. ad infinitum), бесструктурны, флуктуационны, процессуальны.

Общее свойство рациональных и иррациональных чисел то, что те и другие – действительные числа, выражающие действительные пропорции и связи. Строго говоря, с точки зрения научно-теоретической это деление – домузыкальное и аподиктическое – должно стоять до обращения к высоте. Но в практическом смысле удобнее, не нарушая уже введенной классификации (колористика – сонорика – сонористика), просто оговорить наличие двух родов чисел и их отражение в систематике сонорной гармонии.

² Латинские буквы – начальные в соответствующих словах: *s* = solus, singulus – одиночный, единичный; *m* = multitudo – множество; *i* = intensio – высота («натяженность»), *t* = tempus – длительность (во времени). Термины на русском языке предложены А. Л. Маклыгиным.

18.6.1.3. Градации плотности высотного поля. Стерефоническое «глубинное» измерение сонорного материала регулируется в первую очередь тем же разделением: единичное – множественное:



Соответственно плотность распределяется *по вертикали*, то есть по высоте (вертикальная плотность = id^1) и *по горизонтали*, то есть по продолжительности (горизонтальная плотность = td).

Вертикальная плотность состоит в равномерности или неравномерности наполнения одновременного звучания. *Горизонтальная плотность* заключается в равномерности (несменяемости) или неравномерности наполнения музыкального времени (изменения начального качества звучности – постепенной мутацией его в его же пределах или плавным либо скачковым переходом в новое качество; с равномерной или неравномерной скоростью изменений). За единицу (s) принимается выравнивание распределения данного качества по вертикали или по горизонтали. Здесь, как и в других параметрах, единица, в сущности, не есть число, как другие члены множества, а только *мера*; число же есть *собрание* единиц. Так, длящийся кластер вертикально равномерен, если выражен однородными тембрами, например, одних смычковых или струн рояля, если нет других неравномерностей – в динамике, артикуляции и др. Горизонтально равномерен (и стало быть самотождественен) тот же кластер в том случае, если заданная в начале его звучность – как равномерная, так и неравномерная (например, разнотембровая) – просто тянется без каких-либо изменений в том или ином параметре. Изменение в одних параметрах при отсутствии изменений в других (например, если кластер скользяще «ползет» вверх в виде точного параллелизма) означает *дивергентность параметров* (лат. *divergens* – расходящийся; *diverse* – в разные стороны, по-разному). Например, интервалика, тембрика, динамика, артикуляция, ритмика сохраняются, а высота меняется определенным образом.

Само собой разумеется и здесь, и в других параметрах, «множеств» потому и множество, что в отличие от единицы, они предполагают разнообразные комбинации-структуры. Это как в мелодии: если мелодическая линия – на

¹ От латинского *densitas* – плотность (во времени), частая повторяемость. При характеристике плотности во всех трех измерениях (признак – трехзначные индексы) первым знаком всегда идет высота (i), вторым – длина (t), третьим – плотность (d). Например, mms означает: ($i \cdot m$) кластер – ($t \cdot m$) длящийся – ($d \cdot s$) равномерной плотности (ср. с. 533, сноска 2).

одном месте (s), получается нечто элементарно определенное, если же линия движется (m), возникает бесконечно много разнообразных мелодий.

Различия в вертикальной и горизонтальной плотности зависят, таким образом, от сложного переплетения s и m:

ТЕМБР: выбор (s) и изменения (m).

ДИНАМИКА: выбор и изменения.

АРТИКУЛЯЦИЯ: выбор и изменения.

РЕГИСТР И ТЕССИТУРА: выбор и изменения.

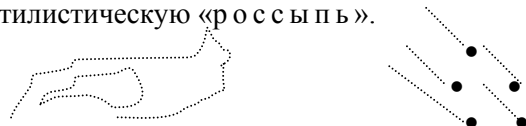
ПРОСТРАНСТВЕННОСТЬ: размещение звука.

Наложение различных свойств плотности на сонорные формы дает новые сонорные звучности. Так, среди длящихся форм вместо «линий» и «полос» возникают «клубящиеся», «бурлящие», шумно (или наоборот тихо) несущиеся «потоки» (одна из распространенных сонорных форм) – узкие (от «линий») или широкие (от «полос»). Частный случай «потоков» – струящиеся в неопределенных и неуловимых контурах алеаторические потоки.

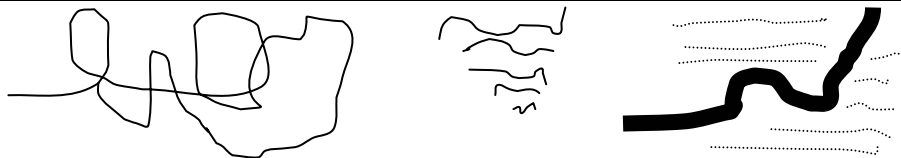
Но прежде чем рассматривать их роль в сонорной музыке, необходимо довести до конца систематику градаций. До сих пор речь шла главным образом о явлениях и процессах сонорного материала в их единичности. Но они существуют и во множественности, подобно тому, как звуки – не только тоны мелодии, но и вертикальных сочетаний.

18.6.2. Взаимодействие сонорно-структурных линий. Под структурными линиями подразумеваются единства, образуемые рассматривавшимися выше явлениями и процессами сонорного материала. Важнейшей стороной сонорики являются разного рода «наборы» таких единств и их взаимодействие. Так, в одновременности может звучать не одна линия либо точка, а две или несколько; «кипящий» поток может противопоставляться двум или нескольким простым линиям на фоне тихо растущего («расползающегося») неровного по своим непрерывно меняющимся контурам «пятна» или «обруча».

Суммирование особенно важно по отношению к недлящимся формам. «Рой», «облака», «дожди» из мягко вспыхивающих, как пух носящихся или как град стучащих «точек» составляет одну из важнейших сонорных форм – пуантилистическую «ро с с ы п ь».



Взаимодействие тонких линий также дает многообразные результаты – «сплетение», канонические сонорные «стретты» и другую плотно свалывающуюся сонорную микрополифонию (также важнейшая сонорная форма), quasi-хаотические светящиеся «смерчи»:



Взаимодействие сонорно-структурных линий порождает звуковые формы, нередко поражающие своим сходством с графическими, казалось бы, столь несхожими с музыкальной образностью. Не только «россыпи», «потoki», «полосы», но даже «треугольники», «ромбы», «круги», другие геометрические фигуры не столь редки в сонорной музыке, своеобразно воскресшие отмененные романтической музыкой XIX века «кресты», «ступени», «асценсии» («восшествия»), «циркуляции» («кружения») и многочисленные другие изобразительные фигуры времен Шютца, Баха и Николая Дилецкого. Например, сонорно окрашенные модальные «круги» в «Воццеке» Берга (I акт, картина 4, т. 560 – на словах Воццека: «Круги линий, фигуры»); «звуковые фигуры» в Виолончельном концерте Денисова – растущие «кружочки» в тт. 1, 3, 4–6, 32–33, «полукруг» в тт. 40–42, «треугольник» в тт. 43–46, «зубчатый треугольник» в тт. 241–244. Конец произведения:

| | | | |
|----------------------------|--------|--|---------------------------------|
| В
Ы
С
О
Т
Ы | d^5 | | Vn. I 1–5, микрокластер |
| | d^4 | | |
| | es^3 | | Vn. I 6–16, полутон-тон |
| | d^3 | | |
| | c^2 | | Vn. II 1–6, малотерцовый аккорд |
| | h^1 | | |
| | b^1 | | Vn. II 7–12, тон-полутон |
| | a^1 | | |
| | d^1 | | |
| | D | | Va.+Vc., аккорд D-dur + хром. |

18.7. Экспрессия сонорного интонирования. Проблема формы

Еще в 1915 году Каратыгин осознал происходящую с гармонией перемену – превращение автономно-экспрессивного аккорда в новое явление – тембро-красочную звучность: «гармония обращается в фактор тембра». Постепенное и всё возрастающее, кажущееся даже чем-то роковым, катастрофическим, усложнение гармонии в феномене сонорике обращается в свою противоположность. Сонор, единица сонорной гармонии, воспринимается столь же просто, как и одностук, но только богатого сложного тембра. Единая краска вместо нагромождения неразрешимых диссонантных интервалов – вот решающее отличие сонорной выразительности от экспрессии тоновой музыки.

Но за этим различием скрыты еще недостаточно ясные радикальные перемены в психологии музыки и в системе образного мышления. Действительно, на месте бесконечных перенапряжений, драм и непрерывно повышенной температуры передиссонантной музыки вдруг вырисовывается мир бесконечно разнообразных и переливающихся всевозможными красками звуковых фигур и форм; «простое как мычание». Новое «одноголосие» на месте традиционной европейской категории *контра*-пункта. Сонорика внезапно возвращает нас к чистоте простейших звучаний, в одном отношении сравнимых с эффектом безыскуности консонантных аккордов, не требующих для своей мотивировки никакого контекста: сонорны свободно соединяют с любыми такими же и другими. Сонор как категория наследует статус аккорда, это «гармоническая гармония», удовлетворяющая своим собственным звучанием и не требующая ничего от того, что было, и от того, что будет.

Психологическая подоснова сонорики резко отлична от традиционной музыки своей *антиконвенциональностью*. Чтобы воспринять музыкально даже очень известное вокальное произведение, скажем, романс Чайковского «Средь шумного бала», необходимо выстраивание в музыкальном сознании целостной структуры, светящейся красотой временных и высотных пропорций, где момент *e* красив только при условии, что он симметричен моменту *a*, а созвучие *g·h·d·f* – что далее будет *c·e·g*. Взаимозависимость и функциональность частей существуют только в режиме формы как органической взаимообусловленности. В сонорике же нет самого этого режима. Красота сонорной музыки тоже требует выстраивания временной структуры, но последняя – совершенно иной природы. Классическая музыкальная форма базируется, как и песенное четверостишие, на дискурсивной дедукции «ты должен»: «если → то». Сонорная форма в основе чужда такой дискурсии и исходит из «момент-принципа» «здесь и теперь». Любой данный момент добровольно по своему выбору *принимает* (или не принимает) на себя обязательство «если – то»; причем в случае его невыполнения никто не страдает. Музыкальная мысль не подчинена априорному природному закону всеобщего миропорядка, а свободно устанавливает для данного творения целесообразный порядок.

Отсюда и экспрессия самих моментов. Сонорика обладает прямоотой и «бесцеремонностью» *непосредственного* воздействия, не требующего для своей правильности непрерывной контекстуальной мотивировки. Исходным является удовлетворяющее действие «здесь и теперь» в каждый отдельный момент, на основе его уже возникает возможное воздействие (не обязанность) по отношению к другим моментам и целому. Если бы это свойства довести до абсолютизации, можно было бы сказать, что сонорное произведение в каждый момент начато и в каждый момент закончено.

Однако, и в частности благодаря описанной антиконвенциональности, сонорное произведение, даже в «чистой» сонорике, формально обуславливается какими-то индивидуальными для данного сочинения мотивировками. Но по мере вытеснения старых принципов экспрессии их место заступают выше-описанные новые.

18.8. Пример сонорики

С. А. Губайдулина, «Семь слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра. VII часть выложена сонорными «блоками», то есть остинатно-плоскостными звучностями как элементами гармонии. Основных блоков три, по числу участников темброгармонических сопоставлений:

1. Vc. solo: pizz. флажолет на фоне звуков за подставкой (Пример 355).
2. Баян: свой тембр (Пример 355).
3. 15 смычковых, образующих разрастающийся кластер (с ц. 4).

• Пример 355. С. А. Губайдулина. «Семь слов», VII часть¹

The image displays three systems of musical notation. The first system features a Vc. solo staff with a box labeled "Dietro ponticello" and "pp". The second system shows a Vc. solo staff with a box labeled "pizz." and "p". The third system includes a Vc. solo staff with a box labeled "pp" and a Bajon staff with a box labeled "pp".

¹ Произведение опубликовано под названием Партита в изд.: С. Губайдулина. Камерные произведения. М., 1985.

Характеристика звучностей-соноров:

1. Нежнейшее звучание флажолетов само по себе не сонорно, однако в волшебном светлейшем воздушном тембре. Сонорный оттенок придается неопределенно свиристящим звучанием-«нимбом» призрачных звуков за подставкой в ритме арифметической прогрессии 1–2–3–4 остинатно.

Конкретная высота таинственного дрожания зависит от данного инструмента, чаще всего это звуки первой октавы. Особенный эффект состоит в резкой смене краски и динамики в момент начала VII части после «страшного» звучания виолончели *fff* «почти прямо на подставке» (*quasi diretto in ponticello*) в конце VI части, где это звучит подобно смертельной муке и наступающей смерти как «свершилось». Звучность «отрешенная», внеличностная, вневременная на фоне размытых контуров приблизительно метризованного «сияния».

2. Неуловимо струящаяся звучность двух пульсирующих хроматических потоков. Основу сонорной гармонии составляет взаимодействие хроматизмов баяна $u < - v - u < - u >$ по отношению к флажолетам виолончели. Мерцание консонанса октавы и *quasi*-консонанса натуральной септимы к основному тону *a* также создает нежные «плерные» краски. Журчащий хроматизм верхнего голоса вместе со средним дает бесконечно меняющийся в своих очертаниях «растворенный кластер», суммарно охватывающий диапазон $g^2 - des^3$, то есть между натуральной септимой и терцией от основного тона *a*. Ритм в приближительных величинах $\parallel:7+7+7+5+5:\parallel$, рассчитан на мягкость асимметричных повторов при простых числах.

3. «Ромб» на звуках *e* (ц. 2, см. Пример 356 далее) готовит главное «событие» части – кластер струнных, который разрастается тоже в виде геометрической фигуры – круга, укрепленного на «шпилье»-контрабасе» (в издании партия контрабаса нотирована по действительному звучанию).

«Антипик» с E_1 внизу (ц. 2, т. 2), и кульминационный «шпиль» у того же контрабаса около ц. 5 составляют две предельные точки, которых достигает развитие части. Снятие инструментов, зеркально симметричное последовательности их вступления, приводит к начальному соло виолончели. Замыкание на звучности начала символизирует свершившийся круг развития и тем самым закономерно заключает форму.

К обычной музыке с ее конвенциональной (условной) автономной формой обычно не подходят прямые непосредственно жизненные истолкования типа: «здесь шелест листьев дерева», «здесь крики ведьм», «здесь журчание ручья», «здесь щебетание птиц на опушке» и тому подобные (кроме некоторых специально изобразительных мест). В сонорике же и в родственных ей типах музыки начинает стираться грань между условной образностью музыки и

звуками реальной жизни. Непосредственно жизненные процессы, формы реальных явлений могут отражаться в сонорике с удивительной конкретностью. Хотя представлять себе сонорику просто как область непосредственно жизненной изобразительности было бы, конечно, неверным.

- Пример 356. С. А. Губайдулина. «Семь слов», VII часть («ромб»)

The musical score is for a large ensemble, including V-c. solo, Bajon, V-ni I 3, V-ni II, V-le, V-c., and C-b. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics (p, mp, p). The score is divided into measures, with a 21'' mark and a 2 measure mark at the top. The V-c. solo part is marked with a 21'' mark and a 2 measure mark. The Bajon part is marked with a 21'' mark and a 2 measure mark. The V-ni I 3 part is marked with a 21'' mark and a 2 measure mark. The V-ni II part is marked with a 21'' mark and a 2 measure mark. The V-le part is marked with a 21'' mark and a 2 measure mark. The V-c. part is marked with a 21'' mark and a 2 measure mark. The C-b. part is marked with a 21'' mark and a 2 measure mark.

18.9. Методы развития музыкальной формы

В сонорике используются два рода форм:

1. традиционные, общемузыкальные (однако же «расчерченные» на секции); в частях своих – специфически сонорные;
2. свободные, индивидуально сочиняемы для данного произведения (индивидуальный проект – ИП).

Здесь необходимы пояснения главным образом ко второму роду форм.

Специфические для сонорики категории формообразования находятся в связи с неконвенциональностью сонорной формы. Конечно, в сонорном сочинении могут быть и композиционные принципы классико-романтической формы, но они в контексте сильно модифицируются. Так, Трен Пендерецкого написан по плану сонатной формы (с «эпизодом» и совместной репризой двух тем), однако сонатная форма как таковая не узнается.

Основная структурная единица материала – сонор. Мелкая основная структурная единица сонорной формы – **ф о р м е н т** (термин А. Л. Маклыгина) или **с е к ц и я**. Форментом называется небольшое достаточно оформленное построение с четко выраженным сонорным замыслом. (Слово «формент» произведено от термина «форма» по типу «элемент», «момент», «сегмент»). Более обширная единица формы обычно – формент-группа, то есть объединение двух или нескольких форментов.

Величина формента определяется по признаку изложения избранного для данной части формы сонорного материала. Мера того, что считать изложением одного материала с возможными вариантами его, а что – изменением и наступлением другого формента, устанавливается в конкретном контексте. Например, в последнем из примеров начальный формент простирается до введения флажолетов как весьма контрастного тембра и рода материала (вступленная экмелика – тоновость). Но оба формента с материалом *Vc. solo* составляют первую формент-группу, противопоставляемую второй, по существу одним форментом в тембре баяна, до вступления группы смычковых. Понятие формента позволяет нам не применять не подходящие к сонорной форме понятия предложения, периода и другие.

Основной принцип формообразования большинства сонорных сочинений – монтаж форментов-блоков, однако с более или менее разветвленной и сложной системой своих связей. Монтаж ведется прежде всего по горизонтали, но, возможно, также и по вертикали.

Типы логических связей между форментами:

1. Простое *повторение* (формент вместе с его повторением возможно объединять в одно построение, в один формент).

2. *Вариация* (или вариант) – повторение с изменениями, не приводящими к новому качеству.

3. *Трансформация* – изменения приводят к новому качеству, но явно связанному с исходным форментом.

4. *Мутация* – переход к совершенно иному качеству, без явной связи с исходным; внешнее *сопоставление* – введение нового без связи с предыдущим.

5. *Метабола* – переход к иному типу материала, от сонорного – к обычному тоновому.

Внутри каждого типа действуют связи на основе разного рода повторности, но с особой значимостью тембро-красочной стороны. Сонорная форма как целое не имеет никакого сколько-нибудь определенного типа. Будучи изначально принадлежностью жанров художественной музыки, сонорная форма не связана с прикладным назначением. А вышеуказанная неконвенциональность сонорной формы полностью представляет композитору и логику, и конкретную структуру целого. В результате в сонорике всегда свободная индивидуализированная форма, принцип которой действителен лишь для данного сочинения и не повторяется в других.

18.10. Драматургия и музыкальная форма

Для индивидуализированных форм такого рода оказывается действительным понятие, в иных случаях часто служащее подменой отсутствующего необходимого термина из науки о музыкальной форме, – музыкальная *драматургия*. Под драматургией понимается принцип организации музыкального целого как последования «событий» (сюжетность, фабульность), логика которых определяет их порядок, развитие и форму произведения.

Пример драматургического плана сочинения: Д. Смирнов, Пастораль для оркестра (1975), главная и связующая партии (всё сочинение – в любимой автором сонатной форме)¹. Хотя целое – в легко воспринимаемой традиционной форме, части имеют совершенно особые «музургические принципы формы, не выразимые обычными понятиями (предложение, период, модуляционный ход), но отлично передаваемые «музургическими» графиками. Специфические свойства сонорной формы проявляются здесь, таким образом, на уровне малых построений, структур форментов.

Образный замысел автор сам определяет так: «Со словом Пастораль у нас обычно ассоциируется идиллическое изображение безмятежной жизни на ло-

¹ См. опубликованную партитуру (М., 1980), а также статью автора: Наши в Англии: Дмитрий Смирнов. Елена Фирсова // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. М., 1996. С. 260–261, 280.

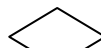
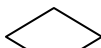
не природы. Но здесь имеется в виду совсем другое. Здесь – это взгляд человека на природу, поражающую своей красотой, беспрерывно меняющуюся, полную могучих и таинственных сил. Зарождение движения – напряженная постепенно разрастающаяся пульсация «волн» – идея главной темы. Далее эта идея показана с иных точек зрения: тт. 25–37, тт. 38–71, т. 72. Побочная тема (т. 73 и далее) – хор пробуждающихся птиц, дважды прерываемый внезапным вторжением мощных пластов струнных. К соловью (Pisc.) постепенно подсоединяются речной сверчок (V-ni 1, 5), пересмешник (Fl.), коростель (Guirò), погоньш (V-ni 2), дрозд (Cl. pisc.) ... И другие лесные звуки...».

Форма главной темы (тт. 1-24) – трижды проводимая во всё больших размерах фигура из распухания и опадания (треугольник и два ромба):

Такты: 1 – 5

6 – 12

14 – 23



Форма – формент-группа из начального формента и двух его вариаций. Суммарно сонорность формы может быть вкратце выражена схемой (f = формент, F = формент-группа):

| | | | |
|------------------|------------------|------------------|------------------|
| такты: | 1 ————— 5 | 6 ————— 12 | 14 ————— 23 |
| F ^I : | f ^{I-1} | f ^{I-2} | f ^{I-3} |
| i: | 1 – 4 – 1 | 1 – 10 – 2 | 1 – 12 – 2 – 1 |
| t: | 5 | 7 | 10 |
| d: | 3 | 4 | 6 |

Кадансом темы является сонористическая «точка» там-тама в т. 23.

18.11. Сонористика

Как и на грани колористики и сонорики, между сонорикой и сонористикой тоже лежит промежуточная область – музыка с тоновым материалом, но звучащая, как без определенной высоты. И так же иногда такая музыка ближе к сонорике, иногда к сонористике.

К «чистой» сонористике относится начало Трена Пендеревского, где разгорающееся свечение расплавленного металла сонорного «потока» высоких струнных за подставкой воплощает «обжигающую» экспрессию крайней степени взволнованности, причем с той чувственной непосредственностью, которая присуща сонорному интонированию.

Методы анализа таких соноров и структур – те же самые.

18.12. Искусство художественных звуков на грани звуков жизни («конкретной музыки»)

Внешне безобидное слово «звуковые краски», столь привычное по крайней мере со времен романтизма, если понять слово серьезно, как термин, какой-то своей стороной приводит к беспрецедентному расширению материала музыки. Звучность собственно сонористическая, как в примере из Трена Пендерецкого, в сущности изображает *немузыкальный* звук. Звуковое воздействие сонора здесь обладает таким же мгновенным эмоциональным воздействием, как, скажем, внезапный вой сирены, возвещающий надвигающуюся смертельную опасность или вдруг обнаружившийся нарастающий рокот приближающихся тяжело нагруженных бомбардировщиков.

Конечно, между художественно обработанным музыкальным звуком вступления в Трене и звуками реальной жизни еще лежит качественная грань. Однако в пределах сонористики полностью проходится весь путь от музыкальных звуков без определенной высоты к немusicalным звукам, то есть к «конкретной музыке» (КМ), также и к электронной музыке (ЭМ).

Считая КМ явлением за пределами собственно музыки¹, хотя относящимся к звуковой технике, мы не рассматриваем ее в работе по гармонии. Однако видимо и здесь есть свои градации. Есть такая КМ, которая каким-либо образом может быть включена в сферу музыки. Образец – пьеса Денисова «Пение птиц» для магнитофонной ленты и подготовленного фортепиано².

Партия фортепиано есть импровизация по заданному плану, изложенному в виде круга³. Стабильной же основой сочинения является выполненный композитором монтаж звуков русского леса с пластинки «Голоса птиц в природе» и записанный на пленку. Голоса птиц – типичная «конкретная музыка». Звуки фортепиано таким образом – импровизируемый сонорный контрапункт к сонористически трактованной конкретной музыке. Содержание пьесы – звучание голосов природы, источника прекрасной и здоровой жизни; погружение в безмятежный лишенный всякого драматургического напряжения мир без временного развития, где «здесь и теперь» практически исключают вся-

¹ Возможные термины для КМ в отличие ее от музыки – фон-арт (от греч. *phōnē* – звук, также шум, голос, речь, слово и англ. *art* – искусство); или (англ.) *sonic art* (но как это будет по-русски?).

² См. об этом: *Холопов Ю. Н., Ценова В. С.* Эдисон Денисов. М., 1993. С. 143–144; *Катунян М. И.* «Пение птиц Э. Денисова: композиция – графика – исполнение // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. М., 1999. С. 382–398.

³ См. с. 390 в указанной выше статье М. И. Катунян.

кую зависимость одних моментов целого от других, исключают дискурсивные отношения элементов, понятия «начала» и «конца». Это *срез вневременности*, кусок *вечности* в принципиально *открытой звуковой форме*. Строго говоря, такое произведение может длиться столько, сколько тянется «шум леса с голосами птиц»; от него же оно заимствует и свою форму, уже совершенно чуждую конвенциональной форме традиционной музыки.

19. Микрохроматика. Экмелика

Микрохроматикой называется применение интервалов уже полутона, а также производных от них. Например, четвертитоны, трететоны, пятинатоны, шестинатоны, двенадцатинатоны, а также тричетвертитоны, семичетвертитоны, шестипятинатоны, и т. д.¹

Экмелика – применение звуков без определенной высоты, глиссандирующих, нестабильных звукоступеней. Слово «экмелика» взято из греческого языка, где «экмелический» значит «вне мелоса», то есть находящийся вне музыкальной системы тонов². Но сегодня экмелика – один из типов музыкального материала.

19.1. Спиральный виток истории музыкальной интонации

Чуждая европейскому средневековью, Возрождению, Новому времени (XVII – XIX) микрохроматическая интонация отнюдь не является изобретением Новейшего времени – XX века. Еще в музыке Древней Греции и Рима четвертитоновая микрохроматика была одним из трех распространенных родов интервалики, наряду с диатоникой и гемиоликой (звукорядами увеличенной секунды типа *e-dis-c-h*). Греческие теоретики дали подробное описание и

¹ Наименования микроинтервалов берутся от русского суффикса «ин» в слове, обозначающем часть от целого, по образцу «десятина», «восьмина», «пяттина». Производные интервалы – это диатонические, которые увеличены или уменьшены на величину четвертитона, трететона, пятинатона и т. д. Простые и составные микрохроматические интервалы однородны по признаку интонации, отклоняющейся от обычных интервалов на тот или иной микроинтервал. Например, нейтральная терция в 3,5 полутона, нейтральная секунда величиной в 1,5 полутона.

² В настоящее время встречается применение термина «экмелика» для обозначения и микрохроматики (микротонов), и собственно экмелики как единой области явлений. Такая недифференцированная терминология представляется неточной и поэтому неприемлемой.

теоретическую систематику актуальной для той эпохи микрохроматики; род интервалики с четвертитонами назывался *энармоникой*. Необходимые знаки заняли свое место в системе нотации. Четвертитоновый интервал в древности носил наименование «диэса» (с течением времени название микроинтервала превратилось в обозначение хроматического повышения: «диез»). Тон делился на два полутона, а полутон – на две диесы¹.

Начиная с эпохи Возрождения, эпизодически делались попытки возобновить микрохроматическую интервалику: Н. Вичентино (XVI в.), К. Гюйгенс (XVII в.), Г. А. Беренс-Зенегальден (XIX в.). В XX веке микрохроматика вошла в основной арсенал музыкально-выразительных средств, смыкаясь также с экмеликой. Колесо истории сделало полный оборот и на новом витке привело к возрождению микрохроматики. XX век в некоторых отношениях есть продолжение античности, «через голову» 200-летней истории.

19.2. Род и лад. Диссонанс строя

Интервальный род – диатоника, гемиолика, пентатоника и другие – тесно связан с характерной ладовой выразительностью, как в позитивном, так и в негативном смысле: какая интервалика есть в ладу, но также – какой нет. Наиболее крупная систематика ладов по группам следует различиям интервальных родов: лады пентатонные, диатонические, миксодиатонические, гемиольные, хроматические, микрохроматические.

Но вместе с тем интервальные роды – не лады, а только интонационный материал для них. Лады суть интервальные «организмы», элементы которых наделены различными смысловыми значениями, функциональное взаимодействие которых позволяет элементам сплавиваться в единое целое. Интервалика в систематизированном виде образует звукоряд «сетку». Ее «нити» плетутся застывающими интонационными ходами развертывающегося во времени лада.

Новый виток эволюции не есть просто возвращение к древней практике. Микрохроматика XX века есть прежде всего результат развития позднеромантической гармонии и ладовости: вслед за утончением хроматики, когда полутон стал нормативным шагом, возникла необходимость интонационного контраста к полутону, интервального «диссонанса» к нему. В музыке густой хроматики всегда присутствовавший ранее ладозвукорядный элемент исчез, растворился в нивелирующей бесформнице хроматической гаммы.

¹ По К. Птолемию: С. Janus. *Musici scriptores graeci*, 1962, p. 417.

Одним из выходов из ситуации было введение 12-тоновых модусов – в виде (хауэровских) тропов или додекафонных серий. Но те и другие исходили из позднеромантических тональных предпосылок – полутоновых тяготений, полутоновых разрешений, полутоновых прилегающих и т. п. Двенадцатитоновые модусы разрешают проблему артикуляции, то есть функционального различения звуков, но не создают столь важного для «пульсации» лада контраста типа «систола – диастола».

Мощным резервом ладовой неустойчивости и оказывается отчасти интонационно подготовленное средство контраста – микрохроматика. В общей панораме «диссонансов» XX века она – в числе самых сильных. Тоналисты (и «атоналисты») начала XX века ввели *аккорды-диссонансы*, *диссонансы-хроматизмы*, *пантональные диссонансы* (додекафония), далее появились *диссонансы тоновысотности* (сонорика), *диссонанс ткани и композиции* (алеаторика), *диссонанс музыкального материала* (электронная и конкретная музыка), *диссонанс личности и творчества* (полистилистика и коллаж), *диссонанс сочинения* (хэппенинг, мультимедия, инструментальный театр, музыкальная графика). В том же ряду стоит и микрохроматика. Она – *диссонанс строя*. Последний основывается на принципе отчетливой ступеневой дифференциации. Поэтому когда плетение сетки квинтотерцовой ткани обнаруживает комматические разветвления, в интересах сохранения строя микроинтервалы растворяются посредством температурного корректирования. Микрохроматика же вместе с экмеликой взрывают всю эту относительно сложную систему и вводят интонацию зыбко неустойчивых и иррациональных интервалов.

19.3. Микротоны на слух. Ступени и мелизматика

Между родами интервалов самые разнообразные связи¹. Диатоника и миксодиатоника чрезвычайно близки друг другу. Пентатоника и диатоника могут быть представлены как разные этапы действия единого принципа квинтовой цепи. Гемииолика не продолжает этот принцип, а вводит иной – полутоновое опевание звуков кварты с образованием характерного хода на увеличенную секунду.

В ряду этих разнохарактерных различий свое место занимает и микрохроматика. Ее специфика, отличающая ее от всех прочих интервальных родов, состоит в *ступенной двойственности*. Все вышеназванные роды ступенны, то есть движение от одного звука к другому, смежному, ощущается как переход на качественно иную высоту, как «перешагивание» через какое-то

¹ См. Главу 8 в кн. автора: Гармония. Теоретический курс (с. 158–159).

пространство высот на новый фиксированный уровень. А движение через микроинтервал, даже наибольший – четвертитон, такого эффекта не дает. Точнее, четвертитон при очень большом сосредоточении интонационного внимания и некоторой тренировке слуха может давать ощущение иной, пусть и очень близкой ступени. Но разница между ними всё же иного характера, чем в других родах. Это не столько ступень, сколько *полуступень*. Например, для абсолютного слуха она лишена собственного «имени», как, например, ощущается разница «имен» *фа* и *фа-диез*.

Мышление в звуках всегда имеет предпосылкой возможность предслышания звукуступени. Оно знакомо всякому исполнителю: прежде чем спеть звук, человек слышит, как он должен прозвучать, и далее «становится» на слышимую высоту. В отношении такого ощущения определенной высоты микротоны разделяются надвое: 1. смежные и 2. несмежные. Соответственно, микрохроматическая высотность делится на:

1. *мелизматическую* и 2. (собственно) *ступенную*.

1. *Мелизматическая* высотность усваивается слухом сравнительно легко. И высота микротона может если не получить свое ступенное «имя», то по крайней мере запомниться как определенная окраска («хрома») основной звукуступени. В этом смысле микротон представляет и определенную звукуступень, точнее *полуступень*.

2. *Ступенная* трактовка микротона предполагает разрыв поступенности звуковедения, перескок через ряд высот. Это можно сравнить с шагом через несколько ступенек лестницы на какую-то микрохроматическую «полуступень» на другом месте. Такой шаг требует уверенного предслышания новой высоты, как мы предслышим, например, *ля*, идя снизу от *до*. Проблема микрохроматики как интервального рода, и состоит в том, что предслышание отдаленной микроступени на нашем уровне звукового сознания крайне затруднительно, или даже практически невозможно. Микрохроматика на инструментах с механической интонацией (четвертитоновое фортепиано, гармоний, орган) дает лишь видимость решения проблемы. Всё равно в нашем сознании мы понимаем произведение лишь в той мере, в какой мы в состоянии его интонировать, как если бы мы его пели. Прежний «ступенный» способ интонирования кажется в микрохроматике исчерпанным.

19.4. Виды микрохроматики. Нотация

Между тем микрохроматика значительно расширяет возможности мелодического интонирования и гармонии сонорного типа. Природа микрохроматики – модальная. Поэтому особая детализированность интонации касается

прежде всего основного мелодического шага, интервала *секунды*. На протяжении множества веков музыка знала два вида секунды, большую и малую; специфическим ладовым интервалом была также увеличенная секунда. Таким образом секундовое поле занимает пространство до границ дитона, то есть большой терции. С учетом четвертитоновой интервалики это важнейшее для музыки поле звуковой смежности дифференцируется и интонационно утончается.

Сводная таблица видов секундового интервала приобретает следующий вид (единицей измерения служит диеса, то есть четвертитон):

| Число диес | Наименование интервала |
|------------|--------------------------------------|
| [0] | [уменьшенная секунда] |
| 1 | микросекунда |
| 2 | малая секунда |
| 3 | нейтральная секунда (нейтротсекунда) |
| 4 | большая секунда |
| 5 | широкая секунда (макротсекунда) |
| 6 | увеличенная секунда |
| 7 | мегасекунда |
| 8 | дитон = большая терция |

Все секунды трактованы здесь как несоставные, то есть как расстояния между смежными ступенями. Но в отличие от ситуации в древнегреческой монодии, современная нам музыка истолковывает все интервалы микрохроматики, кроме микросекунды, как составные, то есть предполагающие либо реально имеющие между образующими интервал звуками еще один звук или более.

Но возможны и применяют также и другие виды микроинтервалов. Целый тон, а вслед за ним и октава, могут делиться на иное число микрочастей.

Единой системы нотации, которой придерживались бы все современные композиторы, пока еще не существует. Возможно называть микроинтервалы следующими терминами:

| | |
|-------------------|----------------------|
| 1/3 – трететон | 1/6 – шестинатон |
| 1/4 – четвертитон | 1/8 – восьминатон |
| 1/5 – пятинатон | 1/12 – двенадцатитон |

Однако наиболее употребительны интервалы четвертитоновой микрохроматики. Систему знаков см. в ЗпГ (с. 287)¹.

¹ Образцы микрохроматической нотации и некоторые примеры см. также в кн.: Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. С. 99–103.

19.5. Выразительность микрохроматики и экмелики

Экспрессия микрохроматики и экмелики всегда была одним из художественных средств у исполнителей. Но только микротоны и скольжения не фиксировались в нотной записи. С величайшим эффектом пользовался ими, например, Ф. И. Шаляпин. Всегда то и другое было распространено в народном исполнительстве, в частности русском; так, достаточно стабильное интонирование нейтральной терции (между малой и большой). Одно из специфических свойств джаза также является микротоновая интонация, прежде всего это «блюзовые тоны», а также экмелическая с ее прямолинейным эмоциональным воздействием («dirty tones» буквально «грязные звуки»).

Можно выделить несколько типов микрохроматической выразительности. Один из них – интонационная утонченность, подобная обостренной в своей экспрессии хроматики. Пример: Э. Денисов. Фортепианное трио № 2 (см. ЗпГ, с. 246–248). В отличие от хроматики микрохроматика в меньшей степени обладает свойством «вводнотоновой» напряженности и напористости в смысле позднеромантической гармонии. Микрохроматике скорее присущи изысканная хрупкая нежность, интроспективность, медитативность. Другой тип связан с сонорными «массами» или «глыбами», «потоками» многозвучной микрохроматики. Здесь также может быть эффект утонченности звучания, см. начало Книги для оркестра В. Лютовского (ЗпГ, с. 240–245), но они продолжают в целом общие закономерности сонорного звучания: краска, плотность, характер и степень подвижности и т. п. Пример: К. Пендерецкий. Анакласис (тт. 1–21, 110–115), Полиморфия, Флюоресценции.

Выразительность экмелики общепонятна – различного характера и окраски удары, скольжение и т. п.; также разного рода шумы как музыкальные краски.

Микрохроматика и экмелика в их отличии от тоновой музыки и специфики ее организации граничат с *электроникой*, составляющей обширную и самостоятельную область выразительности современной музыки.

19.6. Микрохроматика и тоновая музыка

Микротоновость и экмелика могут выступать автономно, вне тоновой музыки, но могут и различным образом, в разных пропорциях с ней взаимодействовать. Пример автономной экмелики: Шостакович, опера «Нос», № 4, антракт к 3-й картине. Весь номер – для одних только ударных инструментов без определенной высоты звучания: треугольник, бубен, кастаньеты, малый барабан, том-том, тарелки, большой барабан, там-там. Форма Антракта, парадоксальным образом – fuga. Другие примеры экмелики: Н. Сидельников,

«Русские сказки», V часть (завывающий голос лешего); Р. Щедрин. «Звоны» (пример приведен в кн.: Гармония. Теоретический курс, с. 119).

Образец сонорной «чистой» микрохроматики: Лютославский, Книга для оркестра, 1-я глава, ц. 100–102, 105–106 (см. ЗпГ, пример № 215), 3-я глава ц. 300–302. Пример смешанной интервалики, микрохроматической и тоновой, см. в также упоминавшемся выше Фортепианном трио Денисова.

20. Смешанные техники

20.1. Художественный плюрализм

Еще сравнительно недавно единство и чистота, индивидуализированность стиля принадлежали к ценностям творчества композитора. Последним композитором, который обладал в самой полной мере этими качествами, был Антон Веберн.

Но в новейшее время господствует *стилевой плюрализм*. Если раньше можно было говорить о языке эпохи, то теперь – о *многоязычии* эпохи. Причем нетрудно увидеть в этой оппозиции результат движения в одном направлении. Таковым явилась *индивидуализация*; вслед за индивидуализацией стиля, соответственно мелодики, ткани гармонии, инструментовки и т. д., возникла индивидуализация периода стиля, группы произведений и отдельных произведений и даже их частей у одного и того же композитора.

Типичной чертой современной эпохи является широкое применение различных композиционных, в частности гармонических, техник. Отсюда и естественное для такой ситуации *смешение* их друг с другом. Композитор свободно избирает тот или иной гармонический принцип, в зависимости от конкретных задач в данном сочинении. Помимо гармонических техник, описанных в предыдущих темах, в смешении могут участвовать и еще некоторые.

Алеаторика предполагает композицию с незакрепленным, нестабильным текстом: либо с мобильностью ткани, либо с мобильностью формы, либо с сочетанием того и другого. Алеаторика смыкается с *импровизацией*, то есть свободным сочинением во время исполнения. Импровизация, как сольная, так и коллективная, может разворачиваться по плану диспозиции какой-либо традиционной формы – сложной трехчастной, вариационной, сонатной, циклического и т. п. – либо по контурам заранее намеченной или возникающей в ходе игры драматургического плана. Таковым может быть, например, согласованные до начала-импровизации число частей-секций и профиль динамика с условленным местом кульминации.

От импровизации ответвляется и *музыкальная графика*. Если импровизация может осуществляться из чистого полета фантазии (как гласит название главы в одной книге XVIII века «об импровизировании или игре из своей головы»), то с тем же успехом – по «карточке», то с тем же успехом – по «карточке», то есть по специально написанному рисунку с изображением точек и их групп (= отдельных звуков), линий (= мелодий), фигур и пятен (созвучий), их группировок и иных линий смен. Даже по картине-живописи, как можно вдохновиться изображением «Бабы-Яги» или «Золотых ворот» в стольном граде Киеве; по свободной комбинации «кусков» заданного для музыки звукового материала, «музыкальной графики», живописи и словесного текста.

В более крупных формах к импровизации относятся «действия»: *инструментальный театр* с разыгрываемыми инструментальными партиями-персонажами quasi-сюжетом (пейзаж, дуэт согласия, трио-конфликт и т. п., «хэппенинг» – действие с импровизируемого характера, в частности «со-действие» – с участием публики; *мультимедия* – «многосредное» действие, то есть объединение музыки с другими искусствами: развешанными произведениями живописи, читаемыми стихами, открываемыми для обозрения скульптурами, происходящим в том же помещении сценическим действием.

Важной техникой современной музыки стало использованием чужой музыки или чужого стиля: *коллаж* (цитирование произведения других авторов) и *полистилистика* (сочинение музыки чужого стиля). То и другое глубоко коренится в музыке прошлого. Так, для вариаций часто брали тему другого автора либо неавторскую народную мелодию (русская песня «Ах, талант ли мой талант» в квартете Бетховена из ор. 59), вариацией становилось и звучание цитируемой темы в новом стилевом контексте (тема из оперы Гретри в «Пиковой даме» Чайковского). Фактической полистилистикой было и изображением сочиняемой музыкой образа иной эпохи или иной социальной среды (Дивертисмент-пастораль под XVIII век в «Пиковой даме», куплеты Трике в «Евгении Онегине»). Новое в XX веке состоит в специальном со средоточении на «диссонансе стиля». Такова «музыка о музыке» в момент вступления главной темы финала Пятнадцатой симфонии Шостаковича: намек (аллюзия) сразу на две «любовные» темы – «Не искушай» Глинки и «Тристан» Вагнера, с разницей в одном звуке, *d-dis*. Концепционное применение многомерной полистилистики и коллажа представляет собой III часть, скерцо, Симфонии Л. Берио для восьми голосов и оркестра, где в рамке темы из Второй симфонии Г. Малера мелькают цитаты и аллюзии сочинений Бетховена, Штрауса, Равеля, Стравинского, Шёнберга и много других, отчасти отчетливо слышимые, отчасти незаметно примешивающиеся к общему пестро-стилевому целому. В отечественной музыке коллаж и полистилистика широко

ко представлены в творчестве А. Шнитке. Остроумное применение нашло цитирование чужих и своих тем в его сочинении «Жизнеописание», музыкально воплощающем события авторской биографии: песни, которые он слышал в детстве, сочинения, которые он играл при обучении музыке, дважды звучит свадебный марш, во второй половине цитируются фрагменты произведений самого Шнитке.

Коллаж и полистилистика в современной музыке выражают глубинные перемены в личности музыкального творчества, его кризис. Некогда музыка не была авторской, хотя всегда кем-то сочинялась; показательно отсутствие указания авторства в многочисленных сочинениях монодической музыки грегорианского хора, во всех знаменных мелодиях. С эпохи Возрождения авторство стало важнейшей стороной музыки (Гильом де Машо), кульминация этого процесса приходится на XIX век. В XX веке встречаются случаи намеренного отказа от авторства в прежнем смысле. Композитор заполняет свое сочинение чужим интонационным материалом (Стравинский, «Пульчинелла»). Мы находим различные стадии этого процесса: историческая дистанционность (фиксация исторического расстояния между автором и стилевым объектом) – перемешивание эпох (фиксация и стирание этого расстояния) – деструкция самотождественности индивидуума (сочинение чужой музыки) – деградация творчества. В условиях полистилистики происходит *девальвация гармонической структуры*. Ее ценность смещается с красот данного стиля на ощущение стилового пространства, то есть на момент сравнения стилиевых различий. Наше восприятие не замыкается на отношениях гармонии внутри цитаты или псевдо-цитаты, а сосредоточивается на отношении двух разных, подчас до несовместимости контрастных стилиевых пластов. Это последнее отношение и должно становиться основным объектом гармонического анализа.

20.2. Политехника

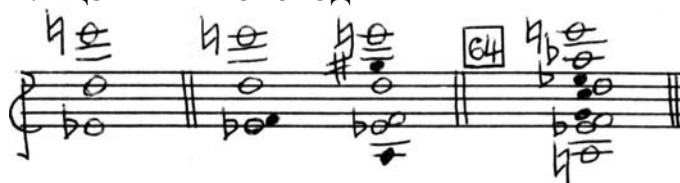
Смешанные гармонические техники порождают новую проблему соотношения их друг с другом: какие техники применяются в данном сочинении, каковы закономерности гармонии в каждой из них, противоречат ли эти закономерности друг другу, в чем конкретно состоят переходы от одной гармонии к другой, какую линию развития они образуют? Например, закономерное сочетание современной тональности с сонорикой, модальности с микрохроматикой, додекафонии с пуантилизмом и тому подобные объединения и смешения гармонических техник. Сочетание сущностно различных техник есть *политехника*.

Рассмотрим музыкальный образец: Р. К. Щедрина, финал Второго фортепианного концерта (см. партитуру).

Концерт Щедрина, написанный в целом вольно и дерзко, тем не менее завершается финалом достаточно строгой формы. Подзаголовок «Контрасты» приоткрывает его замысел: ряд ярких звуковых картинок, непринужденно и без особенной заботы о выводимости одной мысли из другой чередующихся в свободном порядке. Слушатель внезапно переносится из одной образно-эмоциональной сферы в другую, совершенно контрастную. Композитор стремится к динамичной напористости непреодолимого моторного движения, в конце достигающего своего «пика» – предельно энергичной наступательности, сметающей всё на своем пути.

- Пример 357 А – 3. Р. К. Щедрина. Второй фортепианный концерт, финал

А. ЦЭ ПРОИЗВОДНЫЕ



Б.



В.



Г. Модус главной темы

Д. Е. Модуляция в ходе

гл. тема

связ. п.

побочн. тема

es a

Des

Ж.

и т. д.

3.

= a-h

и т. д.

Контрастируют друг другу музыкальные образы, в своей конкретности достигающие степени явной программности¹:

- начало – тихие утренние колокола (схему см. в Примере 357 А),
 – пришел настройщик, настраивает рояль,
 ц. 64 – снова колокола,
 – пошла музыка: сильная экспрессивная мелодия, сменяемая хмурым драматическим напряжением (схема в Примере 357 Б В),
 ц. 66 – за стеной учатся играть на фортепиано, штудируют «Ганнон» (схемы в Примере 357 Г Д Е),
 ц. 68 – за другой стеной включают радиоприемник, звучит джазовая импровизация,
 ц. 69 – снова экзерсисы,
 ц. 71 – снова джаз,
 ц. 74 – на фоне «хлюпающих», «выстреливающих» ударов широкая суровая мелодия – 12-тоновый ряд из I части (схемы аккомпанирующих ударов в Примере 357 Ж З),
 ц. 84 – стальной натиск мощной силы.
 до конца

Типичное для классического рондо моторное движение здесь заполняет собой всё мерностью *perpetuum mobile*. Общее построение финала (форма – разновидность рондо; традиционного 4-го вида):

| | | | | | | | | | | | | |
|-----------|------|------|------|-------|------|------|-----|--------|------|------------|-----------------|------|
| цифры: | Вст. | 66 | 67 | 68 | 69 | 71 | 73 | 74 | 78 | 80 | 81 ⁵ | 84 |
| части: | | Гл. | ход | Поб. | Гл. | Поб. | ход | Центр. | Поб. | Центр. эп. | Дв. | Кода |
| формы: | | тема | | тема | тема | тема | | эп. | тема | и Гл. тема | фугато | |
| гармония: | .. | es | | | | | | | | | | |
| | | a | Des→ | Des-C | → | → | → | .. | C→ | .. | .. | a |

Моторика главной темы достаточно много возвращается и в репризной части, в ц. 75, тт. 4–6, ц. 76, тт. 4–6, ц. 80–84. Двенадцатитоновая мелодия центрального эпизода переходит еще из I части (см. т. 1, что, конечно, служит, служит целям интонационного целям интонационного скрепления цикла. То же касается второй темы фугато, ц. 81, т. 5, взятой из II части (см. ц. 32).

Контрастные образы связаны с разнородностью гармонической политехники:

¹ Это похоже на жизнь композитора в композиторском доме: писать музыку, несмотря на мешающие звуки из соседних квартир.

- вступление в разных техниках: сонорные колокола, квинты, 12-тоновый ряд в мелодии и сонорно-«атональная» гармония.
- главная тема – кластеры и модальные гаммы.
- побочная тема – современно-тональная джазовая гармония.
- центральные эпизоды – 12-тоновый ряд в мелодии и сонорно-«атональная» гармония.
- кода – сонорно-линейная аккордика.

Независимо от того, какая техника перед нами, метод анализа, изложенный подробно в Теме 15, в основе остается единственным и единым. Он исходит из обобщенного представления о принципе лада (модуса), предполагающем наличие группы элементов с определенными выразительными свойствами, связанных определенными логическими отношениями, прежде всего центральный элемент, производные элементы, а объединение элементов в некоторую структуру образует тот или иной модус (ранее это был лад), выполненный в той или иной технике.

Например, диспозиция модусов во вступлении:

1. от начала т. 1 (сонорика),
2. от начала т. 2 до ферматы на *ais*¹ (квинты),
3. т. 2 после этой ферматы,
1. ц. 64, т. 1 (сонорика),
4. ц. 64 тт. 2–11 (додекаряды),
5. ц. 65–66 (додекаряды с сонорными аккордами).

Соноры первых трех аккордов продолжены в ц. 64 т. 1; два включения колокольных звонов членят вступление на два крупных раздела, до ц. 64 и после нее. По существу это один модус, ЦЭ которого – начальный аккорд сонор. Прочие его варианты, логика которых состоит в постепенном усложнении основы прибавлением новых звуков по простейшему образцу – побочных тонов (см. Пример 357 А).

Второй модус – шутка композитора, введшего в серьезное сочинение цитату из жизни, «музыку настройщиков. Между тем в шутке есть и определенный замысел, совершенно элементарный. Суть модуса – в квинтовых и квартовых созвучиях, строго распределенных по квинтовому кругу. Звуковысотный устой *a* двояко соотносится с ЦЭ предшествующего модуса: во-первых, это тритон от тона-фундамента начального аккорда *es*; во-вторых, исходный звук квинтового ряда *a* становится нижним в последнем производном аккорде начального модуса, то есть непосредственно предшествует началу модуса-2. Есть и связи с 12-тоновостью: модус квинт два с половиной раз образует додекаряды; басовые тоны двузвучий намекают на основной додекаряд концерта (его полный вид – ц. 74, тт. 3–4), движение баса по тонам вверх начина-

ется пятикратно. Останавливается это движение на звуке *dis*¹, возвращающем начальный опорный звук финала.

Третий модус – незначительный пассаж, «прокатывающийся» по клавиатуре, «стирая» квинтовый модус, и не претендующий ни на какое серьезное содержание. Но и «беспорядочный» пассаж организован.

• Пример 358



Несмотря на ломаное двух-трехголосие, пассаж в среднем темпе хорошо прослеживается в тональной переменности *E – es* с финалисом *a*; последние два устоя очевидным образом продолжают линию *es – a* в предыдущем изложении. *E-dur* осложняется разнообразными созвучиями и отклонениями, затуманивающими тональный остов пассажа.

Однако в условиях очень быстрого темпа подобные даже очень ясные тонально-гармонические связи сливаются для восприятия в сонорные или сонорно-окрашенные полосы, линии; и т. д. – так можно рассмотреть все эпизоды формы¹.

Финал Второго концерта Щедрина – блестящий пример многообразия гармонических техник, призванного воплощать художественную пестроту современного мира.

¹ Подробный анализ финала Второго концерта Щедрина содержится в книге: Теория современной композиции. М., 2005. Глава XIX.

20.3. Свободная техника

Смешение не имеет правил. Композиторские техники, несущие в себе пусть и не очень определенное, но легко понимаемое *обобщение* выразительности, уже давно стали особым рода типами музыки, чем-то вроде художественных *жанров*. Как были жанрами струнный квартет, фортепианная соната, фортепианный квинтет, так стали ими, например, сонорика ансамбля ударных без определенной высоты звучания, пуантилизм, (народноладовая) модальность, электроника, пространственная музыка, микрохроматика и другие «технические» определения музыки. Как прежде могли сочетаться разнопорядковые жанры, например, симфонии и вальса, так ныне естественно вступают во взаимодействие модальность и сонорика, двенадцатитоновая серийность и новотональность.

Похоже, что свободное распоряжение всем арсеналом накопленных в XX веке методов сочинения современные композиторы приравняли к свободе оперирования образно-выразительным и жанровым материалом музыки. При этом совмещение разных техник (политехника) и перемешивание их (миксотехника) дают в результате *свободную технику*, где используются по мере надобности элементы любых композиционных методов в любых пропорциях и в непринужденном последовании. Соответственно, для анализа используются любые из ранее показанных методов, в столь же свободном сочетании друг с другом. В методическом плане покажем здесь начальные подходы к таким путям анализа.

20.3.1. А. Шнитке, Четвертая симфония (подробно до ц. 10).

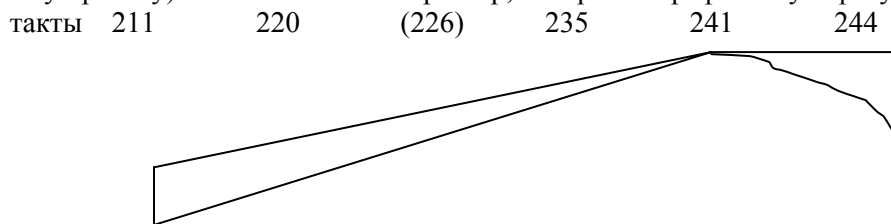
Склонность автора к соединению и перемешиванию разнородных музыкальных элементов в Четвертой симфонии выразилась в сопоставлении различных по истокам старинных ладовых и ритмических элементов. Лады: гемольный «синагогальный» с подчеркиванием «пикна» (скопления полутонов), русский обиходный лад (также «круговой», из незамкнутого сцепления тетрахордов), грегорианский и «протестантский»¹. Отсюда модальная техника гармонии, сплошь полиладовая. С самого начала аккорды, отражающие интонационность различных ладов в «свернутом» виде, опираются на сонорную двенадцатитоновость. Язык формообразования далек от модальной песенности и исходит из полифонической концепции ткани и синтаксиса, пропущенной через формирующий фильтр микросерийности. Крупномасштабность

¹ Подробнее см. в кн: Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке. М., 1990. С. 204–210 и 325.

симфонической формы убедительно подкрепляется тембро-красочными противопоставлениями.

20.3.2. Э. Денисов, Виолончельный концерт (подробно тт. 211–244).

Заключение концерта выражает возвышенное по тону восхождение к сияющей вершине (тт. 235–241). Схема формы (согласно этому индивидуальному проекту) носит линейный характер, изображая графическую фигуру:



Отсюда линейная основа гармонии и функций созвучий и составляющих ткань голосов. Доминирующим фактором является также сонорика созвучий и линий с ее параметрами краски, колебаний плотности, темброфактурных свойств. Заключение – целая поэма тембров (см. параграф 18.6.). Новая полифония действует через основной контраст солиста и оркестра, микрополифонию сонорной ткани (см., например, фугато-трапецию в тт. 211–213 в партиях контрабасов). В мелодическом строе экспрессия определяется плавными линиями с микрохроматикой, что дает преобладание утонченной интонации, см. характерное *pianissimo dolcissimo*. Сквозь заключительный сонор просвечивает D-dur: D – это Deus, Dieu – Бог.

Дополнительная литература

Денисов Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986.

Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века. М., 1994.

Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.

Кон Ю. Г. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке // Музыка и современность. Вып. 7. М., 1971.

Курбатская С. А., Холопов Ю. Н. Пьер Булез. Эдисон Денисов. М., 1998. С. 137–237.

Маклыгин А. Л. Сонорика в музыке советских композиторов. Дисс... канд. искусствоведения. МГК, 1985.

Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Москва-Пермь, 2002.

Просняков М. Т. «Плюс – Минус» Штокхаузена: символ и звучание // Музыкальная культура ФРГ. Kassel, 1994.

Теория современной композиции / Отв. редактор В. С. Ценова. М., 2005.

Холопов Ю. Н. Задания по гармонии [ЗпГ]. М., 1983. С. 197–206, 225–266.

К единому полю звука: «№2» Карлхайнца Штокхаузена // Музыкальное искусство XX века: Творческий процесс. Науч. труды МГК. М., 1995.

«Tonal oder atonal?» – о гармонии и формообразовании у Шёнберга Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра. Науч. труды МГК. Сб. 38. М., 2002. С. 26–42.

Новые формы Новейшей музыки // Оркестр. Науч. труды МГК. М., 2002.

Шнитке А. Г. Коллаж и полистилистика // Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке. М., 1990.

Gieseler W. Komposition im 20. Jahrhunderts. Moeck Verlag, Celle 1975.

ЗАДАНИЕ 23

Ⓐ

О. Мессиа́н. Четыре ритмических этюда для фортепиано,

Этюд № 4, «Остров огня».

Два варианта:

1. Анализ пьесы в целом, для подробного разбора – фрагмент с ремарками (с. 32–33):

| | |
|----------------|-----------------|
| Interversus I | Interversus III |
| Interversus II | Interversus IV |

2. Анализ пьесы в целом, для подробного разбора – фрагмент с ремарками (с. 34–35):

| | |
|----------------|------------------|
| Interversus V | Interversus VII |
| Interversus VI | Interversus VIII |

Ⓟ

По данным (или самостоятельно сочиненным) начальным фразам написать первую часть «атональной» пьесы в традиционной форме малого рондо, кончая вступлением побочной темы. Разработать план пьесы в целом. Возможный материал:

- Пример 359 А Б

А. Главная тема



Б. Побочная тема



И По заданной начальной фразе сыграть пьесу. Начальный материал см: ЗпГ, пример № 206 Ж (с. 232).

Пояснения к Заданию 23

А Ленинградское отделение издательства «Музыка» сделало доброе дело, напечатав достаточно своевременно (в 1974 году, а не, скажем, в 2050-м) сочинение одного из современных авторов. Но, к сожалению, с терминологией современной музыки редактор издания оказалась не в ладах, и потому необходимо сначала правильно прочесть текст ремарок Мессиана.

| Страница | Напечатано | Следует читать |
|----------|--|---|
| 7.1. | Система длительностей | Лад длительностей |
| 7.2 | и динамических оттенков | и интенсивностей |
| 7.3. | система из 36 тонов | лад из 36 высот |
| 7.4. | в этой системе | в этом ладу |
| 7.8. | Тоны: система | Звуки: лад |
| 7.8. | На три части (мелодические последования по 12 тонов) | На три области или мелодические последования по 12 звуков |

| | | |
|----------|---|---|
| 10.11 | ———— | Длительности |
| 10.11 | В 1-й части длительности постепенно расширяются | Область I: длительности хроматически |
| 10.12. | Во 2-й | Область II: длительности хроматически |
| 10.13 | В 3-й | Область III: длительности хроматически |
| 10.16 | Система такова: | Лад таков: |
| Под 17/1 | ———— | (область I использована в верхнем регистре фортепиано) |
| Под 18/2 | ———— | (область II использована в среднем регистре фортепиано) |
| Под 19/3 | ———— | (область III использована в нижнем регистре фортепиано) |
| 20/21 | Первая часть системы...
О. М. | —— (ничего нет) |

Аналогично на с. 32 (примечания Мессиана к четвертому этюду):

| Страница | Напечатано | Следует читать |
|----------|---------------------------------|--------------------------------|
| 32.1. | (Обращения) | (Интерверсии) |
| 32.2 | Десятикратное обращение системы | Десятикратная интерверсия лада |
| 32.2 | 12 тонов | 12 высот |
| 32.3 | системы | лада |
| 32.3 | тонов | высот |

Проблематика анализа пьесы «Остров огня 2»

1. Комментарии к первому фрагменту.

1.1. Определить форму и составить подробную схему. Например (начало):

| | |
|-------|---------|
| A | B |
| | Int. I |
| | Int. II |
| 3+1+3 | 10 |

1.2. Главная тема (A). Лад и тональность. Структура.

1.3. Главная тема. Анализ *сонорного* компонента гармонии (см. Тему 18).
Значение для гармонии регистра и динамики.

1.4.1. Побочная тема (В). Принцип *интерверсии* как способ преобразования 12-тонового ряда. «Интерверсия» – обращение изнутри наружу; здесь – способ получения нового ряда из исходного (II из I, III из II и т. д.) путем взятия сначала одного звука из середины предыдущего ряда (например, звука 6 или 7 из двенадцати), потом другого, стоящего рядом с ним, затем следующего из остающегося в середине, и так далее, постепенно подвигаясь из опускаемой середины к краям ряда, пока не будут взяты все двенадцать, образующие уже новый ряд. Вслед за произведенной одной интерверсией делается другая точно так же, то есть звуки вновь полученного ряда опять берутся, начиная от того же самого номера звука, соблюдая абсолютно *тот же самый порядок*, в каком производилась первая процедура интерверсии.

ВЫПОЛНИТЬ ПИСЬМЕННО

1.4.2. Конкретно:

- а) выписать схематически ряд из 12 звуков (точнее – из 12 высот) верхнего голоса в тт. 8–17, а под ним строчкой ниже – ряд нижнего голоса;
- б) на верхней строке *под* каждым звуком поставить порядковые номера, от 1 до 12;
- в) на нижней строке *над* каждым звуком поставить те номера, которые были у данной высоты на верхней строчке;
- г) полученный ряд чисел над нижней строкой составит *формулу интерверсии*; для ее проверки надо проставить *под* нижней (второй) строкой порядковые номера от 1 до 12 (как под верхней, первой строчкой), и
- д) согласно формуле интерверсии выписать в указываемом ею порядке звуки из второй (нижней) строки и образовать еще один ряд (уже третий, считая сверху вниз). Если принцип понят верно, то получится тот ряд, который указан на с. 33 как Intervers. III.

1.4.3. Нетрудно убедиться, что и все дальнейшие интерверсии образованы с помощью одной и той же формулы. Представляет интерес и то, откуда взялся исходный ряд (см. Intervers. I на с. 32): считая его *следствием* интерверсии, можно *над* верхней строчкой проставить числа – формулу интерверсии и, прочтя звуки по порядку номеров (то есть от 1 до 12, а не согласно формуле интерверсии), получить тот ряд, который предшествует интерверсии I. Представляет интерес и то, что получится, если мы продолжим интерверсии за пределами последнего ряда X (с. 37–38): что дальше?

1.5. Взаимодействие во второй теме четырех параметров музыки:

- высоты,
- ритма,
- динамики и
- артикуляции (способов взятия звука)

(на примере тт. 8–17 и 18–29; до репризы главной; сравнить с теми последующими частями произведения, где продолжаются интерверсии).

1.6. Сущность гармонии (звучно-высотной структуры) во второй теме, при полном отсутствии не только тональности или симметричных ладов, но даже того интонационного единообразия, которое придается стабилизирующим действием непрерывной повторности «мелодии-модели» – серии (ее интонации, определенные интервальные группы, служат скрепляющим фактором «гармонической константы»). Отдельные высоты, с присущими им динамикой, длительностью и характером звучания, как самостоятельные единицы гармонии («атомизация» гармонического материала). Гармонические созвучия, их стилистическая обусловленность.

1.7. Проблема гармонического развития во второй теме (внутри десяти-тактов и от одной 10-тактовой секции к другой).

1.8. Формообразующее действие гармонии: сравнение характера гармонии в первой теме как главной и во второй теме как побочной. Развитие гармонии на всем протяжении пьесы. Центральные тоны в темах пьесы в целом.

1.9. Эстетические проблемы: оценка гармонической концепции и ее результатов, вопрос о традициях стиля, национальное своеобразие, сериальная гармония в контексте исторической эволюции музыки XX века.

2. Комментарии ко второму фрагменту.

| | | |
|---------|-------------------------|------------------|
| 2.1. | } соответствуют пунктам | 1.1. (читать их) |
| 2.2. | | 1.2. |
| 2.3. | | 1.3. |
| 2.4.1.) | | 1.4.1. |

ВЫПОЛНИТЬ ПИСЬМЕННО

2.4.2. Конкретно:

а) выписать схематически ряд из 12 звуков (точнее – из 12 высот) верхнего голоса – интерверсии V (см. с. 34), под ним строчкой ниже – ряд нижнего голоса – интерверсии VI;

б) на верхней строчке *под* каждым звуком проставить порядковые номера, от 1 до 12;

в) на нижней строчке *над* каждым звуком поставить те номера, которые были у данной высоты на верхней строчке;

г) полученный ряд чисел над нижней строкой составит *формулу интерверсии*; для ее проверки надо проставить *под* нижней (здесь – второй) строкой просто порядковые номера от 1 до 12 (как делали под верхней, первой строчкой) и

д) согласно формуле интерверсии выписать в указываемом ею порядке звуки из второй строки (с интерверсией VI) и образовать новый ряд – интерверсию VII. Если принцип понят правильно, то получится порядок высот на с. 34, строка 2 снизу (верхний голос следующего построения).

2.4.3. – читать пункт 1.4.3.

2.5. Взаимодействие во второй теме произведения (с интерверсиями) четырех параметров музыки:

- высоты,
- ритма,
- динамики и
- артикуляции (способов взятия звука)

(на примере второго фрагмента, с. 34-35, до репризы главной темы; сравнить с предшествующими и последующими частями произведения, где есть интерверсии).

| | | | |
|--------|-----------------------|---|------------------|
| 2.6. } | соответствуют пунктам | { | 1.6. (читать их) |
| 2.7. } | | | 1.7. |
| 2.8. } | | | 1.8. |
| 2.9. } | | | 1.9. |

Ⓟ Слово «атональность» не означает расхожего понятия музыки, написанной «вне логики» ладовых и гармонических связей, организующих язык тональной музыки (по Г. Шнеерсону)¹. Упор на отсутствие логики содержит обвинение «атональности» в бессмыслице. Освещение этого вопроса см. в Теме 17. Здесь мы ограничимся лишь минимально необходимыми замечаниями.

В этом задании под «атональностью» подразумевается такой гармонический материал, свойства которого – *неясность основного тона*. На место этой категории становится другая: определенность и ясность *основного комплекса*. В отличие от сходного задания при теме «техника центрального созвучия» (см. Задание 16) здесь предполагается еще и гармоническая *разомкнутость* структуры, то есть окончание не как возвращение к исходному ЦЭ (к «тонике»), а как уход куда-то подобно тому, как делается в *переменной тональности*. Получается разноцентровость, в противоположность классической то-

¹ В статье «Атональная музыка» того же автора (Музыкальная энциклопедия, т. 1, кол. 243–244) слово «атональный» производится от «а» – отрицательная частица и греч. *tónos* – «тон»; следовательно, «атональность» – музыка «без тонов» (без звуков?), а если учесть, что *tónos* – это также и целый тон, то «атональность» – музыка, где нет целых тонов.

нальной одноцентровости (ее также не следует отождествлять с тональностью, иначе получится, что Вторая баллада Шопена и глинкавский Марш Черномора действительно «не принадлежат никакому тону», атональны). Переменная тональность в классической системе – редкость; в нынешней – одна из законных возможностей. Отсюда и естественность ее использования. Отсюда же и новые проблемы. Прежде всего:

- выбор – писать одноцентрово или разноцентрово?
- если разноцентрово, то каковы должны быть разные центры? Отчего это зависит? Какой смысл несет?

Теперь видно, насколько спокойнее было при одноцентровости – проблемы нет и думать не на надо, не над чем. Тем более следует отдать должное Шопену, который сначала хотел сделать Вторую балладу (F-dur – a-moll) однотональной, как обычно, а затем *услышал* неизмеримо более тонкое (и логичное) смелое новое решение, избрав для заключения не начальную, а другую, притом единственно возможную для этого, тональность второй темы.

Факторы, управляющие разноцентровостью как и ацентричностью, выявились еще в прежней музыке. Это:

- составной характер центрального комплекса (например, во 2-й картине «Петрушки» Стравинского дважды-лад C + Fis реализуется в двутональности картины: C – начало и Fis – конец);
- внутреннее развитие содержания на протяжении пьесы (как часто было в оперных сценах, в вокальных произведениях с развивающимся сюжетом; пример – Вторая баллада Шопена);
- завуалированность основного тона (слабость тоники отменяет необходимость замыкания одним и тем же основным тоном, причем это не воспринимается как нарушение гармонического порядка; Мусоргский, «Элегия» из цикла «Без солнца»; Стравинский, песня «Весна»);
- возможны и иные мотивировки (например, в Первом концерте для оркестра Щедрина юмористический эффект неожиданности в конце: B → H).

Сочиняемая в этом задании пьеса должна замыслиться в развернутой (не афористической) форме, предполагающей традиционные три этапа: экспозиция – развитие – завершение, i – m – t, где развитие мысли приходится на побочную тему и возвратный ход. Завершение не предполагает репризного повторения; возвращение начального образа должно быть тоже с продолжающим доразвитием, результатом чего будет «ацентричный» (например, колокольного характера) аккордовый пассаж.

И Simile.

ЗАДАНИЕ 24

Ⓐ

Три варианта:

1. *А. Берг*. «Воццек», II акт, картина 3,
или
2. *А. Берг*. «Воццек», II акт, картина 5,
или
3. *А. Веберн*. Пьесы для оркестра ор. 10 № 3 и ор. 6 № 3.

Ⓟ

Начатую в Задании 23 пьесу довести до конца.

Ⓢ

По заданной фразе сыграть пьесу в соответствующей форме. Начальный материал см: ЗпГ, пример № 206 Д (с. 232).

Пояснения к Заданию 24

Ⓐ

Опера Берга «Воццек», а тем более произведения Веберна, начиная с песен ор. 3, обычно относятся к «атональности». Проблема эта для нас уже не нова. Не отрицая содержательного момента в *негативной* констатации, которую содержит термин «атональность» (действительно, нельзя объединять под общим наименованием «тональность» музыку Моцарта, Прокофьева и Веберна), нельзя и ограничиваться лишь достоверностью установленного факта отсутствия (старой) тональности. Этим ничего не говорится о том, что же *есть* в музыке. Обычно ограничение установлением отсутствия тональности свидетельствует о *неслышании* музыки¹; естественно следствие его – неумение проанализировать гармонию и форму «атонального» произведения.

С проблемой «атональности» связан и еще один вопрос – о том, имеет ли сочинение единый центр (начало и конец – на одном комплексе, центральном тоне, в одной «тональности») или не имеет. Таким образом, здесь *четыре* разных ситуации:

¹ Катастрофическую степень неслышания «атональной» музыки зафиксировал Ю. А. Кремлев в работе «Очерки творчества и эстетики новой венской школы» (Л., 1970).

1. Основной (центральный) тон, звуковой комплекс *есть*, он выявлен сильно.
2. Основного тона (комплекса) *нет* или он выявлен очень *слабо*.
3. Начало и конец пьесы (части) – на *одном* комплексе (одноцентровость).
4. Начало и конец – на *разных* комплексах (разноцентровость).

Так как высшим, и притом специфически художественным, слоем музыкального содержания является красота, то столь же важнейшая необходимая художественная функция гармонии – по-прежнему ее роль в построении логического и слаженного музыкального целого – *музыкальной формы*. В той мере, в которой музыкальное целое облекается в форму классического типа, для нее полностью остаются действительными *законы гармонической структуры*: господство единой сильной тоники в главной теме, модуляционный переход в связующей части и в разработке, разные типы устойчивого изложения в главной и побочной темах, различие в гармонических структурах разных форм (в частности – малых и крупных) и так далее. Эти фундаментальные законы гармонии являются необходимой предпосылкой *красоты музыки*, какое бы эмоциональное состояние она ни выражала. И все эти требования необходимо предъявляются к «атональной» музыке. Одно из двух: или в гармонии находятся средства для артикуляции музыкальной формы – и тогда полноценное произведение получается, или не находятся – тогда хорошего произведения не получается.

С такими требованиями нужно подходить к оценке «атональных» сочинений. Эстетическая высота классических форм музыки оказывается здесь решающим каллистическим критерием (мерилом красоты).

Разбирая оперу «Воцтек», М. Е. Тараканов справедливо указывает на то, что в любой музыке существуют «отношения высотности тонов – тональные связи (в широком смысле)», причем «гармония» представляет явление более высокого порядка, чем просто тональные связи. «Она предполагает осознание системы связей как отдельных тонов, развернутых по горизонтали, так и звуковых комплексов, сменяющих друг друга во времени»¹.

Сам Берг в знаменитом докладе об опере «Воцтек» (Ольденбург, март 1929), характеризуя стиль оперы как «атональный» (он имеет в виду, что в опере большей частью нет старой тональности в смысле *dur – moll*), вместе с тем говорит о роли «тоники», которую выполняют у него определенные созвучия. О возвращении шестизвучия (III акт, картина 4) на исходное высотное положение Берг говорит: возвращается, можно сказать, «к своему тональному центру»². Однажды Берг даже специально выступал по вопросу

¹ Тараканов М. Е. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976. С. 221.

² Там же. С. 233.

«что такое атональность?»¹; он говорил не о своей о музыке, а как бы от имени всей нововенской школы («мы из "атональной" венской школы»).

То, что мы находим в «Воццеке», есть *новая тональность*, где устойчивой большей частью – не основной тон (центр тяготения, хотя такие структуры тоже есть²), а *центральный тон* (например, в начале Колыбельной Марии, I акт, картина 3, т. 372, центральный тон – звук *a*, но невозможно представить его старотональным основным тоном; им скорее является звук *b*). Между прочим, этим объясняются некоторые терминологические противоречия в текстах Берга: как композитор он мыслит в категориях новой тональности, а как музыковед – не может полностью выйти из представлений, что «тональность» – это мажор и минор.

Применение новых *устоев* вместо классического основного тона позволило Бергу построить поразительно богатую новотональную структуру в масштабах всей оперы. Особенно удивительно, что в знаменитой «атональной» опере есть «лейттоны-лейттональности» (новые *тональности* в качестве *лейтмотивов*), причем за ними закреплена определенная семантика:

| лейттоны | семантика лейттонов |
|------------------|--|
| <i>G</i> | Основной тон оперы (подобно тому, как некоторые оперы Моцарта имеют единую тонику и могли бы называться «опера D-dur». Значение тоники – серые будни, беспросветное бездуховно-плотское существование (см. начало и окончание каждого из 3-х актов). |
| <i>Cis (Des)</i> | Тон главного героя – Воццека. |
| <i>A</i> | Тон главной героини – Марии (часто вместе со звуком <i>e</i> – «квинты Марии»). |
| <i>Fis</i> | Тон Капитана. |
| <i>Es</i> | Тон Доктора; также крови и смерти. |
| <i>C</i> | Тон денег и пошлой, дешевой жизни («Как можно было бы яснее передать вещественность денег, о которых здесь идет речь!» – Берг о сцене из II акта, где Воцек дает Марии |

¹ Was ist atonal? Интервью для Венского радио в апреле 1930 года; первая публикация (Вилли Райха) в журнале «23», 1936, № 26/27.

² На этой основе в «Воццеке» есть редкостный чистый пример политональности: II акт, тт. 425–429, где халтурщики-музыканты в кабаке «разошлись», и часть их кадансирует в *Es-dur*, а часть в *g-moll*, то есть в главной тональности (см. Пример 145, с. 190); ср. с тт. 424–425. Образное содержание политональной гармонии здесь – фальшь, дисгармония (Берг: «так называемая "политональность" есть скорее средство примитивного гармонического музицирования»).

| | |
|----------|--|
| | деньги – «зарплата, и кое-что от Капитана и Доктора», на фоне трезвучия C-dur, тт. 116–123). |
| <i>H</i> | Висящая смертельная опасность (в сцене убийства Марии, III акт, картина 2). |

Смотрите с этой точки зрения всю музыку оперы. По-видимому, Берг во многих местах имел в виду «говорящее» значение отдельных звуков и даже смысловое, образное содержание определенных сочетаний высот (см., например, картины 3 и 5 из II акта). Вне семантики *тональностей* «атональной» оперы подчас нельзя понять основных мыслей автора. Одну из них мы раскроем, ибо она имеет исключительное значение – идейного вывода.

Наивная, беззаботная песня детей заканчивает оперу, уже после «Реквиема» [in re] – оркестровой интерлюдии между 4 и 5 картинами III акта, после гибели обоих главных героев. *Только тональность (!)* обнаруживает идею Берга. У песни есть главная тональность – cis-moll, то есть тональность главного героя:

– играющие и шумящие детишки – это маленькие Воццеки!

И тут же – предначертанный им путь:

dis = es: – кровь и смерть.

Можно продлить семантический ряд и дальше: например, что *dis* – кровь и смерть – вводится аккордом *G* – серыми буднями; усечение формы темы – с «квинтами Марии» и с ее аккордами, см. в конце Колыбельной из I акта, тт. 412–416, 417–419 и др. Расшифруйте и последнюю гармонию той же картины, «тонику оперы», в «обертонах» тоники – основные образы оперы.

Приведем также сводку музыкальных форм оперы «Воцтек» (определения исходят от ее автора).

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ ОПЕРЫ «ВОЦТЕК»

I – ЭКСПОЗИЦИЯ

I акт – 5 характерных пьес

| Картины 5 | Формы 6 |
|-----------|------------------------------------|
| 1. | 1. Сюита в 6 частях |
| 2. | 2. Рапсодия на 3 аккорда |
| 3. | 3.4. Марш и Колыбельная |
| 4. | 5. Пассакалия (тема и 21 вариация) |
| 5. | 6. Andante. Quasi Rondo |

II – ПЕРИПЕТИИ
II акт – Симфония в 5 частях

| Картины 5 | Формы 6 |
|-----------|--|
| 1. | 1. Сонатное аллегро |
| 2. | 2.3. Фантазия и тройная fuga |
| 3. | 4. Largo для камерного оркестра |
| 4. | 5. Скерцо с тремя трио (вальс-лендлер) |
| 5. | 6. Интродукция и рондо |

III – КАТАСТРОФА
III акт – 6 инвенций

| Картины 5 | Формы 6 |
|------------|---|
| 1. | 1. Инвенция на тему (6 вариаций и двойная fuga) |
| 2. | 2. Инвенция на ноту (<i>h</i>) |
| 3. | 3. Инвенция на ритм (Полька) |
| 4. | 4. Инвенция на аккорд (шестизвучие) |
| Интерлюдия | 5. Инвенция на тональность (<i>d-moll</i>) |
| 5. | 6. Инвенция на ровное движение восьмыми |

Общая структура оперы – по типу АВА: II акт – цельная симфония, I и III – циклы не сонатного, а сюитного типа. В инвенциях – формы на ЦЭ.

Крошечные пьесы Веберна – третий вариант аналитического Задания 24 – содержат, однако, трудные проблемы для анализа, включая и вопрос об «атональности». Для ускорения анализа целесообразно сначала сделать редукцию (клавир) обеих пьес (надо иметь в виду, что челеста звучит октавой выше, а гитара – октавой ниже написанного, флажолеты арфы – октавой выше; партитуры написаны в транспорте, а не просто по звучанию *in C*)¹.

Как обычно – анализ образного содержания, стиля, музыкальной формы; с особым вниманием специфическим вопросам (тип «атональности», гармония и формообразование и т. д.).

¹ См. в ЗпГ, с. 217 (тт. 1–3). Как образец см. также анализ пьесы Веберна ор. 10 № 1 в Примере 353 (с. 521).

Ⓟ Побочная тема должна быть срединного типа. Но в помощь форме, не имеющей сильных контрастов старотонального типа, рекомендуется некоторое обновление тематизма (ритма, фактуры).

Реприза должна быть:

- измененным *повторением* начала I части и
- дальнейшим *развитием*, идущим от II и I части на кульминацию. В конце должен быть сильный и эффектный *заключительный каданс*.

Кода должна быть сильным торможением развития, замиранием движения. По окончании пьесы ее надо неоднократно прослушать в темпе и дошлифовать форму и фактуру.

Ⓢ Те же условия, что и раньше. Форму надо всякий раз избирать такую, которая наиболее соответствует данному содержанию, стилю (использовать проходившиеся ранее структуры).

ЗАДАНИЕ 25

- Ⓐ Д. Д. Шостакович. Вторая симфония, раздел I (инструментальный), подробно – до ц. 13 (анализировать по партитуре).
- Ⓟ Начать более крупную работу – трехчастную прелюдию в новотональной системе. В Задании 25 выполнить первую половину, кончая экспозицией побочной темы. Возможный тематический материал:

- Пример 360

А. ГЛАВНАЯ ТЕМА

Andante cantabile (♩)

Б. ПОБОЧНАЯ ТЕМА

Più mosso (♩)

(изысканно красивая додекафония; цифр в нотах не ставить)

Допустимо писать на собственные темы (то есть: или главную, или побочную тему взять свою). Допустимо изложение в Примере 360 А приберечь для репризы, а для экспозиции сделать другое, более простое по фактуре.

Ⓜ Обычное задание. Начальный материал см: ЗпГ, пример № 206 А (с. 231).

Пояснения к Заданию 25

Ⓐ Сонорика (польск. *sonorystyka*, от фр. *sonorité* – звучность) – музыка звучностей, то есть оперирование особого рода музыкальными единствами. Это звуковые комплексы, ведущим выразительным и конструктивным качеством которых является преобладание эффекта *краски* над дифференцированным звучанием тонов и интервалов. Сонорика представляет собой возрастание красочной (фонической) стороны звуков, интервалов, аккордов, ладовых звукорядов, а далее и эмансипацию этой стороны музыки.

Три этапа превращения сонорики в самостоятельное художественное средство подробно описаны выше в Теме 18 (см. параграф 18.3 и далее). Здесь перечислим их кратко:

1. *Колористика* – повышенное значение красочной стороны гармонии, сохраняющей обычную тонально-функциональную структуру и полную отчетливость звуков-тонов, интервалов.

2. *Сонорика*¹ – оперирование звучностями, хотя и получаемыми с помощью звуков с определенной высотой, однако в этих звучностях уже не различимы (или плохо различимы) отдельные тоны и интервалы; они *сливаются в единую краску*.

3. *Сонористика* – оперирование звучностями, получаемыми с помощью звуков, не имеющих определенной высоты. Интонация «чистой» сонористики вне точной высоты, содержит опасность обеднения и примитивизации музыкальной экспрессии, несмотря на яркость и достаточное многообразие эффектов звучностей.

¹ Таким образом, термин «сонорика» принадлежит к таким, которые имеют два значения: 1. общее и 2. одно из частных, входящее (в число трех) в это общее (подобно термину «мажоро-минор»).

Все виды сонорики естественно объединяются с выразительностью тембров, регистров, динамики, исполнительской артикуляции, факторов плотности, другими особенностями фактурного изложения.

Между типами и разновидностями сонорики принципиально нет точного различия, строго однозначной границы, подобно тому, что есть между тональными функциями, между основными тонами аккордов (ступенями). Поэтому определение типа при конкретном анализе хотя и существенно, но не имеет такой значимости, как установление типов высотной структуры в «тоновой» музыке, например, определение ее как модальной или тональной (но возможна сонористическая модальность). Отсутствие точной границы делает естественными разнообразные формы смещения названных трех типов друг с другом, произвольно устанавливаемые композитором пропорции смещения с тоновой музыкой, а также переливания сонорных звучаний в тоновые или, наоборот, со всеми возможными при этом гибкими переходами.

С точки зрения фактурного изложения следует различать:

1. *Сонорику линий*, где умаление определенности высот тонов и интервалов в пользу красочного эффекта линии достигается с помощью быстрого скользящего движения, чаще всего по «атональному» звукоряду, например, в III части Лирической сюиты Берга, и

2. *Сонорику гармоние-тембровых вертикальных созвучий*, где аналогичному красочному эффекту способствуют диссонантная сложность созвучий, по мере умаления тоновой стороны и возрастания сонорной превращающихся из аккордов в *соноры*.

Сонорные звучности обладают особой непосредственностью выразительности. Простой слушатель-непрофессионал обычно думает, что звуки музыки непосредственно выражают, скажем, появление одного человека, другого человека, их разговор на одну тему, на другую тему, подменяя фабульным содержанием подлинную глубину музыкального содержания произведения. Такая трактовка содержания (она предполагает в музыке логику *жизненных* событий, а не художественной формы) есть профанация не только фуги Баха или сонаты Моцарта, но даже и романтической программной симфонической поэмы Листа или Р. Штрауса. В целях высшей художественной истины звук не должен прямолинейно и сепаратно «выражать слово». Подлинное богатство музыкально-образного содержания воплощено прежде всего в целостной концепции выражающей его музыкальной формы, где смысл любого раздела получает подлинную значимость и красоту в связи с другими и целым. Соноры же часто кажутся максимально приближенными к подобной *непосредственной* выразительности – «здесь и теперь», в чем можно усматривать новую концепцию связи между целым и частями (то, что К. Штокхаузен назвал

«момент-формой»). Во всяком случае эта прямолинейность и простота воздействия звучности составляет специфическую особенность сонорики. Если классическая (например, песенная) форма раскрывает свое содержание только всей своей протяженностью, чему подчинены все части, то сонорная «момент-форма» каждую из частей своего содержания излагает в каждый данный автономный момент, а целое складывается из них (как в последовании жизненных событий, где нет никакой предустановленной, прекомпозиционной формы типа $8 + 8$ или $8 + 6 + 6$ с тонкостями их гармоничных эстетических симметрий вроде ритмов $2 + 2$, $4 + 4$, $8 + 8$, со всевозможными основанными на законе симметрии их нарушениями, причем ритмы формы продолжают на более высоких уровнях тональные ритмы функционально-аккордовых смен).

Сонорная гармония *прямо* выражает чувственные эффекты – искрящееся сияние, гул и обвал, шум многотысячной толпы на площади, непрерывно-изменяющиеся контуры летних облаков, учащающиеся ритмы капель, судорожные движения, «страхи болотные», разливающееся блаженство, «потоки сиене-оранжевой лавы, вспышки и мерцание далеких звезд, сверкание огненных мечей, бег бирюзовых планет, фиолетовые тени и круговорот звукоцвета» (О. Мессиан о выразительности сонорной гармонии в предисловии к Квартету на конец Времени).

Кажется, что чем больше нот и созвучий, чем сложнее интервалика, чем дальше от добрых старых трезвучий и динамик, тем труднее понимание гармонии и ее анализ. Это не так. Лишь до тех пор, пока гармония сохраняет в себе «в снятом виде» классические тональные основы (вплоть до Веберна), продвижение в сторону сложности действительно является обогащением, прибавлением к прежнему нового. Далее взрывообразно происходит внутренняя реорганизация, уничтожающая это громадное напряжение между «краями» структуры – ее фундаментом и удаляющейся от него надстройкой. И на месте действительно *сложной* гармонической структуры оказывается в сущности *простая*, но по-новому, по-иному простая. Даже серийная гармония Веберна (не говоря уже о Берге, Стравинском) имеет в своей подоснове тональные представления (поэтому-то столь важна в ней каждая звуковысота). Сонорная же гармония, хотя генетически и связана с позднеромантической колористикой, но по существу может уже не зависеть от категории основного тона. А это резко упрощает дело. Поэтому сонорная «многонотность» – не признак сложности, ибо ее ЦЭ, исходная счетная единица – не звук, не аккорд, а *сонор*, то есть цельная звучность-краска. И то, что композитор делает с этой единицей, содержит много меньше преобразований, чем тональный композитор делает со своим ЦЭ – тоническим трезвучием. *Градация отношений* между тоникой и всеми прочими гармониями, то есть гармонико-

функциональная система, в тональной музыке (у Баха, Моцарта, Бетховена, Чайковского) более сложна и разветвлена, чем в большинстве произведений сонорной музыки. Отсюда и парадоксальное *ощущение меньшей сложности* сонорной гармонии в сравнении с тональной. Однако нужен навык ее слышания и умение ее разбирать аналитически.

При анализе всякого произведения необходимо подробное определение его формы. Анализ специфически-сонорных сторон не должен подменять собственно гармонической проблематики – как если бы были обычные аккорды и их соединения, ладовые звукоряды. Особенно важно исследовать роль сонорной гармонии для сложения музыкального целого – музыкальной формы. Поскольку сонорика, как и серийная техника, оперирует не типовыми, а индивидуализированными средствами (в сонорике материал тоже «изготавливается» автором, а не заимствуется из общего для всех запаса созвучий), то индивидуальность автора особенно сильно проявляется в сонорной гармонии. Эту стилевую специфику надо уметь показать.

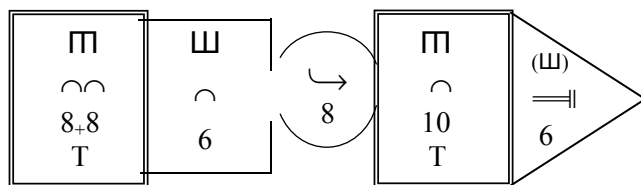
Необходимо приспособиться к тому, чтобы *играть при анализе* различные гармонические элементы и их соединения (не исключая и редуцированных очень быстрых пассажей при сонорике линий).

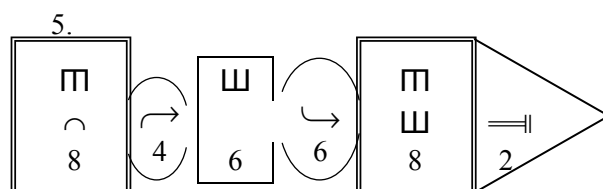
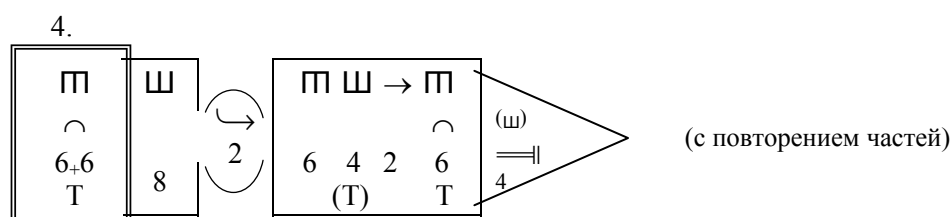
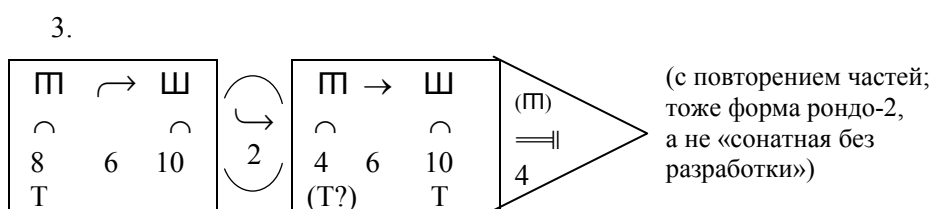
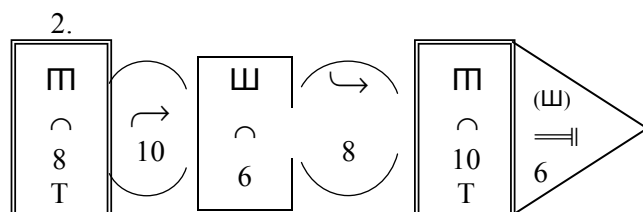
Ⓟ Настоящая прелюдия – непосредственная подготовка к экзаменационной. Условия работы в этой форме хорошо известны. Допустимы разные варианты формы медленной лирической пьесы.

ВНИМАНИЕ: варианты надо переписать себе и избрать из них те, которые представляются вам лучшими в данной работе. Кроме того, возможно из многочисленных известных вам произведений-прообразов той же формы (из Моцарта, Бетховена, Вагнера, Берга, Чайковского, Прокофьева, Шостаковича, других композиторов XX века) отобрать себе еще какие-нибудь варианты «трехчастной формы с переходами» (либо близкой к ней) и иметь их в виду как модели для собственной работы.

Возможные варианты (все пропорции даны ориентировочно):

1.





Суммируем также (в виде напоминаний) основные требования к письменной работе:

(1) Гармония должна звучать очень *красиво*, образная *характерность* должна восприниматься легко и ясно.

(2) Форма должна быть *естественной*, легко воспринимаемой и *убедительной*.

(3) Всё, что происходит в гармонии, обязательно должно быть *хорошо слышно*, будь то звучание мелодии, начало модуляционного хода, хитросплетение мелодий, «осколки» тем и мотивов, функциональная основа диссонантных комплексов, стройная гармоническая вертикаль («звучность»).

(4) Главная и побочная темы, обе *устойчивые*, «пребывающие», должны быть построены *различно*, в соответствии с функцией той и другой (главная – крепкая, побочная – изящная, легкая, красивая); с разницей в тональности, регистре, звучности, ритме, фактуре (плотности, частоте гармонической пульсации), структуре, масштабах и т. д., в частности и по тому, в каком из голосов находится основная мелодия; главная и побочная контрастны также и по *структуре тональности*: главная крепкая, побочная рыхлая; главная тонална, побочная «атональна»; главная вполне устойчива, побочная менее устойчива, хотя тоже пребывает в этом своем состоянии, а не движется.

(5) Ходы (от главной к побочной, от побочной к главной) должны определенно контрастировать обеим темам по типу изложения, их функция – *движение* (модуляция, секвенция, дробление и т. д.); притом прямой и возвратный ходы должны сильно отличаться и друг от друга (например, как связующая партия и разработка, как связка и обстоятельный переход, как связующая партия и связка-вступление к следующей теме).

(6) Ходы должны быть на определенном *тематическом материале* – или главном, или побочном, или, иногда возможно, на новом; но, в отличие от тем, ходы излагают мотивы не в виде сплоченных массивов (как темы), а в «разбитом» виде секвенций, имитаций, передачи мотивов в другой голос и превращения данного в контрапункт; особенно важно дробление фраз и мотивов на мелкие, но ритмически (мелодически) яркие частицы.

(7) Контраст изложения может доходить до полифонизации фактуры (например, гомофония в темах, полифония в ходах).

(8) Тональный круг требует сильно выраженной тональности в главной теме и очень сильно выраженной тональности перед кодой (самый сильный и пропорционально-продолжительный *каданс* и кода как длительная гармоническая тоника); внутри же надо, чтобы не было тоники (*избегать* главную тональность), последний раз она появляется в начале первого хода (уводящего от главной темы), а впервые возвращается перед репризой главной темы (на неустойчивой гармонии, но на главном аккорде).

(9) Реприза не может быть повторением, а должна быть *доразвитием*, поворотом в новом направлении (но вместе с тем должно быть ясно, что это – именно главная тема); при единичной репризе главной темы возможно оставшиеся от побочной мотивы делать сопровождающими контрапунктами, в формах 3-го типа (см. выше), напротив, побочную тему целесообразно только транспонировать (может быть лишь слегка украсив легким варьированием).

(10) Ритмическое и фактурное развитие должно продуманно охватывать единой линией всю пьесу, закономерно (по граням формы) образуя подъемы и спады.

(11) Для сколько-нибудь развернутой формы обязательна *кульминация*; если нет кульминации, мы при восприятии не получаем удовлетворения; *характер* кульминации находится в соответствии с содержанием, эмоциональной выразительностью пьесы; для нашей прелюдии нужна обстоятельная кульминация не в виде одного аккорда-точки, а в виде точки-вершины кульминационного отдела, которому предшествует участок подъема, и после которого напряжение (тональное, функциональное, сонантное, ритмическое) спадает не сразу, а на протяжении какого-то отдела формы.

(12) В соответствии с логикой кульминации рассчитывается и динамика пьесы; знаки динамики должны быть тщательно проставлены.

(13) Тщательно выверенными должны быть *пропорции* между частями формы (такты на схемах указывают не столько точные величины частей, сколько соотношения между ними), также и внутри частей (например, 2.2.1.1.2 или 4.4 в главных темах, 2.2.2 либо 3.3 в побочных темах; в ходах 4 такта устойчивы, как в теме, далее 2.1.1.1.1, в конце – ожидание).

(14) Модуляция и дробление, или в возвратном ходе 2.1.1.1 – разработка побочной темы и далее 5 тактов предыкт на диссонантном аккорде, хорошо разрешающемся в начальный аккорд репризы.

(15) Предполагается свободное распоряжение *числом голосов*: голоса можно выключать и включать, однако строго следя за этим как за мощным средством членения формы; не следует злоупотреблять переменами числа голосов; в коде (либо перед ней, в сильном заключительном кадансе) возможно свободно увеличивать число голосов (но их тогда уже нельзя бросать!).

Наконец, за всеми указаниями, исходящими от лучших образов мастерских сочинений не следует забывать здравый смысл; надо прилагать максимум вашей музыкальности с тем, чтобы получить хорошо звучащее музыкальное целое.

❧ Simile.

ЗАДАНИЕ 26

Ⓐ

Три варианта:

1. *С. А. Губайдулина*. Музыка для клавирина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского, I часть; в сборнике: Пьесы для камерных ансамблей. Вып. 2. М., 1983,
или
2. *С. А. Губайдулина*. *Concordanza* для камерного ансамбля (подробно до ц. 6); в сборнике: Пьесы для камерного ансамбля. М., 1977,
или
3. *Н. Н. Сидельников*. «Русские сказки», IV часть (ознакомиться также с II и V частями).

Ⓟ

Прелюдию, начатую в Задании 25, довести до конца.

Ⓢ

По заданной фразе сыграть пьесу.

- Пример 361



Пояснения к Заданию 26

Ⓐ

Подобно додекафонии, сонорная композиция не имеет единого, заранее заданного звукового порядка. В широком смысле принцип *индивидуализированности* основного интонационного комплекса может быть сравнен с серией, но только организующей не ряд высот, а ряд других звуковых элементов, число и качество которых не может быть столь точным, как число звуков различной высоты в серии; также и методы обращения с индивидуализированным комплексом звуковых элементов не могут быть предвидимы заранее.

Априорно известно лишь то, что они есть и подчиняются общему закону новой гармонии XX века: образованию системы отношений на основе свойств целесообразно избранного центрального ее элемента (индивидуализированный комплекс звуковых – сонорных – элементов есть частный случай такого ЦЭ). С известным нам уже принципом центрального созвучия сонорный комплекс сходен по методу его применения тем, что он:

1. проводится, *повторяется* и
2. повторения связаны с *изменениями*, которые образуют целенаправленную линию, первооснову сонорной формы.

Как нельзя заранее знать порядок звуков в серии, так же неизвестный серийный ЦЭ нужно находить в процессе восприятия-анализа. Если примитивный анализ тональной гармонии времен венских классиков основывается на принципе опознания знакомых предметов (тонического трезвучия, D⁷ и т. д.), то здесь даже на уровне примитивности анализа этот подход неприменим. Поэтому всегда надо быть готовым к «творческому прыжку». И так же как знание структуры одной серии нам не дает знания другой, здесь знание сонорной гармонии в одном сочинении требует при обращении к другому всё начинать сначала.


Прежде всего необходимо тщательно исследовать структуру и выразительные свойства данного материала, приготовившись к любым неожиданностям творческого замысла.

Конкретно (некоторые аспекты сонорного материала):


- нахождение *форментов*, то есть наименьших автономных единиц сонорной формы (подобных фразе, мотиву в тональной гармонии);
- определение типа формы *сонорной* ткани; иногда они заслуживают специальных терминов: точка, россыпь, линия (соноры одноголосные), пятно, поток, полоса (соноры многоголосные), контрапункт сонорных форм; непосредственно-чувственный и непосредственно-жизненный характер сонорной выразительности хорошо согласуется с соответствующими яркими характеристиками звучностей: шорох, шелест, журчание, шипение, вздох, всхлип, вскрик, смех, рыдание, стоны, пение, струение, сияние, сверкание, бурление, капли, мерцание, блики, вспышки, взрывы, всплески, угасание, потемнение, просветление, слепящие снопы света, жжение, дождь и т. п.¹.

¹ Закономерно привлечение здесь и звуковпечатляющих характеристик из областей не звуковых, а цветовых, пространственных («гулкость» и т. п.). Этот открытый Дебюсси новый чувственный мир – мир звука-света, звука-цвета – хорошо выражен в строках Шарля Бодлера: «В этих чистых вещах восхищает меня сочетание внезапное звука со светом» («Цветы зла»).

В структуре материала и в развитии сонорной гармонии надо следить за такими параметрами, как тембр, плотность (вертикальная и горизонтальная), число звуков и числовые прогрессии (например: 3–4–5–6 или 12–11–10–9–8–7 и т. п.), музыкально-пространственные формы-фигуры:

«квадраты» и «прямоугольники» 

«треугольники» 

«ромбы» 

потоки 

полосы 

облака 

и т. д.

Особенно важно не упускать при этом из виду собственно гармонию, то есть звуковысотную структуру музыки, те звуко сочетания, которые мы реально слышим. Соноры часто – как бы арпеджированные гармонии-аккорды. «Многочотие» сонорики чаще всего – всевозможные повторения (как в этюде Шопена избранная – сочиненная – фактурная форма содержит внутренние повторения звуков аккорда и повторяется в качестве определенной гармонико-колористической структуры во всей пьесе). На этих принципах основывается анализ гармонии и формы сонорного произведения. При анализе так же обязательно проследить и определить все возникающие созвучия-звучания подряд, ничего не пропуская, как и в обычной гармонии.

Некоторые конкретные замечания к заданным пьесам.

1. С. А. Губайдулина. Музыка для клавесина и ударных. При анализе формы соноров надо учитывать число звуков в одновременности и мысленно вычертить образующиеся при этом фигуры. В этой пьесе применяется структурная форма «логогриф»¹ как одно из средств организации звукового мате-

¹ Логогриф (от греч. λόγος = слово и ὑρίφος = сеть) – литературная форма, род шарады, основывающейся на таком изъятии букв в слове, которое дает новые слова.

Латинская поговорка:

Amore,
more,
ore,
Re
Sis mihi amicus.

«Любовью, нравом, молит-
вой, делом будь другом мне»

Вас. Каменский. «Поэзия о соловье»

И моя небоя свирель
Лучистая
Чистая
Истая
Стая
Тая
А я –
Я.

риала. В общей форме «логогриф» есть развитие классического принципа разработки – дробления; может рассматриваться также как антипод аддиции – приема вырастания фразы посредством наращивания по одной ноте (как во вступлении к финалу Первой симфонии Бетховена).

2. *С. А. Губайдулина. Concordanza.* Название в переводе означает «согласие». Утолщение мелодии гетерофонной дублировкой имеет родство с трелью. Индивидуализированность музыкальной мысли выражается здесь в избрании для сочинения своего интонационного комплекса; то, что мы знаем о сонорной композиции на примере другого сочинения того же автора, того же стиля, написанного в том же году (1971), в данном сочинении конкретно нам не помогает. Надо заново:

- искать основные элементы,
- осваивать их формы,
- изучать их звуковысотную структуру (гармонию),
- определять развитие образного содержания и форму пьесы, и т. д.

3. *Н. Н. Сидельников. «Русские сказки».* Помимо основных проблем, оговоренных ранее, здесь целесообразно выделить еще и вопрос о национальном своеобразии сонорной гармонии (он всегда актуален для отечественного музыкознания – и по отношению к Губайдулиной, Денисову, Свиридову, Эшпаю, Веберну и всем другим композиторам, но в сочинении Сидельникова он специально поставлен композитором в художественном плане).

При анализе всегда рекомендуется, а при особых техниках вроде сонорной это обязательно, – *прослушать* разбираемое сочинение. Надо иметь в виду, что любая тоновая музыка более или менее адекватно воспринимается визуально при чтении партитуры глазами. Это значит, что независимо от степени нашей подвинутости в слуховом восприятии *тоновой музыки* (например, мы можем еще недостаточно понимать музыку в додекафонном сочинении Веберна или Шёнберга), мы правильно читаем то, что *звучит* («ноты»), и даже при непонимании содержания музыки мы более или менее верно можем предполагать, что именно нам непонятно – эстетические отношения между хорошо знакомыми нам вещами, тоновысотами, теми самыми, которые мы *правильно видим* в нотах. Но в сонорике дело обстоит иначе: мы видим в нотах *не то*, что действительно звучит. Мы хотим привычно понять ноты как *тоновые* отношения между звуками (это невероятно трудно, и заводит нас на ложный путь), а надо научиться видеть в нотах *соноры* – так же как в свое время мы выучились различать в звуковом потоке аккорды и их смены.

Сонор-краска как таковой не виден в нотах, этот единый в себе звуковой эффект возникает лишь во взаимодействии написанных звуков и звукокомплексов; его-то и надо научиться схватывать при взгляде в партитуру. При не-

достатке этого навыка необходимо верно направить свое мышление на оперирование не комплексами простых звуков (аккордов, тоновых созвучий), а простыми сонорными звукокомплексами (которые также могут в свою очередь контрапунктически объединяться в «комплексы комплексов»).

Ⓟ Закончив прелюдию, надлежит ее неоднократно проиграть на рояле, улучшив, если нужно, звучность, фактуру, форму.

Ⓢ Чередовать игру пьес по заданной начальной фразе в двух вариантах:

- с листа в классе и
- с домашней подготовкой.

ЗАДАНИЕ 27

Ⓐ

Три варианта:

1. Э. В. Денисов. «Романтическая музыка» для гобоя, арфы и струнного трио; в сборнике: Пьесы для камерного ансамбля. М., 1977; подробно – начало (кончая первой фразой арфы) и конец (тт. 73–118),
или
2. Э. В. Денисов. Соната для виолончели и фортепиано, I часть; в отдельном издании и в сборнике: Концертные пьесы для виолончели и фортепиано. Вып. 2. М., 1981,
или
3. Э. В. Денисов. DSCN для кларнета, тромбона, виолончели и фортепиано; в сборнике: Пьесы для камерных ансамблей. Вып. 1. М., 1980, подробно – два фрагмента: тт. 1–10 и тт. 55–69.

Ⓟ

В порядке повторения – выполнить гармонизацию данного сопрано.

- Пример 362



Ⓢ

По заданной фразе сыграть пьесу.

- Пример 363

[А. Э.]



Пояснения к Заданию 27

Ⓐ Цель заданий теперь – анализ свободно избираемых гармонических структур, которые не приурочиваются к определенной теме проходимого курса. Они могут точно или приблизительно соответствовать изучавшимся закономерностям различных техник, но могут, в разной мере, представлять и нечто новое, что необходимо понимать, исходя из уже известных принципов гармонии XX века.

В задачу анализа, конечно, входит и определение типа структуры (также вида либо видов гармонической техники, любых их объединений, смещений, преобразований), формы, стиля, образного содержания, экспрессии. Как проблематика анализа это всё известно. Анализ гармонии естественно сливается с общим разбором произведения. Специфика гармонического анализа остается прежде всего в подробном (без пропусков) исследовании звуковысотной структуры данного сочинения или фрагмента.

Некоторые конкретные замечания к произведениям Э. В. Денисова.

В музыке Денисова (как и многих отечественных композиторов старшего и среднего поколения) всегда надо проследивать, есть ли в какой-нибудь форме использование двенадцатитоновой техники (сравнительно редко это додекафония нововенского типа). В традициях русской музыки – трактовка композиторами новых техник как средства, способа выражения непосредственно-эмоционального, жизненно-конкретного содержания в качестве доминирующего момента; автономно-эстетический же момент, хоть и пронизывает собой чувственный континуум художественной экспрессии (свойство художественных, не прикладных жанров музыки), но обычно подчинен задачам эмоциональной выразительности.

Взросшая роль тембра и артикуляции (способов подачи звука) приводит, в частности, к усилению формообразующей роли тембровых смен как средства членения ткани, образования разделов. Это помогает и при восприятии музыки, помогает лучше ориентироваться в разделах формы.

1. «Романтическая музыка». В изданиях – опечатка на первой строке: вместо e^1 (восьмой звук) должен быть d^1 .

При исследовании гармонии необходимо выписывать на листе нотной бумаги 12-тоновые ряды, насколько это возможно (пока они проводятся). Денисов часто использует 12-тоновые ряды как источник интонационных комплексов, тематического материала (мотивов, попевок), что не предполагает сплошного, по всему произведению, проведения нитей рядов.

Одна из лейтинтонаций музыки Денисова – «микролад» типа $e \cdot d \cdot es$:

E · d · [i] s [son]

D · e [ni] s [sow]

В имени и фамилии Денисова дважды проводится одна и та же интонация *e · d · es* (*ми · ре · ми-бемоль*).

И заглавная буква его фамилии (D) «пригодилась»: тональность D послужила опорой для многих его сочинений (Скрипичного, Виолончельного концертов, Реквиема, оперы «Пена дней» и др.)¹.

2. *Виолончельная соната*. Даже при названии «Речитатив» необходимо точно исследовать форму пьесы, характер материала, типичные (немногочисленные) группы звуков. Подобно тому, как в сонорике, *формы звуковых групп* имеют существенное значение для экспрессии музыки.

3. *DSCH*. Произведение написано в честь Д. Д. Шостаковича (инициалы D. Sch.). Помимо его монограммы (использованной и самим Шостаковичем), в произведении применяется цитата из Восьмого квартета, где он в свою очередь сам цитирует свои произведения. Целесообразно взять это сочинение Шостаковича и выяснить, что и как цитируется в нем и из него.

Ⓟ Данная мелодия требует гармонизации в рамках своего стиля (Аренский, авторы «Бригадного» учебника). Правила гармонизации не нуждаются в пояснениях, так как по темам курса гармонии они точно соответствуют довузовскому, училищному этапу (уровню приемных требований в консерваторию на историко-теоретический и композиторский факультеты).

В рамках этих правил возможно применение каких-либо иных приемов позднеромантической гармонии, если они не вступают в противоречие с общим гармоническим стилем.

Ⓢ Возможная форма: две устойчивых части (4 и 4 такта) + заключение.

Возможный ритм тт. 3–4: ♩. ♩. ♩. ♩. | ♩.

¹ «Буквенные» темы (литерафония) – старая традиция музыки – в произведениях Жоскена, Баха, Шумана, Листа, Берга, Римского-Корсакова, Глазунова, Прокофьева, Мясковского, Шостаковича, Прокофьева, Шнитке, Щедрина (в 16-м квартете Бетховена ор. 133 перед вступлением темы «Fuga» 5 тактов заняты двумя формулами, из которых первая *b-h-as¹-g¹* совпадает с DSCH в транспозиции, а вторая – *h-c¹-a¹-b¹ (a¹)* – явно намеренное использование BACH (ракоходно).

ЗАДАНИЕ 28

Ⓐ

Три варианта:

1. *А. Г. Шнитке*. Канон памяти И. Ф. Стравинского для струнного квартета; в нотах: *А. Шнитке*. Квартет. М., 1979,
или
2. *А. Г. Шнитке*. (Первый) Квартет, I часть (подробно – до ц. 10),
или
3. *А. Г. Шнитке*. Диалог для виолончели и камерного ансамбля;
в сборнике: Пьесы для камерного ансамбля. М., 1977, подробно –
от начала до ц. 3.

Ⓟ

Гармонизовать один из двух заданных голосов в стиле материала из Сборника задач (1000) А. С. Аренского.

- Пример 364
А. Аренский, № 984



Б. Аренский, № 978



И Сыграть пьесу по заданному началу.

• Пример 365

[Е. Ф.]



Пояснения к Заданию 28

А Условия работы примерно те же, что и в предыдущем задании. Некоторые конкретные указания.

1. *Канон памяти И. Ф. Стравинского*. Определить форму. Найти основной интонационный комплекс – мелодию канона, выяснить, что могло бы означать последование звуков в ней (учтя «мемориальный» жанр произведения). Определить развитие звуковысотной структуры от одной части произведения к другой, принцип графической вертикали, влияние двенадцатитонового метода на хроматизированно-диатонический материал. Объяснить заключительный каданс и заключительный аккорд.

2. *Квартет*. Чтобы понять форму I части (форма без репризы), надо охватить всё сочинение (не упустить из вида конец финала). Анализ гармонии надо начинать с отыскания основного интонационного комплекса (его ЦЭ), разбора его внутренней структуры. При анализе гармонии необходимо всё время исследовать *реально звучащие группы*, созвучия, аккорды.

Гармонический анализ здесь весьма далек от того, что подразумевается под этим термином, если мы имеем дело с музыкой XVIII – XIX веков. Чтобы успешно анализировать, необходимо мыслить адекватными категориями, соответствующими законам гармонии XX века.

3. *Диалог для виолончели и ансамбля*. Для верного определения формы необходимо учитывать контрасты темпа и движения (а внутри разделов – индивидуализирующее действие ритмических и тембровых структур).

Анализ начального раздела – *Cadenza* – предполагает детальное исследование его формы (на основе попевок-мотивов) в связи с категориями новой

тональности (как и в предшествующих произведениях), например, тональный центр – центральный тон, основной интонационный комплекс и его развитие (учет интервальных групп и высоты, на которых они реализуются).

Алеаторические остинато («квадраты»), в ц. 1 и аналогичные, анализируются на основе звучания определенных звуковых групп в определенном регистре, в определенной тембровой окраске. Группы надо при анализе так же играть на фортепиано, как аккордовые соединения при анализе старой гармонии. Никогда нельзя миновать вопросов:

- каковы формы созвучий, группы,
- на какой высоте,
- в каком регистре, темброво-артикуляционном выполнении,
- каковы функции звуков и звуковых групп,
- каково формообразующее действие гармонии (при сонорике – вплоть до «пластических», «графических» форм-фигур),
- выразительность гармонии,
- эстетическая оценка гармонии и композиции.

Ⓟ Главное в задаче подобного типа – сочинить *хорошую мелодию*: для Примера 364 А – лирическую, для 364 Б – характерную (напоминает по стилю II часть Второй симфонии Чайковского).

Целесообразно сначала представить себе ритмический рисунок вместе с линией, и далее конкретизировать их гармонически. При переменах ритма в заданном голосе возможны обратные перемены в сопрано: с мелких длительностей на крупные и наоборот. Как всегда должны быть хорошо выработаны контрапунктирующие *контурные голоса* (бас + сопрано).

При сочинении мелодии должна быть четкая (но не схематическая, с варьированием) *система мотивных* (то есть ритмических) повторов, удержание и развитие определенного ритма.

Ⓢ Возможная форма пьесы: a b, a b + заключительный каданс.

ЗАДАНИЕ 29

Ⓐ

Один из вариантов:

1. *И. Л. Кефалиди. Trio a quattro* для челесты в 4 руки, альтовой флейты и тромбона; в сборнике: Пьесы для камерных ансамблей, Вып. 1. М., 1980.
или
2. *Н. С. Корндорф. Первая симфония* (от начала до ц. 9),
или
3. *С. В. Павленко. Портреты для флейты и фортепиано, № 6 Postludium*; в сборнике: Пьесы советских композиторов для флейты и фортепиано. Вып. 1. М., 1981,
или
4. *Д. Н. Смирнов. Вторая соната для фортепиано, I часть*; в сборнике: Сонаты советских композиторов для фортепиано. Вып. 9. М., 1983,
или
5. *В. Г. Тарнопольский. Концерт для виолончели с оркестром* (подробно до ц. 18 – начала разработки),
или
6. *Е. О. Фирсова. Каприччио для флейты и четырех саксофонов*, от начала до ц. 4; в сборнике: Пьесы для духовых ансамблей. Вып. 2. М., 1979.

Ⓟ

Гармонизовать данную мелодию:

• Пример 366



Ⓢ

По заданной фразе сыграть пьесу.

• Пример 367

[Б.Т.]



Пояснения к Заданию 29

Ⓐ Настоящее аналитическое задание также рассчитывается на некоторую непредсказуемость того, что ожидается при разборе. Поэтому в пояснениях намеренно не дается «подсказка» – в какой гармонической технике окажется произведение, это заранее не известно. Возможны и разного рода интервальные структуры как исходный комплекс ЦЭ, и использование двенадцатитоновости в той или иной форме (их весьма много), сонорика, модальность, полифоническая гармония, микрохроматика (как особого рода ладовость), алегорика, цитаты (коллаж, полистилистика), многообразные смешения техник (свободное применение разных техник в любых пропорциях). Всё это – либо на основе новой тональности, либо иногда, и на основе старой (с явным тональным тяготением к мажорному или минорному трезвучию).

Как всегда, в числе главных вопросов:

- гармоническое выполнение формы,
- функциональные значения гармонических элементов,
- выразительный смысл гармонических элементов и гармонической структуры в целом, эстетическая оценка гармонии в контексте произведения как целого.

Произведение, как и всегда, берется в целом. Для подробного анализа надо отбирать и показывать наиболее важные фрагменты.

Ⓟ Условия те же, что и раньше. Можно обратить внимание на то, что в середине формы (также и в репризе) иногда встречаются приемы позднеромантической гармонии (типа Грига, Вагнера, Рахманинова, Скрябина). Надо быть внимательным к тому, что слышится в заданной мелодии, и не «подменять» приемы «внеаренской» гармонии привычно стандартными.

Напомним о некоторых приемах гармонизации, применяемых в данном стиле, но не изучаемых специально в «Бригадном» учебнике:

- начало не с одновременного, а с *поочередного* вступления четырех голосов (возможно с ритмической или с линейной имитацией либо quasi-имитацией);
- в заключительном кадансе бас может *разветвляться* (*divisi*), увеличивая число голосов до пяти (например, басовый однозвук на K_4^6 превращается в октаву со слигванным однозвуком на D^7);
- все голоса могут удерживать, проводить *характерные мотивы* из данного голоса (или хотя бы характерный ритмический либо линейный рисунок), однако при обязательном условии функциональной правильности и полнозвучности получающейся гармонии;
- на уровне гармонии позднеромантического стиля надо (помимо функциональной правильности) соблюдать красоту расположения гармонии, аккорды должны звучать красиво также и сами по себе; при сколько-нибудь развитой фигуративности в мелодии часто полезно обеспечивать хорошую звучность структурой вертикали $3 + 1$ (а не $1 + 3$, как в начале курса гармонии с его «столбами»), то есть расположением полного и звучного (обычно с широкими интервалами) аккорда в трех нижних голосах с тем, чтобы никакие изгибы и капризы сопрано не могли повлиять на полноту гармонии.

Ⓢ Simile.

ЗАДАНИЕ 30

Ⓐ

Два варианта:

1. *Р. К. Щедрин*. Балет «Анна Каренина», вступление
(по клавиру и по партитуре),
или
2. *А. Я. Эшпай*. Концерт для гобоя с оркестром, от ц. 49 до конца.

Ⓟ

Написать пьесу по заданному материалу.

- Пример 368

VOCALISE

Handwritten musical score for a vocalise. The score is written on three staves: Soprano (Sopr.), Violoncello (Vib.), and Arpeggio (Arpe). The Soprano staff has lyrics in French: "Pas trop lent (58, 1766) Très souple 1 mf 2 più f 3 4 mp 5 [le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...]". The Violoncello staff has markings: "sans vibrato", "vibrato lent", "vibrato cent", "staccato", and "ppp". The Arpeggio staff has markings: "sfz" and "ad libitum". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ⓢ

По заданным фразам играть пьесы. Начальный материал см. в ЗпГ, примеры № 206 С или Т (с. 235).

Пояснения к Заданию 30

Ⓐ Как в предыдущих заданиях, в разбор произведения включается, без предварительной подсказки (как на экзамене), определение:

- типа гармонической *системы* (подробно);
- видов *техники* композиции, вместе с
- общей характеристикой *стиля* автора, произведения, с
- раскрытием черт *индивидуальности* композитора и *содержанием* данного произведения (фрагмента).

При описании типа системы гармонии необходимо видеть (и показать) связь ее с представленной во фрагменте формой; определение формы должно быть:

- точным (а не расплывчатым – «приближающаяся», «с элементами» чего-либо), как в целом, так и
- во всех деталях (точные границы частей, где начинаются, где заканчиваются, какие каденции и т. п.), и
- форма и гармония объясняются как одно целое с разных сторон (форма в целом – высший структурный уровень гармонии).

Выбрать самые интересные места для *подробного анализа* гармонии, достигающего до функции каждого отдельного звука, каждой голосовой линии.

При анализе ценны сравнения и параллели с гармонией данного автора в других сочинениях, с гармонией других композиторов, в том или ином отношении.

Ⓟ Как всегда, надо верно понять содержание музыкальной мысли, ее внутренние выразительные свойства; далее мысль надо развить, максимально раскрыв ее сущностные стороны. Надо вжиться в образ, характер заданного материала, его стилистику, национально яркую (это Пьер Булез). Свойства материала:

- огромная внутренняя сосредоточенность экспрессии, ее напряженность, насыщенность;
- исключительная яркость музыкального выражения (см. пронзительно экспрессивные точки при скачках в партии сопрано, подбор звучаний и тембровых красок, изощренный ритм – в развитии он не может стать упрощенным!);

- возвышенность и поэтичность, даже гедонизм общего строя мысли, главный эффект – ее острота (см. интонации d^1+es^2 , as^1+g^2) и чувственная красота линий и вертикалей;
- поначалу (тт. 1–4) нежность прозрачной гармонической ткани (оставлено большое пространство для развития);
- несомненная гемитонность звуковой системы сочетается с ново-modalным принципом (как бы разработка одного макроаккорда $d^1 \cdot f^1 \cdot as^1 \cdot h^1 \cdot c^2 \cdot es^2 \cdot g^2$ как модального устоя или «синтетаккорда», в тт. 1–4); нехватящие высоты комплементарно вводятся в следующее построение (т. 5 – ...).

Возможная *форма* – по принципу большого предложения (начало: 4 + 4 + ...) согласно общей логике $i - m - t$ (res – событие как результат развития, за чем следует завершение).

Примечание: в такой музыке невозможны *повторения* материала, репризные закругления, тем не менее в конце должна быть эффектная и поэтичная концовка. Развитие должно щедро использовать нарастание *плотности* (вертикальной и горизонтальной), к «г» достигающей максимума.

PS: Внимание! В записи партии арфы невозможно сочетание в одновременности (и в быстрых сменах) ступени и ее альтерации; например, нельзя писать сразу $H+b$, то есть Si и $si\flat$ (см. затакт). Можно лишь со *смежной* ступенью: $H+ais$.

И Simile.

ЗАДАНИЕ 31

Ⓐ

Два варианта:

1. *И. Ф. Стравинский*. Антем «The dove descending» («С высот нисходя»); в издании: Игорь Стравинский. Вокальная музыка. Вып. 2. М., 1988. С. 32–36 (на с. 296–297 см. комментарии к сочинениям),

или

2. *А. М. Волконский*. «Сюита зеркал», I часть (партитура).

Ⓟ

Сочинить мини-цикл МУЗЫКА С ОШИБКАМИ. ТРИ МИНЕПЬЕСЫ для одного исполнителя и трех инструментов.

Ⓢ

Исполнить «Музыку с ошибками» (выразительно).

Пояснения к Заданию 31

Ⓐ

1. К сочинению Стравинского.

Порядок работы:

- найти и *выписать* серию, проверить, верна ли она;
- *выписать* инверсию серии, обозначить формы серии;
- проанализировать текст, *записать* его по строфам;
- определить *форму* и *каденции*, с учетом *исполнительских* средств;
- *нотами* написать *серийную* схему I строфы, с указанием номеров тактов;
- записать *знаками* *серийных* рядов (типа *Ra-b*) *всю серийную структуру* пьесы – по строфам (с тактами);
- анализировать ритм контрапунктических соединений (согласно определенному числу голосов), *строчные* каденции внутри строф (мелодически и гармонически);
- *сравнить строфы* друг с другом с этой точки зрения;
- *последнюю строфу* анализировать гармонически в целом – и как *отдельную* часть, и как *завершающий* раздел этого произведения;
- появляющиеся в ходе анализа наблюдения и *обобщения* при рассказе помещать в начале его (где «стиль, жанр, содержание, техники»);
- подробно разобрать гармонию в избранных фрагментах.

2. К сочинению Волконского.

Порядок работы:

- найти и *выписать серию* (в ней не 12 высот, а меньше);
- *выписать 4 формы* серии, сравнить их, сделать *интонационный анализ*;
- проанализировать *текст*, записав его согласно музыкальной форме;
- определить *форму* и каденции частей, в чем «зеркальность»;
- обрисовать многослойность формы: как *гомофонную* (по вокальной партии), как *полифоническую* (по фактурным голосам) и как *серийную* диспозицию;
- составить полную *серийную диспозицию* (на параллельных строках);
- роль и проявления *тональности*;
- формообразующая роль линий *плотности*;
- *гармонический анализ* фрагментов (показательных для сущности данной композиции);
- гармония и тембровая структура (в частности и структурная роль треугольника);
- черты *индивидуальности* композиторского стиля на примере произведения в целом.

Ⓟ В технике *минимализма* написать цикл:

МУЗЫКА С ОШИБКАМИ
ТРИ МИНЕПЬЕСЫ

для 1 исполнителя и 3-х инструментов (тембров)

Варианты состава (выбрать из четырех *один*):

Flauto grando, flauto a becco, flauto alto (или: piccolo);

Clarinetto (in B), Clarinetto basso, Sax. alto;

Tromba (in B), Tromba con sordino, Tromba piccola;

Violino pizz., Violino flag., Violino arco.

Записать инструменты в реальном звучании – in C (флажолеты – как принято).

ФОРМА – цикл из трех пьес:

I. Andante. В одном из (пяти) проведений серии-остинато сделать какую-либо ошибку в ВЫСОТЕ. Начало и конец – на *ми*.

II. Con moto. В одном из (семи) проведений ритмического остинато сделать заметную ошибку в РИТМЕ. Начало и конец – на *ми*.

III. Allegro. В одном из (одиннадцати) проведений остинато сделать ошибку в ТЕМБРЕ – например, ноту или несколько нот сыграть на другом инструменте, скажем, на рояле, или взять своим (чужим?) голосом, и т. п. Начало на *ми*, конец [NB!] на нотах [Y]es и d + a.

Во главу серии можно поставить музыкальные буквы вашего имени либо фамилии, или – еще чьи-нибудь. Можно написать посвящение – Ивану Соколову, композитору и пианисту, в духе которого делается само это задание.

МИНЕПЬЕСЬИ – это значит:

1. «Mi не-пъесы», или «не-пъесы in Mi»;
2. «Mi НЕ п YES’ы», или утверждение/отрицание МИ»;
отри- – утверж- (см. наш центральный тон *ми*)
цание – дение
(рус.) – (англ.)

3. «Мини-пъесы», или пьесы в стиле «минемализма», одного из поставангардных поветрий. Минимализм – это когда музыки нет. Но многие школьные работы – тоже «мини», и в этом духе мы можем использовать данный «изм», здесь – в шуточном характере.

4. Почему в конце цикла [Y]es и d + a = es – d – a, подумайте сами.

ПОРЯДОК РАБОТЫ (примерно):

- сочините хорошую серию из 13 звуков, начало и конец – на *ми*;

ПЬЕСА I:

- на основе серии напишите хорошую *мелодию*,
- проведите ее остинато 5 раз,
- в одном из проведений (лучше к концу) сделайте «ошибку» в высоте звука (например, чтобы в серии получился всем известный мотив);

ПЬЕСА II:

- на основе той же серии сочините мелодию новую, в другом *характере* (от *ми* до *ми*), может быть более короткую (зато она повторяется большее число раз),
- в каждой пьесе нужна *своя* основная *форма* серии (из: P, R, I, RI),
- чтобы остинато *не было монотонным*, дать сложный метр (такт 7/8, или 3+3+2 и т. п.), мелодию надо варьировать (какие-то звуки дать в другой октаве, и т. п.), но не менять такта – ради заметной «ошипки» в конце пьесы;

ПЬЕСА III:

- опять сочинить новую мелодию (и дать новую форму серии), но тоже от *ми* до *ми* (кроме заказанного окончания),

- можно последовательно *сокращать* объем серии: 13 звуков → 12 звуков → 11 → 10 → 9 и т. д., но остинато должно быть слышно,
- последние 3–4 проведения должны быть остинатно точными, буквальными,
- конец, где «ошибка» в тембре и высоты *es*, *d*, *a*, надо особенно украсить, чтобы окончание цикла было убедительным.

ЗАДАНИЕ 32

Ⓐ

Один из вариантов:

1. *В. Лютославский*. «Тканые слова», 1-я песня¹,
или
3. *К. Пендерецкий*. Трен [Плач по жертвам Хиросимы]
для 52-х струнных,
или
4. *С. М. Слонимский*. Концерт-буфф, II часть,
или
5. *Б. И. Тищенко*. Пятая соната для фортепиано, I часть.

Ⓟ

Написать и сыграть пьесу CONCLUSIO.

Ⓢ

(лат. = «заключение» [раздел ораторской речи; муз. – кода],
лат. = «конец» [символически – конец учебных работ по гармонии]).

Пояснения к Заданию 32

Ⓐ

Как обычно.

Ⓟ

Задание на серийность в пуантилистической фактуре.

Ⓢ

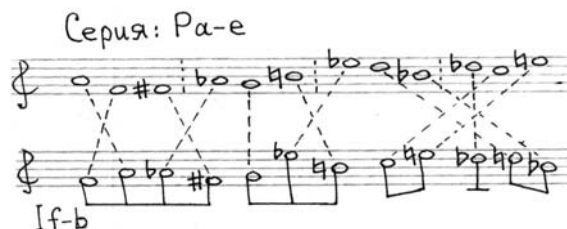
По форме это кода воображаемого вариационного цикла, эпилог Presto из острых точек-ударов в остром «рваном» ритме (бывшие синкопы).

Кода-финал состоит из идущих в непрерывном движении трех вариаций: X + XI + XII (см. Примеры 370–371). Формы вариаций подсказаны ниже.

¹ В помощь анализу см.: *В. Лютославский*. Статьи, беседы, воспоминания. М., 1995 (см. по указателю, с. 202).

Серия дана в Примере 369, но можно сочинить и свою. Надо подобрать и другие ряды той же серии. К нашей близко родственный ряд – *If-b*:

- Пример 369. CONCLUSIO

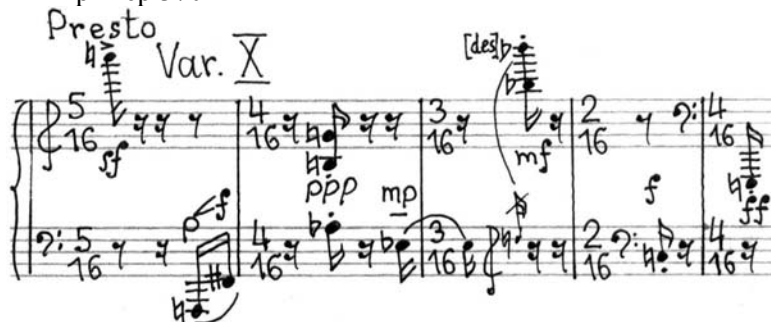


Но можно выбрать ряд, наоборот, совсем не похожий по гармонии на серию (по интервалам).

ПОРЯДОК РАБОТЫ:

– если брать серию в Примере 369, то можно взять и начало *Var. X* в Примере 370 (либо написать свое); обязательна *какая-то идея* в ритме (метре; найдите в Примере 370), в регистровке (то же самое) и в динамике:

- Пример 370



[Еще два раза, всё время меняя регистр, динамику и артикуляцию.]

– продолжить **Var. X** в заданном «сериальном» характере музыки:

- *дописать* еще $\approx 4 + 3$ такта (то есть еще 2 ряда),
- ряды взять *другие* (из той же серии),
- *структурные идеи* Примера 370 сохранить;

– между **Var. X** и **Var. XI** не должно быть разрыва («шва»);

– идея **Var. XI** (ряд не *Pa-e* и не *Re-a*): в среднем регистре проводится *кантиленная мелодия* (один раз 12-тоновый ряд, но для его песенности в мелодии можно – с большой осторожностью! – *вводить ноты, вычитаемые* из контрапунктирующих рядов) в сопровождении пласта «мечущихся» по всей клавиатуре «точек» и созвучий staccato (как в *Var. X*, Пример 370);

Образцы экзаменационных требований

1. Темы для прелюдий¹

Главная тема
Andante con brio

Побочная тема
Marciale
non legato

Форма (ориентировочно):
8 4 4 3 5 2 2 2 8 2

¹ Для экзаменационной («суточной») прелюдии. По традиционному типу, см. брошюру: Соколов Н. А. Образцы модуляционных прелюдий. М.-Л., 1924; аналогичные пары тем (для формы малого рондо) даны в этом издании на с. 15. Только теперь гармония других стилей, из XX века – Прокофьев, Шёнберг, Булез, Стравинский и прочая классика Новой музыки.

Handwritten musical score for piano, featuring three staves. The tempo markings are *Lento assai*, *poco rit.*, *tempo*, and *Più mosso*. The lyrics "[Ночь... Туман...]" are written above the first staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (*mp*, *pp*, *mf*, *pp*). A section marked "una corda senza ped." is indicated. The score is divided into measures by bar lines, with some measures containing multiple notes and rests.

ФОРМА (ориентировочно)
(NB: переменный размер)
Реприза - синтетическая

Diagram illustrating the form structure, showing measures and their durations:

3+2 [3, 3] (ХОД) 2, 2, 1, 1, 1 [3]

Форма (возможный вариант)



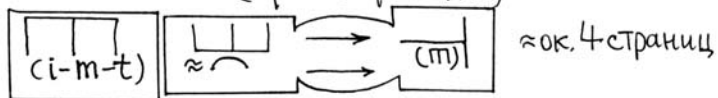
Très Lent (♩ = maximum 40) [P.B.]

*) Беззвучно нажать кластер A_2-A_1
 Тихое glissando по струнам и сгруппировать от A_2 до C

Un peu animé (♩)

*) Беззвучно взять аккорд \diamond и педаль
 Glissando по струнам, $\approx a^1-a$, рожая
 Снять педаль (аккорд остается).

Форма (ориентировочно)



Тщательно выработать гармоническую сонорику
 и сонорное (связное) развитие
 Вместо репризы — обширное заключение

2. Экзаменационные вопросы¹

1. Двенадцатитоновая музыка. Система понятий.
2. Предыстория двенадцатитоновой музыки.
3. Становление двенадцатитоновой техники.
4. Додекафония. Серия, ее интонационные свойства.
5. Обозначения форм серии. Серийные ряды. Как искать серию.
6. Додекафония. Проблемы гармонической вертикали и композиционной ткани.
7. Серийность и формообразование. Типы форм. Слои серийной формы.
8. Додекафония А. Шёнберга.
9. Додекафония А. Берга.
10. Додекафония А. Веберна.
11. Многопараметровость серийной формы.
12. Сериальная техника.
13. Так называемая «атональность».
14. Новая тональность.
15. Сонорика.
16. Смешанные техники.
17. Эволюция музыки во второй половине XX века. «Новейшая» музыка. Авангард-II. Современные техники композиции. Ретро-тенденции.
18. Постсерийность: техника мультипликации высот (П. Булез).
19. Постсериализм: техника групп К. Штокхаузена (Фортепианная пьеса-I).
20. История гармонии. Эволюция понятия. Периодизация.
21. Древнегреческая ладовая система.
22. Средневековая ладовая система. Церковные монодические лады.
23. Гармоническая система эпохи Возрождения. Додекахорд.
24. Древнерусская ладовая система. Гексаих.
25. Модальная гармония в русской музыке XVII – XVIII веков².

¹ Экзаменационные вопросы охватывают лекционные и практические темы IV семестра. Аналогичные вопросы есть после каждого из предыдущих семестров, но они – зачетные.

² Последние шесть вопросов отражают лекционный исторический экскурс, призванный осветить самые начальные этапы истории гармонии. Этот обзор заканчивается перед темой «Гармония барокко», которой открывается первый семестр. Таким образом, исторический круг замыкается.

3. Произведения для анализа¹

- *А. Шёнберг.* «Лунный Пьеро», I часть.
- *А. Берг.* Пять пьес для кларнета, IV часть.
- *А. Веберн.* Детская пьеса для фортепиано.
- *А. Веберн.* Вторая кантата op. 31, VI часть.
- *И. Ф. Стравинский.* Canticum sacrum, I часть.
- *И. Ф. Стравинский.* Песня «Совенок и кошечка».
- *Н. А. Рославец.* Этюд № 2 для фортепиано.
- *О. Мессиян.* «Бесплотные звуки сна» [«Неосвязаемые звуки грез»].
- *Д. Лигети.* Lux aeterna для хора, начало.
- *В. Лютославский.* Три стихотворения Анри Мишо, I часть («Мысли»); по клавиру от начала до 2-й строки (Moï ça, soli T + B); ср. с окончанием I части (см. от ц. 165).
- *К. Пендерецкий.* Оратория Dies irae, ц. 1-3 [партитура in C]; ср.: от ц. 22 до конца.
- *Д. Д. Шостакович.* Четырнадцатая симфония, «В тюрьме Санте».
- *А. М. Волконский.* Musica stricta, I часть.
- *Э. В. Денисов.* Фортепианное трио, IV часть.
- *Э. В. Денисов.* «Песни Катулла».
- *Н. Н. Каретников.* Соната для скрипки и фортепиано, I часть.
- *А. Г. Шнитке.* Первая соната для скрипки и фортепиано, I часть.
- *Р. С. Леденев.* 10 эскизов op. 17 № 6.
- *С. М. Слонимский.* «Экзотическая сюита», II часть – «Любовный плач» (до ц. 14).
- *С. А. Губайдулина.* «Светлое и темное» для органа.
- *Р. К. Щедрин.* Полифоническая тетрадь, № 24.
- *В. А. Екимовский.* Соната для фортепиано (Композиция 33).
- *Е. О. Фирсова.* Кантата «Земная жизнь», I часть.

¹ Дается примерный список произведений, использовавшихся на экзамене в один из годов.

4. Примерные темы для курсовых работ

1. Учебник гармонии по-древнегречески [Клеонид].
2. *Modi, toni, tropi*: о терминологии Боэция.
3. Модальность до грегорианики: ладовое учение Одо Аретинского.
4. Дискантовая гармония в мензуральной музыке Франко Кёльнского.
5. О ладовой системе Гильома Дюфаи.
6. Ладовая основа сербской монодии.
7. Разгадка «загадочной гаммы» (Верди).
8. Колористика XIX века как фактор формообразования.
9. Виды звука в русском фольклоре.
10. Гармония партесных концертов Николая Дилецкого.
11. Европа в Петербурге: духовная музыка Джузеппе Сартти (к проблеме русского классицизма)
12. Духовная музыка М. И. Глинки.
13. «*Passus molliusculus*»: о хроматической гармонии А. П. Бородина.
14. Малые рондо М. П. Мусоргского: гармоническая структура.
15. Полюсы гармонического стиля П. И. Чайковского.
16. Модуляция у П. И. Чайковского
17. «Млада» Н. А. Римского-Корсакова: гармония языческих образов.
18. Духовная музыка А. К. Лядова.
19. Гармоническая хронология XX века.
20. Неизвестные страницы истории нововенской школы. Ф. Х. Кляйн: Додекафония и тональность.
21. Тропы Й. М. Хауэра.
22. А если звуков больше чем 12? Микрохроматика в творчестве И. А. Вышнеградского.
23. Неизвестный Прокофьев: Квинтет ор. 39.
24. Техники композиции Авангарда-II по трактату Богуслава Шеффера «Введение в композицию».
25. *Linaia – Agon*. Лин против Аполлона. Музыкальная игра Я. Ксенакиса.
26. Гармония современной православной музыки.
27. Серийная гармония в «Сюите зеркал» А. М. Волконского.
28. «Акварель» Э. В. Денисова: к проблеме сонорики.
29. *Semper idem sed non eodem modo*: к единству принципа гармонии.
30. Справочник по гармонии для поступающих в Московскую консерваторию (историко-теоретический факультет).

С о д е р ж а н и е

Семестр III

Раздел IV

I. ГАРМОНИЯ XX ВЕКА

(Введение)

1. Общие основы гармонии XX века

| | |
|---|----|
| 1.1. Понятие гармонии и музыка XX века..... | 3 |
| 1.2. Общие законы гармонии XX века..... | 4 |
| 1.3. Свобода диссонанса..... | 5 |
| 1.4. Двенадцатиступенность высотной системы..... | 6 |
| 1.5. Новая ладогармоническая функциональность..... | 7 |
| 1.6. Общий принцип гармонии XX века..... | 8 |
| 1.7. Основы метода гармонического анализа музыки XX века..... | 9 |
| 1.8. От общего принципа к конкретным звуковысотным структурам | 10 |
| 1.8.1. Тональность мажорно-минорной основы..... | 10 |
| 1.8.2. Тональность нейтрально-ладовой основы..... | 11 |
| 1.8.3. Модальность..... | 11 |
| 1.8.4. Серийность..... | 12 |
| 1.8.5. Сонорика..... | 13 |
| 1.8.6. Прочие структурные типы (и техники)..... | 13 |

2. Хроматическая ладовая система

| | |
|---|----|
| 2.1. Понятие хроматической системы..... | 14 |
| 2.2. Специфические гармонии хроматической системы..... | 15 |
| 2.3. Функциональные значения аккордов хроматических ступеней... | 18 |
| 2.4. Медианты..... | 21 |
| 2.5. Прилегающие (атакты). Проблема однотерцовых..... | 23 |
| 2.6. Тритонанты..... | 24 |
| 2.7. Фиксация гармонических значений..... | 25 |

| | |
|---|----|
| 2.8. Некоторые условия применения гармоний хроматической системы..... | 27 |
| 2.8.1. Вводящие гармонии..... | 27 |
| 2.8.2. Мелодика в хроматической ладовой системе..... | 29 |
| 2.8.3. Хроматическая ладотональная система и состояния тональности..... | 30 |
| 2.9. Гармонии хроматической системы и формообразование. Тональное сжатие..... | 31 |
| 2.10. Принцип избирательности гармонии и индивидуализированность тональности..... | 33 |
| 2.11. Родство тональностей в хроматической системе..... | 34 |
| 2.12. Выразительность элементов хроматической тональности..... | 36 |

3. Аккордика

| | |
|---|----|
| 3.1. Вертикаль и гармония. Типология гармонической вертикали XX века..... | 38 |
| 3.2. Моноаккорды. Терцовые аккорды..... | 40 |
| 3.3. Побочные тоны..... | 44 |
| 3.4. Диссонансы тяготеющие и не тяготеющие. Разрешение септаккордов. Параллелизмы..... | 46 |
| 3.5. Нетерцовые аккорды. Кварто-квинтовые созвучия..... | 50 |
| 3.6. Септовые аккорды. Ноновые аккорды. Кластеры. Принцип «11». Мелодика и аккордика..... | 52 |
| 3.7. Аккорды смешанной структуры. «Неполные» аккорды. Побочные группы тонов..... | 60 |
| 3.8. Аккордика Веберна. Характерные аккорды..... | 62 |
| 3.9. Полиаккорды. Субаккорды. Полиостинато..... | 66 |
| 3.10. Линейные комплексы. Гармония пластов..... | 68 |
| 3.11. Соноры..... | 71 |
| 3.12. Проблема основного тона. Основной тон – основной субаккорд – основной слой – основная звучность..... | 73 |
| 3.13. Аспект взаимодействия гармонии и тематизма: аккордовая последовательность как имитация. Расщепление единства «основной тон + звукосостав аккорда». Центральный тон..... | 80 |
| 3.14. Выразительность аккорда. Индивидуализация аккордики..... | 82 |
| 3.15. Новая аккордика и лад. Сложные тоники. Принцип остинатной тональности как источник индивидуализированных «модусов» (ИМ)..... | 85 |

| | |
|---|----|
| 3.16. Новая аккордика и логика голосоведения. Вопросы мелодики.
Вводнотоновость..... | 87 |
| 3.17. Нотация усложненной аккордики..... | 89 |

Практические работы. Задания 1 – 4

| | |
|----------------|-----|
| Задание 1..... | 93 |
| Задание 2..... | 108 |
| Задание 3..... | 123 |
| Задание 4..... | 132 |

II. ТОНАЛЬНОСТЬ

4. Джазовая гармония

| | |
|---|-----|
| 4.1. Джаз и «эстрада»..... | 144 |
| 4.2. Джазовая интонация: диссонанс – хроматизм – экмелика..... | 147 |
| 4.3. Гармоническая нотация..... | 149 |
| 4.4. Наиболее употребительные аккорды главных функций..... | 151 |
| 4.5. Блюзовый лад. «Блюзовые ноты» (джазовые модальные тоны)... | 151 |
| 4.6. Формы джазовой музыки. Импровизация..... | 153 |
| 4.6.1. Блюзовая форма..... | 154 |
| 4.6.2. Песенная форма..... | 155 |
| 4.6.3. Импровизация..... | 156 |
| 4.7. Аккордика. Формы сложной тоники..... | 157 |
| 4.8. Тонально-функциональная система..... | 159 |
| 4.9. Фактура. Блок-аккорды..... | 161 |
| 4.10. Вопросы инструментальной звучности..... | 163 |
| 4.11. Джаз и музыка серьезных жанров..... | 164 |

5. Диссонантная тональность

| | |
|---|-----|
| 5.1. Сложная тоника и функциональная система..... | 165 |
| 5.2. От тоники к центральному созвучию..... | 166 |
| 5.3. Приемы техники центрального созвучия..... | 168 |
| 5.4. «Скрябинский лад»..... | 171 |
| 5.5. Воссочинение..... | 178 |

6. Полигармония

| | |
|-------------------------------------|-----|
| 6.0. Терминология полиструктур..... | 180 |
| 6.1. «Полизвуки»..... | 181 |
| 6.2 «Полиинтервальность»..... | 181 |

| | |
|--|-----|
| 6.3. Полиаккордика..... | 182 |
| 6.4. Политональность..... | 187 |
| 6.5. Многослойность..... | 191 |
| 6.6. Полифункциональность..... | 191 |
| 6.7. Полиладовость. Полимодальность..... | 193 |
| 6.8. Полигенность..... | 196 |
| 6.9. Поликомпозиция..... | 199 |
| 6.10 Полиустой..... | 199 |

7. Параметры современной тональности

| | |
|--|-----|
| 7.1. Понятие тональности в XX веке..... | 202 |
| 7.2. Индивидуализация тональности..... | 204 |
| 7.3. Современные параметры тональной композиции..... | 206 |
| 7.4. Сонантность..... | 207 |
| 7.5. Состав тональности. Функциональная амплитуда..... | 210 |
| 7.6. Распределение функциональных ресурсов.
Принцип нарастания хроматики..... | 211 |
| 7.7. Последование основных тонов (ОТ) и чувство тональности..... | 213 |
| 7.8. Тоникальность..... | 214 |
| 7.9. Формы каденций..... | 216 |
| 7.10. Гармоническая пульсация..... | 218 |
| 7.11. Родство тональностей..... | 219 |
| 7.12. Модуляция..... | 222 |
| 7.12.1. Образец модуляции в связующей партии..... | 223 |
| 7.12.2. Образец модуляции в разработке..... | 227 |

8. Линеарная гармония

| | |
|---|-----|
| 8.1. Линеарность и гармония. Линеарные тоны..... | 229 |
| 8.2. Линеарные формы..... | 230 |
| 8.3. Педаль и остинато..... | 232 |
| 8.4. Проходящие аккорды..... | 234 |
| 8.5. Вспомогательные аккорды..... | 234 |
| 8.6. Задержания. Апподжиатуры..... | 236 |
| 8.7. Аккорд-предъем..... | 236 |
| 8.8. Дублировки..... | 237 |
| 8.9. Линеарность и ладообразование. Искусственные модусы (ИМ).
«Остинатная тональность»..... | 239 |

9. Полифоническая гармония

| | |
|--|-----|
| 9.1. Терминологические уточнения..... | 241 |
| 9.2. Специфика полифонической гармонии. Ладовые комплексы..... | 242 |
| 9.3. Гармония вертикальных комплексов..... | 245 |
| 9.4. Контурное двухголосие..... | 247 |
| 9.5. Роль прямых линий..... | 249 |
| 9.6. Полигармонический контрапункт..... | 250 |
| 9.7. Гармония вне аккорда..... | 252 |

10. Дополнительный конструктивный элемент гармонии

| | |
|--|-----|
| 10.1. Логическая связность в гармонии и имитация ЦЭ..... | 254 |
| 10.2. Формы ДКЭ. ДКЭ и микросерийность..... | 256 |
| 10.3. Искусственные модусы с ДКЭ..... | 259 |
| 10.4. Гармоническая функциональность..... | 261 |

11. Техника центрального созвучия

| | |
|---|-----|
| 11.1. От ДКЭ к центральному созвучию (ЦС)..... | 263 |
| 11.2. Развивающая вариация..... | 264 |
| 11.3. Логика развития гармонической структуры.
Формообразование..... | 264 |
| 11.4. От ЦС к микросерии..... | 269 |

Практические работы. Задания 5 – 16

| | |
|-----------------|-----|
| Задание 5..... | 272 |
| Задание 6..... | 280 |
| Задание 7..... | 288 |
| Задание 8..... | 296 |
| Задание 9..... | 308 |
| Задание 10..... | 321 |
| Задание 11..... | 330 |
| Задание 12..... | 333 |
| Задание 13..... | 342 |
| Задание 14..... | 351 |
| Задание 15..... | 362 |
| Задание 16..... | 363 |

III. МОДАЛЬНОСТЬ

12. Натуральные лады диссонантной основы

| | |
|---|-----|
| 12.1. Новые ритмы – новые гармонические формы.
Нейтрализация диссонанса..... | 371 |
| 12.2. Тематическая гармония..... | 377 |
| 12.3 Фактурный склад..... | 377 |

13. Симметричные лады диссонантной основы

| | |
|---|-----|
| 13.1. Симметрия – в ладе и в ритме..... | 377 |
| 13.2. Мелодика и аккордика. Статус диссонанса..... | 380 |
| 13.3. Фактура. Дублировки..... | 381 |
| 13.4. Ладовое развитие и музыкальная форма.
Транспозиция, мутация, метабола..... | 381 |
| 13.5. Модальная функциональность. От звукоряда к микросерии..... | 382 |

14. Полиmodalность

| | |
|--|-----|
| 14.1. Соотношение полиmodalных субструктур.
Гармоническая функциональность..... | 383 |
| 14.2. Полиmodalность – вид двенадцатитоновой музыки..... | 383 |

Практическая работа

| | |
|-------------------------|-----|
| <i>Задание 17</i> | 386 |
|-------------------------|-----|

IV. ГАРМОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

15. Общие принципы анализа гармонии XX века

| | |
|--|-----|
| 15.1. К методике анализа..... | 388 |
| 15.2. Проблема фиксации результатов анализа..... | 390 |
| 15.3. Процедура анализа..... | 391 |
| <i>Дополнительная литература</i> | 398 |

Семестр IV

Раздел V

V. ДВЕНАДЦАТИТОНОВОСТЬ. ГЕМИТОНИКА

16. Двенадцатитоновая гармония

| | |
|--|-----|
| 16.1. Понятие и систематика двенадцатитоновости..... | 399 |
| 16.2. Из истории двенадцатитоновой музыки..... | 400 |
| 16.3. Двенадцатитоновые ряды (додекаряды)..... | 402 |
| 16.4. Симметричные лады. «Лады Яворского»..... | 403 |
| 16.5. «Синтетаккорды» Скрябина – Рославца..... | 405 |
| 16.6. Тропы Хауэра..... | 406 |
| 16.7. Двенадцатитоновые аккорды (додекаккорды)..... | 410 |
| 16.8. Двенадцатитоновые поля. Свободная гемитоника..... | 411 |
| 16.9. Серийная двенадцатитоновость – додекафония..... | 412 |
| 16.10. Серия..... | 413 |
| 16.11. Формы серии. Нотация..... | 414 |
| 16.12. Интонационное содержание и структура серии..... | 416 |
| 16.13. Серийный модус..... | 418 |
| 16.14. Как отыскать серию в сочинении..... | 419 |
| 16.15. Фиксация элементарного серийного анализа..... | 420 |
| 16.16. Серия и тематизм..... | 423 |
| 16.17. Ритм и метр..... | 425 |
| 16.18. Серийные ряды..... | 426 |
| 16.19. Серийное родство..... | 426 |
| 16.20. Выбор серийных рядов. Серийная диспозиция..... | 429 |
| 16.21. Колейность..... | 430 |
| 16.22. Сложение ткани. Додекафонный склад.
Голоса серийные и фактурные. Серийная мелодика..... | 431 |
| 16.23. Ротация. Пермутация. Интерполяция.
Интерверсия. Трансформация производные ряды..... | 432 |
| 16.24. Организация гармонической вертикали. Конкорды.
Тематическая гармония. Свободная вертикаль..... | 434 |
| 16.25. Модальность и тональность в серийной гармонии.
Центральные тоны..... | 438 |
| 16.26. Проблема тональных форм в додекафонии..... | 442 |
| 16.27. Песенные формы. Додекафонный период.
Большое предложение. Каденции..... | 443 |
| 16.28. Песенная форма (Liedform), двухчастная и трехчастная..... | 446 |

| | |
|--|-----|
| 16.29. Тема с вариациями..... | 449 |
| 16.30. «Модуляция»?..... | 450 |
| 16.31. Малое рондо (форма трехчастная с переходами,
или форма адажио, форма анданте)..... | 453 |
| 16.32. Сонатная форма..... | 454 |
| 16.33. Циклические формы..... | 454 |
| 16.34. Каноны..... | 456 |
| 16.35. Фуга..... | 457 |
| 16.36. Индивидуальные формы,
индивидуальный проект (ИП)..... | 457 |
| 16.37. Додекафония Веберна. Путь к сериализму..... | 460 |
| 16.38. Двенадцатитоновость после Веберна
Серия – интонационный источник..... | 464 |
| 16.39. Двенадцатитоновость в джазе. Джаз в двенадцатитоновости... | 465 |
| 16.40. Многомерная серийность – сериализм..... | 467 |
| 16.41. Дальнейшая эволюция двенадцатитоновости..... | 472 |
| <i>Дополнительная литература.....</i> | 473 |

Практические работы. Задания 18 – 22

| | |
|------------------------|-----|
| <i>Задание 18.....</i> | 474 |
| <i>Задание 19.....</i> | 480 |
| <i>Задание 20.....</i> | 488 |
| <i>Задание 21.....</i> | 492 |
| <i>Задание 22.....</i> | 509 |

VI. ДРУГИЕ ТЕХНИКИ

17. «Атональность» – новая тональность

| | |
|--|-----|
| 17.1. Термин-недоразумение?..... | 512 |
| 17.2. Атоникальность в тональной форме..... | 516 |
| 17.3. Виды центричных и ацентричных структур..... | 517 |
| 17.3.1. Одноцентровые..... | 518 |
| 17.3.2. Переменно-тональные..... | 518 |
| 17.3.3. Переменность «атоникальность – тоникальность»..... | 519 |
| 17.3.4. Переменность «тоникальность – атоникальность»..... | 519 |
| 17.3.5. Ацентричность..... | 520 |
| 17.4. Действие пантональности..... | 523 |

| | |
|--|-----|
| 18. Сонорная гармония | 524 |
| 18.1. Звучность как элемент гармонии. Сонор..... | 525 |
| 18.2. Новая музыка – новый ритм..... | 526 |
| 18.3. Классы сонорных явлений:
колористика – сонорика – сонористика..... | 528 |
| 18.4. Колористика..... | 530 |
| 18.5. Сонорика..... | 530 |
| 18.6. Параметры и формы сонорного материала..... | 532 |
| 18.6.1. Градация параметров высотного поля..... | 532 |
| 18.6.1.1. Градация ширины высотного поля..... | 532 |
| 18.6.1.2. Градация длины высотного поля..... | 533 |
| 18.6.1.3. Градация плотности высотного поля..... | 534 |
| 18.6.2. Взаимодействие сонорно-структурных линий..... | 535 |
| 18.7. Экспрессия сонорного интонирования. Проблема формы..... | 536 |
| 18.8. Пример сонорики..... | 538 |
| 18.9. Методы развития музыкальной формы..... | 541 |
| 18.10. Драматургия и музыкальная форма..... | 542 |
| 18.11. Сонористика..... | 543 |
| 18.12. Искусство художественных звуков на грани звуков жизни
(«конкретной музыки»)..... | 544 |
|
19. Микрохроматика. Экмелика | |
| 19.1. Спиральный виток истории музыкальной интонации..... | 545 |
| 19.2. Род и лад. Диссонанс строя..... | 546 |
| 19.3. Микротоны на слух. Ступени и мелизматика..... | 547 |
| 19.4. Виды микрохроматики. Нотация..... | 548 |
| 19.5. Выразительность микрохроматики и экмелики..... | 550 |
| 19.6. Микрохроматика и тоновая музыка..... | 550 |
|
20. Смешанные техники | |
| 20.1. Художественный плюрализм..... | 551 |
| 20.2. Политехника..... | 553 |
| 20.3. Свободная техника..... | 559 |
| Дополнительная литература..... | 560 |
|
Практические работы. Задания 23 – 32 | |
| Задание 23..... | 562 |
| Задание 24..... | 569 |

| | |
|--|-----|
| <i>Задание 25</i> | 575 |
| <i>Задание 26</i> | 583 |
| <i>Задание 27</i> | 588 |
| <i>Задание 28</i> | 591 |
| <i>Задание 29</i> | 594 |
| <i>Задание 30</i> | 597 |
| <i>Задание 31</i> | 600 |
| <i>Задание 32</i> | 604 |
|
ПРИЛОЖЕНИЕ: Образцы экзаменационных требований | 607 |
| 1. Темы для прелюдий..... | 607 |
| 2. Экзаменационные вопросы..... | 611 |
| 3. Произведения для анализа..... | 612 |
| 4. Примерные темы для курсовых работ..... | 613 |