

Ю. ХОЛОДОВ

ОЧЕРКИ  
СОВРЕМЕННОЙ  
ГАРМОНИИ



Ю. ХОЛОПОВ

О ЧЕРКИ  
СОВРЕМЕННОЙ  
ГАРМОНИИ

*Исследование*

---

Издательство «Музыка»  
Москва 1974

Исследование посвящено некоторым важнейшим проблемам современной музыки. Автор анализирует произведения Д. Шостаковича, Н. Мясковского, И. Стравинского, Б. Бартока, П. Хиндемита, К. Дебюсси, М. Равеля и др., рассматривая стиль и особенности гармонического языка их творчества, на основе анализа делая выводы о сложившихся закономерностях современной гармонии.

X  $\frac{0911-77}{026(01)-73}$  639-73

© Издательство «Музыка» 1973 г.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Музыкальная теория XIX века, при всех ее пробелах и недостатках, по своим методам, по охвату важнейших сторон музыки, по отзывчивости на самые последние явления в области музыкального мышления в общем стояла на уровне своего времени. Конечно, известный консерватизм, обычно свойственный музыкальной науке, заметен и в ту эпоху; недостаточная собственно научная разработанность многих проблем гармонии, формы, полифонии, музыкальной эстетики отрицательно сказывалась и на общем состоянии теории. Но тем не менее наука XIX века все же умела объяснить музыкальное сочинение с той степенью точности, которая достаточна музыканту для правильного понимания (также сочинения) музыки. Понятия и категории, которыми оперировала теория (гармония, аккорд, тональность, ступень, разрешение, модуляция, период, мотив, сонатная форма, вариации, тональный ответ, противосложение и т. д.) в конце концов были именно теми, которые более или менее верно отражали главнейшие компоненты музыкальной структуры. Лучшие труды о композиции (например, «Учение о музыкальной композиции» А. Б. Маркса<sup>1</sup>), действительно могли сообщить музыканту всю сумму компонентов композиционной техники того времени.

Едва ли мы можем сказать то же самое о нынешнем состоянии нашей музыкальной теории. Перед ней все еще стоит задача: установить (или отобрать) теоретические положения, которые позволяли бы свободно разбираться в современной музыке, проникая во все

<sup>1</sup> Marx A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition, Bde I—IV, Leipzig, 1837-1847.

детали, уясняя все частности и целое в той мере и на таком уровне точности, как это делала прежняя теория. Сказанное касается всех областей теории — ритма, типа письма, формы, тембровой структуры, интеграции элементов. Но может быть больше всего это касается высотной организации музыкальных звуков — мы называем ее гармонией. Задачей теории по-прежнему остается также и выработка метода анализа, пригодного для высотной структуры всех произведений современной музыки так же, как старый метод анализа гармонии (установление тональностей и связей между ними, определение главного аккорда и отношения к нему прочих аккордов, зависимость мелодического движения от аккордов в виде известных способов подчинения неаккордовых звуков аккордовым и т. д.) подходил к высотным структурам в музыкальных сочинениях классиков и романтиков.

В отношении современной гармонии обе задачи — установление (отбор) основных теоретических положений и выработка общего метода анализа — были поставлены перед собой автором в книге «Современные черты гармонии Прокофьева»<sup>2</sup>, где попытка разрешить их сделана на примере анализа музыки этого композитора. Настоящие «Очерки» представляют собой продолжение этого исследования. Выбор тематики «Очерков» и внутренняя связь между ними объясняются несколькими обстоятельствами, вытекающими из особенностей самой современной гармонии.

В процессе работы над исследованием гармонии Прокофьева и других композиторов первой половины XX века обнаружилось, что определенная часть явлений современной гармонии оказывается решительно не поддающейся объяснению, если следовать общепринятым представлениям о гармонии и применять базирующиеся на них методы. На месте специфических для данной эпохи законов гармонии появляются все время бессильные «поли-» (когда специфика нового явления не улавливается и оно поэтому трактуется как сумма общеизвестных старых) и «а-» (если к комбинации старых понятий свести не удаётся и приходится огра-

---

<sup>2</sup> Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967.

ничиться достоверностью установленного факта отсутствия известных явлений). Позитивная сущность новых законов гармонии неизменно остается невскрытой, ускользает от исследователя, скрываясь за тем отрицанием прежних норм, что обычно вызывается каждым новым явлением.

В результате многочисленных анализов, связанных с обновлением методики, выявилось несколько групп закономерностей современной гармонии (первоначально отмеченных как постоянно повторяющиеся в выводах из анализов). Это:

1. Новая трактовка диссонанса (его свободное применение);

2. Двенадцатиступенность высотной системы (в данной тональности возможен всякий аккорд на каждом из двенадцати звуков хроматического звукоряда);

3. Перерождение функциональных отношений между элементами системы; зависимость между характером отношений элементов высотной системы и структурой самих элементов.

Суммарно эти закономерности выражают специфически новое в современной гармонии, в отличие (часто и в противоположность) от гармонии предшествующего, можно сказать, трехсотлетнего, периода истории музыки. Они систематически проявляются (часто в том или ином единении с закономерностями прежней гармонии) у композиторов самых разных индивидуальностей, национальностей, творческих школ и направлений. Имея источником своего появления интонационный строй современной музыки, эти закономерности оказываются внутренне свойственными его природе и в своей области отображающими его сущность. Поэтому названные закономерности можно считать основными закономерностями гармонии (высотной организации музыкальных звуков) XX века.

В конечном счете стала ясной и внутренняя связь этих закономерностей друг с другом, их взаимообусловленность и взаимнеобходимость. Первые две, в частности, могут быть поняты как осознание связи, логического родства между звуками более далекого, сложного соотношения по вертикали (диссонанс) и по горизонтали (двенадцатиступенность), то есть как одно и то же явление в различных измерениях музы-

ки. Третья — как естественное следствие первых двух на уровне соотношения смысловых цельностей более высокого плана — формообразующего значения элементов высотной системы. Отсюда новый подход к высотной структуре, допускающий рассмотрение любых высотных структур совершенно независимо от того, сходны они с обычной мажоро-минорной тональной системой или нет. Интуитивно угадываемая слухом звуковая, музыкальная логика благодаря осознанно связи оказалась доступной теории и поддающейся точному анализу практически во всякой музыке первой половины XX века (или по крайней мере поддающейся анализу гораздо легче и с большей естественностью, чем с помощью методов, опирающихся на прежние представления). В результате, гармония XX века становится в принципе столь же объяснимой, как гармония XIX века для теории своей эпохи, с той же степенью подробности освещения деталей и целого.

Однако все сказанное не означает, что новая гармония — всего лишь старая основа с другим заполнением. Наоборот, новая гармония во многих отношениях коренным образом отличается от прежней по самой внутренней сущности. Наряду с остановившимися в своем развитии и законсервировавшимися формами старой гармонии, с одной стороны, мы встречаем в современной музыке — с другой ее стороны — концепции высотной структуры, полностью или частично утратившие в своем содержании ту внутреннюю согласованность, естественную упорядоченность, меру, слаженность, которые изначально были сущностью гармонии.

В эпоху новой трактовки диссонанса высотная структура превращается в то, что можно было бы назвать гармонией диссонанса — и в вертикали, и в горизонтали, и в объединяющем оба измерения структурном аспекте. Однако термин гармония диссонанса включает в себе противоречие, едва ли разрешимое с позиций традиционного понимания термина «гармония», так как гармония («симфония»; слияние различного в единое) и диссонанс («диафония», «разнозвучие», неслияние, несогласование) по своим тенденциям прямо противоположны друг другу. Физическая природа музыкального диссонанса как противоположности консонансу сама по себе объектив-



но выражает не гармонию, а, наоборот, дисгармонию (что может быть обнаружено, однако, лишь тогда, когда диссонанс вырывается из подчинения консонансу).

Отсюда необходимость освещения проблемы, которую можно сформулировать как изменение понятия гармонии в музыке XX века (тема первого из настоящих очерков). Высотная структура современной музыки совершенно иначе использует физическую природу звука<sup>3</sup>. Гармония современной музыки в ряде явлений переходит в такие виды высотных структур, которые не могут быть правильно поняты с позиций прежнего представления о гармонии (среди них — серийность, сонорика, электронная музыка и другие). Изменение понятия гармонии отражается и на других явлениях, которые не отходят столь далеко от традиционных форм, представляя собой их развитие в новых условиях.

Некоторым общим проблемам, возникающим в связи с первой, посвящаются остальные три очерка.

Большинство крупных композиторов XX века отказалось от гомофонного письма и обратилось к возможностям полифонии. Сбылись пророческие слова Танеева: «Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм... Современная музыка есть музыка преимущественно контрапунктическая»<sup>4</sup>. Прежние четкие и строго метризованные формы аккордовой гомофонной гармонии растворились в гибкой текучести полифонических пластов и линий. Гармонический анализ полифонии связан со специфическими трудностями даже в старой музыке (например, в баховской). Еще более они возрастают при изучении музыки XX века. Попытка очертить принципы высотной структуры в современном

---

<sup>3</sup> В связи с этим имманентно меняют смысл многие коренные категории и понятия западной музыкальной теории. Так, например, нельзя в прежнем смысле говорить о диссонансе по отношению к той музыке, где нет его коррелата — консонанса. В результате переосмысливается вся проблема консонанса — диссонанса как таковая. Несомненно, изменение понятия гармонии в музыке XX века как проблема отражает сущность и необратимый характер кризисных потрясений духовной культуры Запада.

<sup>4</sup> Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма [1909]. М. 1959, с. 10.

контрапунктическом письме делается во втором из очерков — «Полифоническая гармония». Закономерности гармонии такого рода имеют значение не только для произведений, написанных в собственно полифонических формах (фуга, канон, пассакалия и другие), но также и в более или менее обычной гомофонии, отмеченной ярко выраженными чертами современного музыкального мышления.

Третий очерк — «Индивидуализация тонально-гармонических структур» — посвящен наиболее специфическому явлению современной музыки, доведшей до предела одну из тенденций романтизма. Современную музыку в этом отношении можно было бы представить как картину жизни, стремящейся заполнить собой сплошь всю без исключения площадь поверхности земного шара, уже не концентрируясь лишь в некоторых наиболее благоустроенных местах, разделенных друг от друга обширными необжитыми землями. Термин хроматизм, иногда применяемый (например, Мессианом) для определения совокупности временных единиц (хроматизм ритма — например, шкала: ♪, ♪, ♪, ♪, ♪, ♪, ♪, ♪, ♪, ♪, ♪, ♪, ♪ и т. д. вместо «диатоники»: ♪, ♪, ♪, ♪, ♪) столь же условно может быть отнесен и к другим параметрам и средствам музыки; под «хроматизмом» мы в данном случае будем подразумевать вообще заполнение промежутков. Современное тембровое мышление оперирует звучаниями, «хроматически» заполняющими весь диапазон между оркестром симфонического состава и хором<sup>5</sup> (вокальным «оркестром»), между свержоркестром «тысячи участников» и камерным инструментальным ансамблем. Со времен романтизма «хроматически» заполнены все промежутки между сонатой и сюитой, сонатной формой и сонатным циклом, сюитой и вариациями, вариациями и рондо (путем ли деформации структур, смещения характерных их элементов или каким-либо другим путем — это сейчас не имеет значения)<sup>6</sup>. «Хроматизм» жанров при-

<sup>5</sup> Тембровую модуляцию от оркестра к хору и обратно убедительно показал Ал. Г. Шнитке в своем анализе произведения Штокгаузена «Моменты» (доклад о творчестве К. Штокгаузена, прочитан Шнитке в Московской консерватории 7 мая 1970 года).

<sup>6</sup> Кроме того, в результате эволюции форм возникли формы совершенно иной природы.

вел к смешению в любых пропорциях симфонической «серьезной» и развлекательной музыки, церковной и джазовой (или народной), сверхновой и старинной. Тот же процесс наблюдается и внутри гармонической области. Тоника — не только консонирующее трезвучие I ступени лада, но также трезвучие с вариантным прибавлением то одного, то другого звука, двузвучия, трех- (или тре-) звучия; функцию тоники (устоя, опоры) может приобрести и нетерцовое сочетание или даже не один аккорд, а два или несколько (вместо аккордов возможен интервал или определенная интервальная группа). Это, так сказать, «хроматизм тоники». Граница, разделяющая устой и неустой (например, доминанту и тонику), из резко очерченной становится условной вплоть до полной неразличимости линии водораздела между функциями; из качественной и определенной она превращается в многоступенный переход («хроматизм функции»). Например, в репризе экспозиционного проведения главной темы I части седьмой сонаты Прокофьева усложненная доминанта постепенно переходит к звучанию усложненной тоники (при этом обнаруживается глубинная связь между функциональными сменами, структурой аккордов и временной организацией музыкальной формы). Естественно, что на месте единообразных, резко противоположных друг другу классических ладов — мажора и минора — в современной музыке оказывается «хроматизм мажорности», «хроматизм минорности» со всеми «ультрахроматически» заполненными переходами от одного к другому, а также совмещениями одного с другим, а сверх того еще масса структур, не имеющих никакого отношения ни к мажору, ни к минору даже с любыми «хроматическими» вариантами их структуры, и опять с заполнением всей дистанции между всеми этими высотными структурами<sup>7</sup>. В результате возникают, например, минорно звучащие мажоры (тема A-dur из 2-й части седьмой симфонии Прокофьева, вследствие того, что в состав четырехзвучной тоники *a — cis — e — gis* входит минорное трезвучие, служащее опорой для мело-

---

<sup>7</sup> Отсюда, вероятно, и тенденция к «интерхроматике» — заполнению промежутков между неоднородными параметрами музыки, например между гармонией и тембром, высотой и длительностью.

дин). Это явление может смыкаться с ладовой переменностью.

Таким образом, современная музыка предоставляет нам, в сущности, безбрежное море индивидуализированных высотных структур. В отличие от гармонии предшествующего трехсотлетнего периода, современная гармония ставит нас в такое положение, когда, зная закономерности горизонтали, вертикали и «диагонали» в одном сочинении (или в одной группе сочинений), мы чаще всего не имеем возможности применить известную нам закономерность к другому сочинению (где все может быть совершенно иначе). Поэтому индивидуализация высотных структур неизбежно заставляет нас искать ответ на вопрос об общих закономерностях структур не на том уровне, где их находила прежняя теория (все учебники гармонии и композиции XVIII—XIX веков с полным единообразием конкретно описывают такие закономерности в отношении музыки своей эпохи. Именно это и невозможно в наше время). Здесь нужен принципиально иной подход: установление не конкретной структуры, а общего принципа такой структуры, своего рода алгебраической формулы отношений, действительных для каждой структуры в отдельности.

Мы должны искать два теоретических постулата:

1. Общий логический закон (для всякой высотной структуры как таковой) и
2. Закономерность его реализации, воплощения в конкретную данную структуру.

В результате по отношению к общему закону высотной структуры известный комплекс законов классической гармонии оказывается одним из конкретных вариантов его реализации (что соответствует описанному выше соотношению единообразия классических и многообразия современных высотных структур)<sup>8</sup>.

Выявлению единого логического принципа гармонии XX века посвящен последний очерк — «Вариации на тему: принцип современной гармонии». Построенный на анализе гармонии восьми композиторов, очерк, подобно вариационному циклу, принципиально допускает при-

---

<sup>8</sup> Это обобщение обнажает логическую природу законов и классической гармонии, для которых физические свойства звуков и отношений, при всей их несомненной важности, оказываются все же только материалом.

соединение к нему еще неопределенно-длинного ряда разделов-«вариаций» — аналитических очерков. Некоторое представление об этом дают приведенные выше анализы произведений Стравинского, Шёнберга, Берга и других композиторов.

\* \* \*

Книга «Очерки современной гармонии», идеи и материалы которой подготавливались еще в период 1959—1964 годов, была написана в основном в 1966 году, кроме раздела о Бартоке (из четвертого очерка), законченного годом позже<sup>9</sup>.

Автор считает приятным долгом выразить свою благодарность всем читавшим и рецензировавшим работу, в особенности Е. В. Назайкинскому, Ю. Н. Тюлину, Ю. Г. Кону, Б. А. Чайковскому и Ал. В. Михайлову.

*Автор*

Москва, май 1970

---

<sup>9</sup> Очерк первый «Изменение понятия гармонии в музыке XX в.» в сокращенном виде был опубликован в журналах «Българска музика», 1967, № 4, и «Beiträge zur Musikwissenschaft», 1967, Heft 3/4.

## ИЗМЕНЕНИЕ ПОНЯТИЯ ГАРМОНИИ В МУЗЫКЕ XX ВЕКА

Термин «гармония» многозначен. Главнейшие из современных его значений следующие:

1. Как общее понятие гармония — согласие, упорядоченность, соразмерная уравновешенность, разумная слаженность различного и противоречивого в прекрасное целое (в этом значении термин «гармония» примерно соответствует греческому *harmonia*).

2. В музыке общеэстетическое значение термина «гармония» — приятное уху сочетание звуков, закономерная связь звуков и созвучий в одновременности и последовательности, ощущение благозвучия, соразмерности, внутренней слаженности.

3. Более специальное значение — объединение звуков в созвучия и закономерное последование созвучий на основе родства и связи между ними (композиционно-техническое, художественное средство; соответствует немецкому *Harmonik*).

4. Научная и учебная дисциплина, изучающая созвучия и связи между ними (*Harmonielehre*).

5. Одна из сторон конкретного музыкального стиля (эпохи, направления, композитора, даже отдельного произведения), касающаяся своеобразия аккордики, лада, тональных функций и т. п. (например, говорят о романтической гармонии, гармонии позднего Скрябина, гармоническом языке конкретного сочинения).

6. Отдельное созвучие; по смыслу употребления примерно соответствует термину «аккорд» (говорят, например, о широком расположении гармоний).

То, что сегодня подразумевается под термином «гармония», содержание этого понятия в единстве

различных его сторон, ощущение гармонии не совсем совпадает с тем, как слышали и понимали гармонию в хронологически наиболее близком нам XIX веке, не говоря уже о более ранних эпохах.

Внешним проявлением этого различия можно считать ставшие ныне достоянием истории бесчисленные высказывания о произведениях композиторов XX века с позиций гармонической эстетики прошлого. Так, например, в одной из рецензий на концерт, где исполнялись сочинения молодого Прокофьева, было написано буквально следующее: «Дикая оргия гармонических нелепостей»<sup>1</sup>. И это всего лишь о второй фортепианной сонате! Когда в 1911 году Прокофьев впервые в России исполнил фортепианные пьесы Шёнберга из ор. 11, в зале, по свидетельству критика В. Г. Каратыгина, стоял «гомерический хохот»<sup>2</sup>: не то чтобы пьесы одним понравились, а другим нет, — публика просто не приняла их за музыку. А в октябре 1963 года наша, советская публика, переполнившая Большой зал Московской консерватории, на концерте загребских музыкантов с восторгом аплодировала «Пяти пьесам» ор. 5 Веберна, ничуть не уступающим по новизне гармонии пьесам Шёнберга.

Аналогичные метаморфозы испытала гармония Дебюсси, Стравинского, Бартока, Онеггера, Хиндемита и многих других композиторов XX века.

Полувекое развитие музыки XX века оказало огромное влияние на общественное восприятие музыкального искусства, в частности научило слушать и оценивать гармонические звукосочетания, некогда казавшиеся абсурдными и эстетически недопустимыми. Мы слышим гармонию, закономерный порядок, разумную слаженность, логику в таких звуковых сочетаниях и последованиях, которые прежде казались нестерпимой какофонией и абсолютной бессмыслицей. Изменение отношения к новой гармонии и выражает в наиболее общей форме изменение понятия о гармонии в музыке XX века. Более конкретно из-

---

<sup>1</sup> Тюнеев Б. «Русская музыкальная газета», 1914, 7 декабря.

<sup>2</sup> Каратыгин В. Г. Жизнь, деятельность. Статьи и материалы. Л., 1927, с. 223.

менение понятия гармонии выражается в том, какими гармоническими средствами оперирует современная музыка<sup>3</sup>.

### **Историческое развитие понятия гармонии**

Изменение понятия гармонии в XX веке — не первое, а может быть, и не самое большое из всех, которые уже неоднократно происходили на протяжении истории музыки.

Происхождение термина «гармония» связано с его широким общеэстетическим значением.

Античное учение о гармонии затрагивает не только область музыки, но также философию, математику, эстетику, этику, даже космологию. Известны также народные мифы о Гармонии — дочери бога войны Ареса и богини любви и красоты Афродиты<sup>4</sup>.

Слово гармония (греч. *αρμονία*) означает согласие, связь, скрепление, порядок, соразмерность<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Музыкальная эстетика до сих пор не исследовала в должной мере глубинных причин, вызвавших величайшие перемены в музыкальном сознании на рубеже XIX и XX веков, в особенности причин всеобщности этих изменений. Одна из интересных проблем здесь — кризис традиционно-христианских ценностей, в области духовной жизни хронологически совпадающий с периодом коренной ломки традиционной гармонии.

<sup>4</sup> Вот наиболее известный из них: «Гармония — дочь Афродиты и Ареса, супруга Кадма. На ее свадьбе в фиванском замке Кадме присутствовали все боги и принесли ей подарки. Кадм подарил ей художественное ожерелье работы Гефеста, но этот подарок таил в себе гибель. Это было то самое украшение, которое впоследствии Полиник подарил Эрифиле, чтобы она склонила мужа своего Амфиарая принять участие в войне против Фив. После смерти Эрифилы ожерелье попало к супруге сына ее Алкмеона Арсиное и затем к Фегею и Каллирою и везде поселяло раздоры и убийства. Наконец, после убийства сыновей Фегея сыновьями Алкмеона, оно было посвящено Афии в ее дельфийском храме. Но и здесь оно порождало несчастья: тиран Фаилл (ум. 351 до Р. Х.) добился, при помощи похищенного им ожерелья Гармонии, любви супруги полководца Аристона, результатом чего было безумие ее сына; она сама сгорела вместе со своими сокровищами.

Подобные же мифы окружают другой свадебный подарок Гармонии — ее пенelos». (Большая энциклопедия, т. VI, с. 189—190. Спб., 1896).

<sup>5</sup> Более подробные сведения о значении слова «гармония» и родственных ему см. в Древнегреческо-русском словаре И. Х. Дворецкого, том I, М., 1958, с. 236—237.



Еще во времена Гомера (IX—VIII в. до н.э.) слово гармония, по-видимому, не имело эстетического значения. В пятой песне «Одиссеи» герой поэмы, собираясь отплыть домой с гостеприимного острова Огигии, строит себе плот, крепя бревна «болтами и шипами», как сказано в переводе В. А. Жуковского. В греческом же оригинале Одиссей скрепляет бревна «гвоздями и гармониями» (песнь V, строка 248). Здесь «гармония» еще значит «скрепа», «гвоздь».

В учении пифагорейцев (VI—IV в. до н.э.) гармония уже определяется как согласование противоположностей; гармония составляет внутреннюю природу вещей, гармония есть то, без чего распался бы мир. Конкретный прообраз гармонии — музыкальная гармония. Вся вселенная наполнена бесконечной музыкой, создаваемой движением небесных сфер. Музыка, по мысли пифагорейцев, восстанавливает гармонию душевных способностей, как они были сначала. Пифагорейцы отождествляют гармонию, совершенство и красоту.

Более глубокое понятие гармонии дает Гераклит (VI—V вв. до н.э.), также считающий, что «красота есть гармония противоположностей», но определяющий гармонию не только как согласование, но также и как совпадение и как борьбу противоположностей: «Расходящееся сходится и из различных [тонов] образуется прекраснейшая гармония, и все возникает через борьбу» (Аристотель. Никомахова этика).

У Аристотеля искусство как отражение действительности («Изображения, соответствующие оригиналам») достигает гармонии, смешивая противоположности: «...Природа стремится к противоположностям и из них, а не из подобных [вещей], образует созвучие. Так, в самом деле, она сочетала мужской пол с женским, а не каждый [из них] с однородным и [таким образом] первую общественную связь она образовала через соединение противоположностей, а не посредством подобного. Также и искусство, по-видимому, подражая природе, поступает таким же образом»<sup>6</sup>.

Отсюда широкое, общеэстетического характера определение музыкальной гармонии: «Музыка создает еди-

<sup>6</sup> Аристотель. De mundo. — В кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. I, М., 1962, с. 84.

ную гармонию, смешав в [совместном пении] различных голосов звуки высокие и низкие, протяжные и короткие»<sup>7</sup>.

Автор трактата «Введение в гармонику», известный под именем Псевдо-Эвклида, говорит, что «гармоника есть умозрительное и прикладное учение о свойствах музыкального сочетания. Музыкальное сочетание есть соединение звуков и интервалов, расположенных в том или другом порядке»<sup>8</sup>. Некоторые определения говорят о гармонии как будто в более специальном значении. По Птолемею (конец I — середина II века н.э.) «гармоника есть способность подмечать разнообразные явления в звуках, происходящие от их относительной высоты»<sup>9</sup>.

Нынешнего значения термина «гармония» как учения об аккордах и их связях в античную эпоху не было и не могло быть, так как не существовало такой музыкальной практики, в которой оно могло бы возникнуть.

Помимо приведенного общеэстетического значения термина гармония в античной музыке существовало еще одно, узкоспециальное. Гармонией назывался также «вид октав», то есть объединение двух тетрахордов, имевших одинаковое строение и носивших одно название. Например, древнегреческий дорийский тетрахорд (не совпадающий с позднейшим европейским)  $e^1-d^1-c^1-h$  соединялся с дорийским тетрахордом  $a g f e$  и образовал дорийскую «гармонию» (или октаву, лад)  $e^1 d^1 c^1 h a g f e$ <sup>10</sup>.

В период Средневековья и Ренессанса большинство музыкальных писателей в своих определениях понятия гармонии поддерживают основное античное определение («гармония есть согласование высоких и низких звуков»), чем как будто подчеркивается значение гар-

---

<sup>7</sup> Аристотель. De mundo. — В кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. I, с. 84

<sup>8</sup> Иванов Г. А. Введение в гармонику. М., 1895, с. 9.

<sup>9</sup> Там же, с. 48

<sup>10</sup> В балете Стравинского «Орфей» этот лад в типичном нисходящем движении звуков, по-видимому, сознательно используется как условное средство создания «античного» колорита (этот — главный — лад древних греков характеризуется Аристотелем как «наиболее стойкий», «мужественный», а Платоном — как единственный подлинно греческий).

монии как высотного согласования звуков между собой. Вот несколько определений гармонии, взятых из трактатов Средневековья и Ренессанса.

«Способность улавливать гармонию есть способность оценивать различия высоких и низких звуков посредством ощущения и разума» (Боэций)<sup>11</sup>.

«Гармоника — это музыкальная наука, которая в звуках различает высокий и низкий» (Кассиодор)<sup>12</sup>.

«Гармония — это то, что различает среди звуков высокие (*acutum*) и низкие (*grave*)» (Исидор Севильский)<sup>13</sup>.

«Гармоника — это то, что различает звуки высокие и низкие» (Беда Достопочтенный)<sup>14</sup>.

«Гармония в собственном смысле слова есть согласование звуков» (Фома Аквинский)<sup>15</sup>.

«Многие думают, что гармония и музыка одно и то же, но мы полагаем совершенно иначе. После долгих исследований мнений некоторых музыкантов мы пришли к выводу, что гармония есть сочетание согласных звучащих голосов, а музыка — сущность этого созвучия или же тщательное и тонкое его исследование» (Рамис да Пареха)<sup>16</sup>.

«Гармония — некоторая приятность, получающаяся оттого, что один звук подходит к другому». «Эвфо-

---

<sup>11</sup> Боэций (? 480—524). Об установлении музыки. (Ок. 500—510). В кн.: В. П. Шестаков. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М., 1966, с. 163. В трактате «Наставление к арифметике» Боэций говорит о гармонии в общем смысле: «...все слагающееся из противоположностей объединяется и сочетается некоей гармонией. Ибо гармония есть единение многого и согласие разногласного» (там же, с. 167).

<sup>12</sup> Кассиодор (ок. 490—583). О науках и искусствах. — Там же, с. 169.

<sup>13</sup> Исидор Севильский (ок. 570—636). Этимология. — В кн.: Шестаков В. П. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения, с. 173 (в цитируемой работе по-видимому ошибочно переведено: *acutum* — как низкий, *grave* — как высокий). На Исидора Севильского ссылается и автор анонимного трактата *Speculum musicae* (1-ая половина XIV века), приводя в сущности ту же самую формулировку (там же, с. 220).

<sup>14</sup> Беда Достопочтенный (672—735). Практическая музыка. Там же, с. 180.

<sup>15</sup> Фома Аквинский (1225—1274). Там же, с. 305.

<sup>16</sup> Рамис (Рамос) да Пареха (1440—после 1491). Практическая музыка (1482). Там же, с. 342.

пия — благозвучие — то же; что гармония». «Мелодия — то же, что гармония» (Тинкторис) <sup>17</sup>.

Впрочем, не следует понимать эти определения понятия гармонии буквально. Обычно при этом определяется не то, что мы можем подразумевать под гармонией в узком специальном смысле. Гармония как правило трактуется здесь как общеэстетическое понятие (согласование различного) и по существу отождествляется с музыкой вообще (поэтому некоторые авторы — из приведенных Рамис да Пареха — специально указывают на тонкие, по их мнению, различия между тем и другим). «Музыка, или гармония (разрядка моя. — Ю. Х.) есть согласие многих противоположностей, сведенных к единству» (Гуго Сен-Викторский) <sup>18</sup>. Нас не должно смущать и то, что гармония (или гармоника) именуется наукой: ведь по средневековым понятиям музыка считалась не искусством, а именной наукой, притом «наукой чисел» (*Musica est scientia numeris*) <sup>19</sup>.

Элементы учения о гармонии в обычном нынешнем понимании развивались в качестве составной части учения о контрапунктическом письме и контрапунктической композиции. Эти элементы учения о гармонии представляли собой главным образом теорию интервалов как одновременных сочетаний звуков в многоголосии, а также теорию так называемых «церковных ладов» (*Kirchentöne*) <sup>20</sup>.

Строгие принципы обращения с интервалами при соединении полифонических голосов по существу представляли собой фундаментальные законы особого рода гармонии, действовавшей в пределах контрапунктического письма (модальная гармония). Система старых ладов даже в период ее разложения и формирования классической двуладовой системы мажора и минора со-

---

<sup>17</sup> Иоганн Тинкторис (1446 или 1435—1511). Музыкальный словарь (ок. 1474). Там же, с. 369 и 370.

<sup>18</sup> Гуго Сен-Викторский (1096—1141). Дидаскалийон. Там же, с. 299.

<sup>19</sup> Это представление дожило до XVIII века. Еще в Трактате о гармонии Рамо (1722) музыка определяется как «наука о звуках» (начальные слова Трактата: *La musique est la science des sons...*).

<sup>20</sup> Нетрудно увидеть, что теория интервалов и теория «церковных ладов» аналогичны теориям аккордики и ладотональности — важнейших составных частей классического учения о гармонии.

храняет свои специфические черты, не позволяющие отождествлять оба эти вида тональных систем. И лишь с XVII века, с начала новой музыкально-исторической эпохи, возникает классическое представление о гармонии как аккордовой системе мажора и минора.

Естественно, что ощущение гармонии и содержание ее понятия как предмет научной и учебной дисциплины не было и не могло быть одинаковым в XI, XIV, XVII веках.

Столь же закономерно и направление этих изменений. Ясно, что эстетическое и теоретическое понимание гармонии в конечном счете неизбежно следует за общим развитием музыкального мышления в целом, являясь составной важной его частью. В каждую эпоху проблематика и содержание того, что мы относим к учению о гармонии, зависит от всей современной для данной эпохи музыкальной практики.

Хотя изменения в ощущении и понятии гармонии, происходившие в древние времена, быть может, кажутся нам теперь малозначительными, не следует все же их недооценивать. Свидетельством глубины этих перемен в музыкальном мышлении можно считать те столкновения различных взглядов, что наблюдались и в прежние эпохи, те характеристики, красочности выражений которых могут позавидовать иные из критиков новой гармонии нынешнего века. Так, например, автор трактата XIV века *Speculum musicae*, ополчаясь на новейших для его эпохи музыкантов, которых он называет «модернистами» («современными музыкантами» — «moderni»), пишет: «Модернисты» «презирают хорошее... прыгают, скачут, пляшут в неподобающих местах, лают и твякают по-собачьи, содрогаются в идиотских конвульсиях, как эпилептики, а их понятие о гармонии удаляется от естественного»<sup>21</sup>.

Следующий этап в развитии понятия гармонии приходится на эпоху XVII—XVIII—XIX веков. В условиях бурно развивающегося гомофонного письма и превращения специфически многоголосного явления аккорда в основополагающую категорию музыкального мышления «согласование высокого и низкого звуков» преврати-

---

<sup>21</sup> Schering A. Studien zur Musikgeschichte des Frührenaissance. Leipzig, 1914, S. 2—3.

лось в «учение об аккордах и их связях». При этом термин «гармония» приобрел специфическое, музыкально-техническое значение (можно сказать, отчасти за счет общеэстетического), став вторым названием гомофонной музыки (что едва ли верно по существу и до сих пор порождает недоразумения и неточности).

Сущность этой концепции гармонии как с эстетической, так и с музыкально-технической стороны общеизвестна и не нуждается в определении и изложении.

Естественно, что и с началом эпохи XX века<sup>22</sup> понятие гармонии не могло остаться неизменным, так как и в нашу эпоху понятия, ощущения, представления о гармонии по-прежнему находятся в связи с общественной музыкальной практикой и изменяются вместе с ней. Каковы же те новые черты в музыкальной практике, которые привели к частичному изменению понятия гармонии в нашем столетии? Прежде чем ответить на этот вопрос, очертим линию развития европейской гармонии при переходе к XX веку.

### **Эволюция европейской тональной системы в XIX—XX веках**

В развитии непрерывно эволюционирующей европейской тональной системы к концу XIX века называют кризисные черты. Постепенное накопление нового качества грозит взрывом, который может подорвать, казалось бы, незыблемо прочную систему общепринятой и блестяще раскрывшей свои возможности высотной организации. Несмотря на величие и высочайшее совершенство классической тональной системы, охватывающей и аккордику, и мелодику, и в конечном счете отношение каждого элемента системы ко всем другим, новое содержание музыкального искусства второй половины XIX века вызвало к жизни такие явления в

---

<sup>22</sup> Любопытно, что появление новых идей, именуемых как «новая музыка», происходит как бы трехсотлетними циклами:

XIV век — Ars nova (между 1320 и 1325);

XVII век — *Nuove musiche* (1601);

XX век — новая музыка (1908).

Каждая «новая музыка» приводит к наиболее радикальным переменам в понятии гармонии.

гармонии, которые подчас прямо противоречили основам прежней организации.

Некоторые произведения можно считать как бы вехами на путях прорастания нового качества тональной системы; назовем например:

- 1823 — Бетховен. Вариация № 20 из цикла «33 вариации на тему Диабелли» (колоссальное усложнение гармонии, на несколько десятилетий опережающее свою эпоху; впрочем, все же без выхода за пределы нормативов классической системы).
- 1840 — Шуман. Песня «В сиянье теплых майских дней» (основная часть начинается и кончается субдоминантовыми аккордами, вступление и заключение начинаются аккордом побочной субдоминанты, а вся песня заканчивается аккордом побочной доминанты).
- 1842 — Глинка. Марш Черномора (структура тональности столь необычна, что позволяет композитору закончить произведение не в той тональности, в какой оно начиналось: ми мажор — до мажор).
- 1859 — Вагнер. «Тристан и Изольда» (фактически новая трактовка тональности, хотя и концептированная на основе традиционной системы).
- 1872 — Мусоргский. «Борис Годунов» (элементы новой трактовки тональности на основе как традиционной системы, так и нового подхода к тональности).
- 1879 — Лист. Мужской хор с органом *Ossa arida* (диатонические терцовые семизвучия).
- 1885 — Малер. «Песни странствующего подмастерья» (новое отношение к тональности).
- 1885 — Лист. «Багатель без тональности» для фортепиано (название, говорящее само за себя).
- 1894 — Дебюсси. «Прелюдия к полудню фавна» (принципиально новое, нетради-

- ционное ощущение гармонии и тональности).
- 1896 — Малер. Третья симфония, I часть (сознательно примененная разнотональность в сонатной форме).
- 1896 — Римский-Корсаков. Опера «Садко» (первая редакция симфонической поэмы «Садко» — 1867; систематически применяемые новые лады иной природы в сравнении с мажором и минором).
- 1896 — Штраус. «Так говорил Заратустра» (новые явления в ладе и аккордике).
- 1898 — Верди. Четыре духовные пьесы (необычные мелодические лады, недиафонические по своей природе).
- 1899 — Дебюсси. Три ноктюрна для оркестра (систематическое избегание традиционного мажора и минора).

Разумеется, что перечень — условный. Из сказанного не следует ни того, что новое качество системы не накапливалось исподволь в других сочинениях тех же или других композиторов, ни того, что указанные сочинения могут рассматриваться как звенья единой цепи, на одном конце которой классическая гармония, а на другом — современная. Однако если перебирать мысленно эти произведения и сравнивать их тональные структуры, то отчетливо проступает линия изменений, направленная к современной тональной системе.

Необходимо иметь в виду, что перечень сочинений доведен лишь до конца XIX века. Чтобы непосредственно подвести к современной музыке, его необходимо продлить еще лет на десять. Тогда в него войдут такие сочинения, гармония которых заполняет разрыв между старой и новой системами:

- Дебюсси. «Пеллеас и Мелизанда» (1892—1902) и «Море» (1903—1905).
- Равель. «Испанский час» (1907) и «Испанская рапсодия» (1907).
- Малер. «Песнь о земле» (1907—1908).
- Штраус. «Саломея» (1903—1905).
- Мясковский. «Молчание» (1909).
- Прокофьев. «Наваждение» (первоначальная редакция — 1908).



Стравинский. «Жар-птица» (1909—1910).

Барток. Четырнадцать багателей (1908).

Берг. Соната для фортепиано (1907—1908).

Шёнберг. Второй квартет ор. 10 (1907—1908), Три пьесы для фортепиано ор. 11 (1909).

Веберн. Ор. 1, Пассакалия для оркестра (1908); ор. 2, канон для смешанного хора (1908); ор. 3, Пять песен (1907—08); ор. 5, Пять пьес для струнного квартета (1909).

В музыке второй половины XIX и особенно начала XX веков постепенно утеряли свое прежнее значение многие ограничения классической гармонии XVIII—XIX веков, в том числе такие основополагающие ее закономерности, как: консонирующие трезвучия в качестве фундамента гармонии в целом, диатоничность ладовой организации (предполагающая опору на принципиальную диатоничность системы), относительно строгий распорядок последования аккордов на базе определенных ладотональных значений ступеней и созвучий (функциональная система).

Если иметь в виду лишь названные сочинения, то мы найдем в них яркие образцы вызревающих элементов нового: построение произведения или крупной его части, отдельной небольшой пьесы только на диссонирующих аккордах (Мусоргский, сцена колокольного звона из оперы «Борис Годунов»; Лист, «Ossa agida»; Скрябин, «Прометей»), расширение рамок тональности («Прелюдия к послеполудню фавна» Дебюсси, «Саломея» Штрауса, «Песнь о земле» Малера, «Багатели» Бартока, Соната Берга, Второй квартет Шёнберга, Пассакалия Веберна), коренное преобразование системы функциональных отношений вплоть до появления так называемой атональности («Багатель без тональности» Листа, «Песни странствующего подмастерья» Малера, «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси, «Прометей» Скрябина, ор. 11 Шёнберга, ор. 3—5 Веберна), применение особых ладотональных систем («Руслан и Людмила» Глинка, «Садко» Римского-Корсакова, Четыре духовные пьесы Верди), применение особых методов композиции (интервальные структуры во вступлении к «Жар-птице» Стравинского).

С учетом того, что перечисленные сочинения — исключения, а, наоборот, образцы, точки концентрации

новых закономерностей, следует признать как факт быстрой эволюции европейской тональности, стремительное нарастание элементов нового качества.

### Основы современной гармонии

Мне уже приходилось писать о важнейших основополагающих особенностях новой гармонии Прокофьева, Мясковского, Стравинского, Хиндемита, Бартока, Онеггера, Мессиана и других крупнейших композиторов первой половины XX века<sup>23</sup>.

Сейчас я снова напомним о них. Это три закономерности современной гармонии, которые можно считать основными<sup>24</sup>.

1. Новая трактовка диссонанса (свободное его применение).

В эстетическом отношении она выражается в том, что диссонирующее сочетание ценится как такое, а не только как средство временного отеснения и подготовки консонанса. Замечу попутно, что новое ощущение диссонанса носит массовый характер, а не является выдумкой высокоэрудированной композиторской элиты.

В техническом отношении новая трактовка диссонанса означает освобождение его от обязанности неременного и немедленного разрешения в консонанс, что существенно влияет на композиторскую технику.

Отсюда по крайней мере два следствия, касающиеся гармонии:

Во-первых, образование новой аккордики. Практически в современной музыке нет таких типов звукосочетаний, которые избегались бы как принципиально неприменимые никогда, ни при каких обстоятельствах.

---

<sup>23</sup> В некоторых разделах очерка использован материал моей статьи «Об эволюции европейской тональной системы». — В кн.: «Проблемы лада». М., 1972.

<sup>24</sup> Описываемые три закономерности первоначально были отобраны чисто эмпирическим путем — практика показывает, что именно этих трех закономерностей необходимо и достаточно, чтобы свести в единую систему все многообразие гармонии 1-й половины XX века. Закономерности охватывают специфически новое и в вертикали, и в горизонтали, и в общей системе элементов.

Например, для характеристики призрака Бориса Тимофеевича в опере Шостаковича «Катерина Измайлова» используются созвучия из одних только секунд (кластеры; пример 1, такт 4):

i

Allegro

Шостакович. „Катерина Измайлова“ Карт. V

Не следует думать, что такие аккорды просто вызваны сценической ситуацией. Содержание сценического действия делает необходимым лишь применение крайнего гармонического средства, но то, что оказывается этим крайним средством, зависит от диапазона гармонических средств.

Призраки достаточно часто являлись и оперным героям прошлых времен, но лишь в XX веке стало возможным применять для их характеристики секундовые созвучия. Старая гармония их вообще не допускала, для новой они — естественное, хотя и крайнее средство. Различие, следовательно, в новой концепции, новом ощущении гармонии.

Второе следствие этой новой трактовки диссонанса — проложение новых путей мелодического движения. Например, в заключительном кадансе возможен переход звука I ступени как неустойчивого в звук II как в устойчивый, вопреки обычному обратному тяготению:

2А

Moderato

Равель. Сонатина, ч. I

gall.

ppp

Fis dur

2Б

каданс из песники (схема)

C dur

II. Вторая из основных закономерностей современной гармонии (наряду с новой трактовкой диссонанса) — новое отношение к хроматике<sup>25</sup>. Оно выражается в систематическом использовании в той или иной форме двенадцатиступенности высотной (тональной) системы, понимаемой как закономерная организация первичных высотных связей между звуками и созвучиями<sup>26</sup>.

Эта закономерность современной гармонии проявляется в двух аспектах.

1. Как показывает анализ современной гармонии, к сфере одной тональности может относиться фактически любой аккорд на каждой из двенадцати ступеней, в том числе и самых далеких (например, на тридовой).

3

*Allegretto* Шостакович. Квартет 7, ч. III

musical score with annotations: *pizz.*, *pizz. I*, *arco*, *pp*, *dim. arco*, *I*, *(I#)*, *morendo*, *fis moll: I*, *h v*

2. Ладовой структуре<sup>27</sup> множества современных сочинений свойственно слияние различных ладов, отно-

<sup>25</sup> Под хроматикой здесь подразумевается двенадцатизвучность системы независимо от трактовки ступеней.

<sup>26</sup> Первичной высотной связью здесь называется простейшее высотное взаимодействие двух или нескольких звуков. Оно является носителем элементарного выразительного, логического значения, зародышем и первоэлементом более высоких ладотональных систем.

<sup>27</sup> Термин «лад» применяется, обычно, в нескольких значениях:

1. В общем смысле — согласие, порядок, мир, в сущности русский эквивалент греческому *harmōnia* (согласие, связь, соразмерность, порядок);

2. В музыке лад есть «система звуковых связей, объединенная тоническим центром в виде одного звука или созвучия» (Способин), «логически дифференцированная система качественных взаимоотношений тонов» (Тюлин), то есть «согласие» или «порядок» музыкальных звуков. В этом значении понятие лада совпадает с широко трактуемым понятием «тональной системы», понимаемой как система качественных высотных (тональных) связей;

сящихся к одной и той же тонике или — шире — к одной и той же системе (для обозначения этого явления мною был предложен в 1958 году термин «полиладовость»<sup>28</sup>), что направлено в конечном счете к мелодическому восполнению ладовой двенадцатиступенности.

Отсюда вытекают важные для гармонии следствия.

Во-первых, многообразие существующих ныне форм ладотональной организации, что является прямым отражением множественности возможностей, заключенных в тональной двенадцатиступенности (в том числе и возможностей недиафонических систем), в противоположность принципиальному единообразию классической системы.

Во-вторых, в условиях расширения тональных возможностей структура аккорда не обязательно связана с одним определенным значением или определенным ограниченным кругом значений (например, в диатоническом мажоре аккорд типа  $g-h-d-f$  имеет только одно положение — на V ступени, а в хроматическом — фактически может находиться на любой из двенадцати).

Так как современная гармония выросла из классической, то и все названные ее особенности возникли не

---

3. В более частном значении под ладом подразумевается определенная конкретная «система звуковых связей» (например, мажорный лад в отличие от минорного, лидийский в отличие от миксолидийского, фригийский грегорианский в отличие от фригийского лада XVI—нач. XVII века). В этом значении термин «лад» совпадает со средневековым *modus* («модус»; «образ» или «способ» пения панев, мелодия, тон), с немецким *Tongeschlecht* (букв. «пол» или «род» тона).

4. Лад может быть тонально неопределенным, лишенным определенного центра тяготения, лишенным тоники. Общим формальным признаком всех старых мелодических ладов («*modi*»), как тонально определенных, так и тонально неопределенных, переменных, является то, что их основной моделью служит определенный комплекс мелодических попевок, обобщенно представляемый л а д о в ы м з в у к о р я д о м, гаммой (подобно тому, как основную модель классической «гармонической» тональности представляет система трех функций — тоники, доминанты и субдоминанты). В этом смысле термины «лад», «ладовый» могут подчеркивать мелодико-звукорядную горизонтальную сторону системы высотных связей.

<sup>28</sup> В отличие от сходного термина Мессинана («полимодальность») термин «полиладовость» предполагает смешение любых ладовых звукорядов, как при отчетливой, так и при неопределенной тонике.

внезапно и не на пустом месте. Они были давно и основательно подготовлены в недрах предшествующей «тональной формации».

III. Третья из основных закономерностей современной гармонии является следствием предыдущих двух (свободы диссонанса и двенадцатиступенности тональной системы). Это — перерождение функциональных отношений между элементами системы, перерождение тональных функций, понимаемых как характер отношения между элементами системы<sup>29</sup>. Перерождение функций выражается в возникновении в конкретном сочинении таких отношений, которые не совпадают с традиционной системой субдоминанты, доминанты и тоники, хотя в то же время оказываются столь же всеохватывающими и столь же принципиально важными для музыкально-композиционных целей. На месте системы тяготений и разрешений появляется принцип сквозного развития избранного звукокомплекса.

То, что функциональные отношения изменяют свою форму, но не уничтожаются (исчезают лишь старые, прежние функциональные отношения), представляется многозначительным фактом. По-видимому, феномен функциональных отношений неустраим, если музыка должна сохранять логику и определенность мысли, оставаться живым, полнокровным организмом<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Таким образом, термин «функция» трактуется здесь в широком и общем смысле, а не в том специальном значении, которое он имеет в римановском учении о гармонии.

<sup>30</sup> Сами по себе три названных положения не новы.

О постепенности перехода от консонанса к диссонансу и отсутствию качественной границы между ними писал А. Шёнберг (*Harmonielehre*, Wien, 1911, S. 19). Термин «эмансипация диссонансов», правда, по несколько иному поводу, встречается еще у Г. Лароша. См.: Ларош Г. О правильности в музыке. — «Музыкальный листок», 1874, № 23, с. 355). Диссонирующая тоника допускается в системе Б. Яворского (например, тоника дважды цепного лада — восьмизвучие  $c - cis - es - e - fis - g - a - ais$ ; см.: С. Протопопов. Элементы строения музыкальной речи, ч. 2, с. 94—95).

Двенадцатиступенность (хроматичность) современной высотной системы одним из первых подметил еще Танеев (в письме к Чайковскому от 6 августа 1880 года; выдержку из этого письма см. на стр. 131 наст. изд.; см. также вступление к «Подвижному контрапункту строгого письма»). Двенадцатиполутоновость фактически положена в основание системы Яворского («двенадцать типов зву-

## Необходимость системы

Требования художественной целесообразности, стилистической цельности, единства и определенности содержания, без которых немислимо достижение музыкально-прекрасного, немислимо приводят к той или иной художественно оправданной системе музыкальных средств, в частности средств высотной организации звуков. Признаком наличия определенной системы можно считать невозможность произвольного изменения звуков или перенесения гармонии из одной пьесы в другую, из одной части пьесы в другую. Но система реализуется практически лишь через определенные функциональные отношения каждого элемента ее к каждому другому и ко всей их совокупности в целом.

Понятие функции оказывается более широким, чем одна его трактовка, действительная более всего для системы гармонии XVIII—XIX веков. Поэтому глубоко прав Ю. Г. Кон, когда он говорит: «если под словом «гармония» понимать логическую взаимосвязь созвучий,

---

ковых отношений», см. в кн.: Яворский Б. Л. Строеие музыкальной речи. М., 1908, с. 5). Термин «хроматическая тональность» фигурирует в «Учении о гармонии» Шёнберга (Wien, 1922, изд. 3-е, с. 464). Понятие хроматики при этом трактуется как совокупность двенадцати самостоятельных ступеней и в этом смысле противопоставляется альтерации, понимаемой как видоизменение соответствующей диатонической ступени, не прибавляющей общего их количества.

В. Беляев в статье «Борис Годунов Мусоргского» (в кн.: Мусоргский. Борис Годунов. Статьи и исследования. М., 1930) прямо говорит о «новой хроматической тональности Мусоргского» (с. 119. Разрядка моя. — Ю. Х.). Он считает, что «основой гармонии» Мусоргского была «не диатоническая гамма Глинки и Даргомыжского, а настоящая двенадцатиполутоновая гамма, в которой все двенадцать ступеней имели свое самостоятельное, специфическое гармоническое значение» (там же). Идею двенадцатизвучной диатоники выдвинул А. Оголевец (Основы гармонического языка, М.—Л., 1941, с. 34, 964).

Обобщенная формулировка третьей закономерности (перерождение функциональных отношений под влиянием изменений в структуре элементов системы) нам неизвестна. Но в отношении отдельных новых явлений современного музыкального мышления эта эволюция отмечалась (ограничение транспозиции некоторых ладов в системе Яворского, особенности систематики тонального родства «ладов Шостаковича» у А. Должанского; см. Должанский А. О ладовой основе сочинений Шостаковича. — «Советская музыка», 1947, № 4).

то всякая гармония является функциональной»<sup>31</sup>. И действительно, музыкально-техническое выражение осмысленности звукосочетаний — это определенные функции одних звуков по отношению к другим, одних звуковых групп по отношению к другим. А всеобщая связь подобных отношений в конечном счете и есть система. Таким образом, система неизбежна, если мысль организована<sup>32</sup>.

### **Зависимость между свойствами гармонического материала и характером функциональных отношений**

Когда и почему происходит перерождение тональных функций?

Высотная система европейской музыки непрерывно эволюционирует. Эта эволюция системы осуществляется путем замены одних конкретных элементов системы другими.

Элементами системы являются первичные звуковысотные, то есть тональные, связи, реализованные в виде интервалов, аккордов и других звуковых групп. Различные элементы (например, аккорды той или иной структуры) имеют разные свойства. Поэтому только в некоторых (впрочем, довольно широких) пределах замена одних элементов другими приводит лишь к количественным изменениям при сохранении прежних функциональных законов. Если же свойства новых элементов уж слишком отличаются от старых (например, от трезвучий), то это неизбежно должно приводить не ко внутреннему обновлению, а к коренному преобразованию всей системы функциональных отношений.

Этот сложный вопрос требует для своего объяснения если не анализа, то хотя бы иллюстрации. Не имея возможности показать здесь (на многочисленных примерах)

---

<sup>31</sup> Кон Ю. Г. Продолжим дискуссию. — «Советская музыка», 1962, № 1, с. 31.

<sup>32</sup> Разумеется, из того, что осмысленность отношений неизбежно выражается в виде какой-либо системы, вовсе не следует, что наличие системы доказывает художественно-целесообразную организованность мысли. Например, если музыка лишь озвучивает математическую или какую-либо иную немusыкальскую схему, вряд ли может это дать какие-нибудь художественные результаты.



постепенное преобразование тональной системы вследствие замены одних тональных элементов другими, ограничусь рассмотрением только тех следствий, которые происходят от замены главного, центрального элемента системы — трезвучной тоники.

Чтобы показать зависимость между центральным элементом системы и всей ее структурой в целом (в частности с общим количеством ладов), сравним между собой три великие ладотональные системы: античную систему ладов, «церковные лады» и классическую систему мажора и минора.

I. Схема древнегреческой *sýstema téleion* («совершенной системы»):

Nete	(a <sup>1</sup> ) Низкая	33 c	Тетрахорд добавочных (hyperbolaion; буквально: чрезмерных, избыточных)
Paranete	(g <sup>1</sup> ) Рядом низкой		
Trite	(f <sup>1</sup> ) Третья	c	Тетрахорд отделенных (diezeugmenon)
Nete	(e <sup>1</sup> ) Низкая		
Paranete	(d <sup>1</sup> ) Рядом низкой	c	
Trite	(c <sup>1</sup> ) Третья		
Paramese	(h) Рядом средней	co	
Mese	(a) Средняя	c	Тетрахорд средних (meson)
Lichanos	(g) Указательный палец		
Parhypate	(f) Рядом высокой	c	Тетрахорд высших (hypaton)
Hypate	(e) Высокая		
Lichanos	(d) Указательный палец	c	
Parhypate	(c) Рядом высокой		
Hypate	(H) Высокая		
Proslambanomenos	(A) Добавочная		

<sup>23</sup> Имеется в виду струна (кифары). Высокая (высоко звучащая струна), называется низкой потому, что она короткая, она, так сказать, «ниже ростом», чем более длинная струна. Впрочем, существуют и переводы в противоположном значении (согласно звучанию струны): Nete — высшая, высокая, Hypate — низшая, низкая (по Риману).

С первого же взгляда нас поражает здесь одна особенность системы, резко отделяющая ее от привычных нам представлений. Названия ступеней системы (а идентичность названий свидетельствует об идентичности функций) одинаковы не между теми, которые отстоят друг от друга на октаву, а между теми, которые отстоят друг от друга на кварту. И хотя при более внимательном изучении обнаруживается полное функциональное тождество ступеней в соотношении октавы, тем не менее функциональное сходство ступеней на расстоянии кварты обнажает одну из специфических основ системы. Античная ладовая система относится к горизонтально-мелодическим (как и средневековая система «церковных ладов»), но центральным ее элементом является не октавная мелодическая структура, а тетрахорд.

Это слово естественно объясняет «секреты» системы — как приведенного основного звукоряда, так и особенностей системы ладов. Не вдаваясь во многие конкретные детали, укажу лишь на главное. По эстетическим воззрениям древних греков, наиболее ценным из всех ладов считался дорийский (греческий дорийский лад —  $e^1 d^1 c^1 h a g f e$ ). Дорийский тетрахорд 221 (цифры указывают число полутонов в интервале; интервалы считаются сверху вниз), соединяясь с таким же тетрахордом (221), образует «вид октавы» или «гармонию» (от  $e^1$  до  $e$ ), носящий то же название. Прибавление еще по такому же тетрахорду сверху ( $a^1 g^1 f^1 e^1$ ) и снизу ( $e d c H$ ), а также «замыкающего» нижнего А, и дает «совершенную систему» со всеми ее особенностями<sup>34</sup>.

Тот же тетрахордовый принцип объясняет нечто специфическое в системе древнегреческих октавных ладов.

<sup>34</sup> Интересно, что роль тетрахордов в античной системе звукоряда оказывается в определенной мере аналогичной роли октавных повторений в нашей звукорядной системе. Всякий звук имелся по месту в тетрахорде («в кварте») и по названию тетрахорда так же, как мы обозначаем звуки по месту в октаве и по названию октавы. Та же особенность структуры свойственна и системе древнерусского «обиходного лада» («обиходного звукоряда»):  $g - a - h - c^1 - d^1 - e^1 - f^1 - g^1 - a^1 - b^1 - c^2 - d^2$ , в котором смежные пары трихордов — «согласий» имели сходные или одинаковые названия на расстоянии кварты:  $\times \text{ги} - \times \text{н} - \text{ц}, \text{ги} - \text{н} -$

$\text{с}, \text{м} - \text{п} - \text{в}, \text{м} - \text{п} - \text{в}.$

Как и более поздние средневековые, они диатоничны<sup>35</sup> и в конечном счете охватывают все октавные участки от каждого из звуков диатоники. Тем не менее структурный принцип их все же иной. Приведу схему главнейших греческих октавных ладов:

Гиподорийский	$a^1 g^1 f^1 e^1 d^1 c^1 h a$
Гипофригийский	$g^1 f^1 e^1 d^1 c^1 h a g$
Гиполидийский	$f^1 e^1 d^1 c^1 h a g f$
Дорийский	$e^1 d^1 c^1 h a g f e$
Фригийский	$d^1 c^1 h a g f e d$
Лидийский	$c^1 h a g f e d c$
Миксолидийский	$h a g f e d c H$

Название первых трех ладов («гипо») свидетельствует об их производном характере. Последний, миксолидийский, занимает как бы промежуточное положение между тремя основными и производными ладами. Как и остальные основные лады, он имеет свои производные (гипермиксолидийский и гипомиксолидийский<sup>36</sup>), но в то же время название его («смешанно-лидийский») говорит о его производном характере<sup>37</sup>. Секрет всего этого — тот же самый. Основной конструктивный элемент античной системы ладов — тетрахорд в объеме чистой кварты. Отсюда только три возможности:

221	$(e^1 d^1 c^1 h$	— дорийский тетрахорд)
212	$(d^1 c^1 h a$	— фригийский тетрахорд)
122	$(c^1 h a g$	— лидийский тетрахорд)

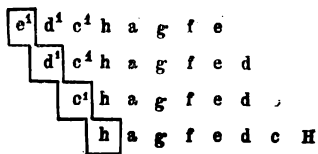
Но в то же время образование тетрахордов, исходящих от каждого из четырех звуков основной строительной ячейки — дорийского тетрахорда  $e^1 d^1 c^1 h$  — дает четыре возможности:

<sup>35</sup> Античная наука говорит также и о недиатонических родах ладов.

<sup>36</sup> Рима н Г. Катехизис истории музыки, ч. I. М., 1896, с. 78.

<sup>37</sup> Миксолидийский лад трактовался как соединение двух лидийских тетрахордов, один из которых разрезан на две части (лидийский тетрахорд — 122, то есть  $c^1 h a g$ ):





Так как сложение «октавы», «гармонии» по принципу структурного тождества составляющих частей (тетракорды должны быть одинаковыми) возможно только в трех из этих случаев (дорийский лад 221 2221, фригийский — 212 2212 и лидийский 122 2 122, миксолидийский лад оказывается не относящимся к «ядру» ладовой системы и по своей сущности приближающимся к производным.

II. Средневековая система ладов («церковные лады») первоначально заимствовала четыре названия для основных и четыре названия для производных (гипо) ладов от греческой теории (но, как известно, эти названия были отнесены к другим ладовым звукорядам). Однако, в отличие от греческой системы, средневековые «церковные лады» в теории изначально являлись октавными. Если октавные лады греков складывались из основных ячеек — тетракордов, то средневековые октавные лады делились на две части (квинту и кварту), а это не одно и то же, это разные принципы. Закономерно поэтому, что система церковных ладов в своем полном развитии превратилась из октоиха (восьмигласия) в «додекахорд»<sup>38</sup>. «Новые» четыре лада (ионийский и эолийский со своими плагальными), конечно, широко применялись и до XVI века<sup>39</sup>, и поэтому слишком позднее включение их в систему свидетельствует лишь о консервативности средневековой теории. Общее число ладов в музыке Средневековья и Ренессанса следует считать равным двенадцати.

<sup>38</sup> «Dodekachordon» (двенадцатиструнный) — название знаменитого трактата Глауреана (1547), где впервые в европейской теории количество ладов было доведено до двенадцати.

<sup>39</sup> В своем трактате Глауреан пишет об ионийском ладе: «В течение последних четырехсот лет (разрядка моя. — Ю. Х.) по моему мнению, этот лад настолько полюбился церковным музыкантам, что они... увлеченные его прелестью и искусственным очарованием, переделали много песен лидийского лада на этот лад» (в кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения, с. 395).

Логическая необходимость «двенадцатигласия» определяется тем из основных принципов системы церковных ладов, согласно которому различие между диатоническими ладами устанавливается в зависимости от расположения тонов и полутонов, а также в зависимости от расположения основных ладовых опор (квинта и кварта или, наоборот, кварта и квинта). Таким образом, роль центрального элемента системы принимает на себя соотношение ладовых опор в условиях диатонизма системы (опорой диатонической системы являются совершенные консонансы — чистые октава, квинта и кварта). Например, для лада со звуко-рядом *d e f g a h c<sup>1</sup> d<sup>1</sup>* существуют следующие два варианта соотношения ладовых опор:



Так как в диатонике чистых квинт шесть и соответственно столько же чистых кварт, а общее число ладов полной системы должно быть равно количеству различных вариантов соотношения ладовых опор, то всего ладов неизбежно оказывается двенадцать:



Отсюда же и еще некоторые особенности ладовой системы: шесть основных названий ладов, парность всех ладов.

III. Наконец, классическая система мажора и минора в качестве центрального элемента системы имеет не кварту или квинту, а консонирующее трезвучие. Так как консонирующих трезвучий возможно всего два, то, естественно, на месте восьми или двенадцати ладов оказалось всего два — мажорный и минорный.

Чтобы рассмотреть зависимость между тональными функциями и гармоническим материалом, нам придется сделать шаг назад и поставить такой вопрос, который считается сам собой разумеющимся: каковы свойства

консонирующего трезвучия как главного элемента тональной системы?

Важнейшие из них:

1. Наличие двух вариантов консонирующего трезвучия;
2. Определенная (мажорная или минорная) окраска звучания;
3. Ясно слышимый основной тон аккорда;
4. Важное значение квинты как костяка аккорда;
5. Терцовость структуры.

Нетрудно заметить, что названные свойства консонирующего трезвучия являются основой для возникновения главнейших особенностей классической тональной системы XVIII—XIX веков. Таких, как:

1. Двуладовость системы — мажор и минор (не оттого, что жизнь человеческая состоит из радости и страдания, а оттого, что есть лишь две возможности построить консонирующее трезвучие<sup>40</sup>).
2. Определенность окраски лада — или мажор, или минор (не оттого, что радость несовместима с горем, а оттого, что в центре классической ладотональности стоит либо мажорное трезвучие, либо минорное);
3. Единство тоники (не оттого, что заканчивать надо обязательно тем, чем начали, а оттого, что ради дости-

---

<sup>40</sup> Это кажется невероятным — зависимость круга эмоциональных состояний, выражаемых определенным количеством ладов, от... структурных особенностей ладовой системы. Между тем, музыкальная история свидетельствует о том, что музыканты наделяли это-сом, характером именно то число ладов, которое употребительно в данную эпоху. Так, античные источники неизменно говорят о различиях в характере многочисленных ладов древней Греции. Относительно трех главнейших ладов существует даже «географическое» обоснование их этоса: дорийский, «лад дорян» — истинно греческий лад, а фригийский и лидийский — лады азиатские и уже поэтому уступающие дорийскому.

То же — у музыкальных писателей Средневековья и Возрождения. Так, Рамис да Пареха пишет: «Пятый лад получает господство над кровью. Поэтому он блаженным Августином именуется приятным, светлым, скромным; он веселит грустящих и беспокоящихся, он поддерживает павших духом и отчаявшихся. Поэтому он рисуется кровавым цветом. Боэций говорит, что лидийцы — задорнейший и веселый народ — очень его любят...» (из трактата «Практическая музыка». «Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения», с. 349).

Не число ладов определяется количеством важнейших эмоциональных состояний, а каждый из имеющихся ладов наделяется своим эмоциональным характером.

жения художественного единства в классической его трактовке целесообразно использовать такой мощный фактор, как сила основного тона центрального трезвучия);

4. Устойчивая диатоническая основа ладовой системы, в конечном счете связанная с квинтовой координацией всех тонов с тремя звуками центрального аккорда;

5. Квинтовость соотношения с тоникой главных функциональных центров неустойчивости и количество самих этих центров. Центрами могут быть лишь те ступени, которые превосходят другие ступени в характере отношения к тонике, в степени акустического родства с ней. И если интервал квинты есть основная опора лада, то естественно, что V ступень (тон верхней квинты) оказывается второй опорой, а IV (тон нижней квинты) — третьей опорой лада. Отсюда значение доминанты и субдоминанты, отсюда же противоположность их отношений к тонике. Поэтому существуют два центра для выполнения одной функции — неустойчивости;

6. Терцовость как основная идея аккордики;

7. Ряд свойств и особенностей системы возникает на почве указанных более элементарных.

Например, функционально родственные аккорды находятся друг от друга на расстоянии терции. Это объясняется тем, что функциональное родство (сравним IV и II ступени) связано с наличием общих звуков между аккордами. А так как аккорды строятся по терциям, то общие звуки, функционально роднящие аккорды, оказываются между аккордами терцового соотношения. Другой пример. Иерархия тонального родства неотделима от типа гармонического материала. Если центральный элемент системы — консонирующее трезвучие, то в данных условиях квинтовое родство будет самым близким, тритоновое — самым далеким. Если теория имеет дело исключительно только с одним материалом — трезвучием как с центром системы, — то возможна и абсолютизация одного из типов тонального родства как якобы единственно возможного вообще.

Тональные функции как отношения между элементами системы не безразличны к звуковым свойствам конкретных элементов (мелодических последований, комбинаций интервалов, аккордов того или иного предпочитаемого вида).

Тональные функции изменяются и перерождаются потому, что меняются или применяются иначе сами тональные элементы.

Тональные функции изменяются и перерождаются тогда, когда меняются или применяются иначе сами тональные элементы.

В этом и заключается прежде всего зависимость между тональными свойствами гармонического материала и характером функциональных отношений.

### **Множественность систем конкретной высотной организации**

Установление функциональной относительности, то есть зависимости типа функциональности от свойств гармонического материала, позволяет найти рабочий метод анализа современной гармонии, практически не считающийся со степенью отдаленности законов какой-либо конкретной тональногармонической структуры от общеизвестных законов классических структур. Метод анализа должен считаться с реально существующей множественностью типов структур, со множественностью конкретных типов функциональной организации, что не позволяет предложить одну единую конкретную систему функциональных отношений, действительную и для Прокофьева, и для Стравинского, и для Рахманинова, а тем более если к именам современных композиторов мы прибавим еще имена Баха и Моцарта.

Что значит множественность типов гармонических структур? По справедливому замечанию Танеева, «термин «гармония» в том смысле, в каком он употребляется в современной музыке, к старому контрапункту неприменим. Гармония строгого письма не подчиняется требованиям нашей тональной системы...»<sup>41</sup>. Это и проявляется в виде принципиального различия структур: венско-классические структуры — это один тип, гармония строгого письма — другой тип. Но в современной музыке уже на ином уровне и подчас в ином значении аналогичное различие может возникнуть даже между

---

<sup>41</sup> Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма, М., 1959, с. 7—8.



сочинениями одного и того же композитора и даже между частями одного и того же произведения (вспомним хотя бы различие между тональными и додекафонными номерами балета Стравинского «Агон»).

Множественность типов тональногармонических структур на практике означает, что конкретный гармонический материал и связанная с ним конкретная система функциональных отношений могут быть действительными для одного сочинения и не иметь никакого отношения к материалу и системе другого, а тем более к сочинению другого композитора (само собою разумеется, сколько угодно сочинений имеют или сходный материал, или сходную систему отношений, или и то, и другое вместе).

Если гармония XVIII—XIX веков имеет один, пусть не единственный, но, по крайней мере, господствующий тип тонально-гармонической структуры и один конкретный тип функциональности, то этого нельзя сказать о современной музыке. Множественность типов тонально-гармонических структур состоит таким образом в одновременном существовании и сосуществовании нескольких, может быть даже весьма большого числа, типов структур, и притом по мере удаления от обычного тонально-функционального принципа их организации сами структуры все чаще приобретают индивидуальные черты. В современной музыке во многих случаях создание определенного типа центрального элемента системы для отдельного нового сочинения, равным образом и как определенного способа его использования с учетом возможных контрастирующих элементов, входит уже в начальный замысел композитора, в точности так же, как в эпоху господства единой функциональной системы это действительно, например, для мотива как основной строительной клетки музыкальной композиции.

### **Произвол или объективная закономерность?**

Возникает вопрос: какие объективные предпосылки, закрепленные в общественном музыкальном сознании, создают возможность для построения музыки на основе новых, индивидуализированных гармонических центров? Где граница между индивидуализацией (как закономерностью) и

произволом? Возникает и аналогичный встречный вопрос — о предпосылках применения консонирующего трезвучия в качестве центра системы.

В качестве объективных предпосылок для использования консонирующего трезвучия как центра системы иногда указывают на следующие обстоятельства:

1. Консолирующий характер трезвучий и связанное с ним ощущение благозвучия.

2. Естественное физическое обоснование закономерностями акустики.

3. Традация голосоведения, а именно — движение голосов параллельными терциями.

Значение акустических явлений для музыки безусловно велико. Но, тем не менее, второй из этих возможных доводов опровергается уже тем, что акустика не может обосновать того, хотя бы приблизительного, равноправия двух трезвучий, которое сделалось фактом и представляет собой одну из основ классической тональной системы.

Третий аргумент опровергается доводом более общего характера: терцовый принцип потому имеет прочные корни в эстетике классической мажоро-минорной ладо-гармонической системы, что сама эта система основана на консонирующем трезвучии. Терцовый принцип во всех аспектах есть следствие осознанного или неосознанного признания трезвучия основной категорией гармонического мышления.

А вот благозвучие, это поистине субъективное и, казалось бы, наименее достоверное явление эстетического порядка, наоборот, следует признать не только наиболее существенным, но может быть даже единственным фактором, в конечном счете определяющим все в гармонии.

Беда лишь только в том, что понятие благозвучия трактуется произвольно и поэтому недостаточно конкретно. Начнем с того, что отделим совершенство консонирования от благозвучия. Если бы совершенство консонирования была бы абсолютной целью гармонии, в музыке не было бы ни Баха, ни Моцарта, ибо идея их гармонии — это терция, и она, как известно, консонанс несовершенный, и не только в условно классификационном, но и в эстетическом смысле. Поэтому лучше говорить не о благозвучии, а об оптимальном

звучании, то есть о звучании эстетически желанном для композитора.

Но ощущение благозвучия и гармонии принадлежит к числу наиболее субъективных и непостоянных факторов даже в пределах одной и той же музыкально-исторической эпохи. Изменение ощущения благозвучности в ходе исторического развития музыки настолько очевидный факт, что о нем не стоит и говорить. Несомненно, что вот это-то развитие и вызвало в XX веке новую трактовку диссонанса, о чем уже была речь. Именно развитие и изменение представления о благозвучии и привело совершенно постепенно и совершенно закономерно к образованию новой аккордики, о чем также говорилось. Постепенное «нащупывание» все новых ступеней хроматизирующейся тональности столь же закономерно привело к ее двенадцатиступенности, сколь бы различны ни были теперь принципы ее конкретного использования.

Как же практически осуществляется эта основополагающая перемена?

Анализируя объективные предпосылки для возможного превращения даже самых необычных созвучий в центральный элемент системы, уместно вспомнить мысль Л. А. Мазеля, высказывавшуюся по поводу перерождения тяготеющих альтерированных аккордов в самодовлеющие красочные комплексы, то есть в самостоятельные созвучия<sup>42</sup>. Сущность мысли формулируем так: тяготение есть ожидание разрешения, и если процесс ожидания нравится больше, чем ожидаемое, то ожидание обращается в свою противоположность, оно само становится целью. Подчеркиваю выражение «нравится больше». Это и есть момент перелома, линия водораздела, эстетическая переоценка гармонии.

Примерно то же самое можно сказать о гармониях музыки XX века. Если в ней права свободного применения получили практически все аккорды, а это просто факт, если каждый аккорд в зависимости от своей структуры обладает определенным микрохарактером и вызывает к себе определенное эстетическое отношение с точки зрения тех или иных конкретных компози-

---

<sup>42</sup> Мазель Л., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. 2. М. — Л., 1939, с. 87.

ционных целей, то это означает, что в случае необходимости любой из этих аккордов становится и центральным, главным аккордом всей пьесы или небольшой ее части.

Таким образом, объективная возможность превращения сложных аккордов в гармонические центры обуславливается фактом их эстетической приемлемости, закрепленной в общественном сознании полувековым свободным их применением в музыке Прокофьева, Хиндемита, Стравинского, Шостаковича, Бартока и многих других общепризнанных композиторов, не говоря уже о представителях крайних направлений.

Множественность же этих аккордов, а следовательно и гармонических центров, неразрывно связана с их спецификой как диссонирующих образований. В аккордике диссонансов много, а консонансов всего два. В силу совершенно объективных причин между консонирующими трезвучиями, с одной стороны, и диссонирующими аккордами — с другой, различие коренное, качественное, а между мягкими и резкими диссонансами различие количественное и никакой определенной границы между ними не существует. Поэтому допущение в тонический аккорд только одного, пусть самого мягкого, диссонирующего звука практически открывает дорогу и всем остальным.

Следовательно, до тех пор пока гармоническим центром может оставаться только консонирующее трезвучие, система в целом при прочих равных условиях объективно будет тяготеть к классическому функциональному единообразию. Если же эстетически допустимы и диссонирующие гармонические центры, то на месте единой общей для всех системы должно оказаться множество различных, с самыми разнообразными функциональными свойствами, систем. Это мы и находим в современной музыке.

Таким образом, получают свое естественное объяснение и факт превращения самых разных аккордов в гармонические центры, и связанное с этим перерождение системы функциональных отношений, и отсутствие единой конкретной системы, замененной множественностью конкретных систем, и неизбежность подобного процесса как следствия изменившегося эстетического отношения к гармонии.

## Определение гармонии

Для целей данного очерка нет необходимости затрагивать все принципиально важные проблемы современной гармонии. Но и то, что уже сказано, дает некоторое представление о тех изменениях понятия гармонии (в художественном и в техническом отношениях), которые произошли в музыке нашего столетия. Суммируя наблюдения над современной гармонией, можно остановиться на одном замечательном определении понятия гармонии, мудро учитывающем не одну сторону — вертикаль, как это делается чаще всего, а обе — и вертикаль, и горизонталь. Я имею в виду известную формулировку, данную выдающимся советским музыкантом Игорем Владимировичем Способиным: «Гармония есть координация звуков музыкальной ткани по вертикали и горизонтали».

Это определение фиксирует всеохватывающий характер, приобретенный гармонией уже с развитием учения о функциях как о связях между звуками и аккордами на временном расстоянии, то есть по горизонтали. Асафьевское понятие интонации также фиксирует значение для музыки таких явлений, которые касаются и вертикали, и горизонталь одновременно; впрочем, включая элементы метроритма, исполнительских средств, асафьевское определение интонации по существу намного выходит за пределы гармонии.

Как и раньше, в наше время определение термина «гармония» допускает и более широкое, общеэстетическое, и более узкоспециальное толкование. Определение Способина, очевидно, относится ко второй, более узко-специфической области. Оно не преследует цели отнести к гармонии, например, ритмическую координацию звуков. Способин имеет в виду, конечно, координацию между звуками по их высоте, при том, по высоте тональной (но не регистровой).

Предлагаемое в этом очерке определение весьма близко способинскому: «Гармония есть высотная организация музыкальных звуков» или «гармония — это звуковысотная организация музыкального произведения» (или даже еще короче: «Гармония есть высотная струк-

тура»). Отсутствие ссылки на организацию вертикали означает, что определение относится и к вертикали, и к горизонтали. Притом в область звуковысотности здесь не включаются такие явления, как регистровая высота, мелодическая линия. Подразумеваются, так сказать, «качественные» отношения звуков друг к другу (интервальное соотношение тонов мелодии; тональная, а не регистровая высота звука и т. д.). В этом случае определение гармонии оказывается аналогичным определению ритма как организации звуков по их длительности и метра как организации звуков по их тяжести<sup>43</sup>.

Заметим попутно, что и в такой широкой формулировке понятие гармонии все же не вбирает в себя таких важных теоретических категорий, как мелодия (не охватывая ее линейной, ритмической и синтаксической структуры), полифония (не охватывая общих вопросов склада, фактуры, тематического, ритмического и линейного соотношения голосов, формы), гомофония (не охватывая вопросов фактуры, тематизма, формы, лишь частично касаясь функций голосов). Термин «гармония» оказывается более широким, чем термин «аккордика», полностью вбирая его в качестве своей составной части и охватывая сверх того область ладотональности, функций, модуляции и еще некоторых важнейших явлений.

Если сравнивать предлагаемое толкование с прежним определением учения о гармонии, то формулировка гармонии как научной дисциплины оказывается очень близкой: учение о звуковых группах и их связях. Понятие группы замещает здесь понятие аккорда (последнее оказывается хотя и специфическим, но все же только частным случаем первого).

Как видно, основное отличие предлагаемых определений от общепринятых состоит в присоединении к гармонии как учению об аккордах еще большей области звуковысотных явлений, связанных с звуковысотной координацией по горизонтали. Фактически эта область

---

<sup>43</sup> Парадоксально, что это почти буквально совпадает с самыми древними представлениями о различии между гармонией и метроритмом: «Порядок в движении носит название ритма; порядок в звуках, являющийся при смешении высоких и низких тонов, получает название гармонии» (Платон. Законы. Цит. по кн.: Античная музыкальная эстетика. М., 1960, с. 164).

уже давным-давно изучается в гармонии. Чем ближе к нашему времени, тем все большее значение в учениях о гармонии получают проблемы тональности, изучение различных диатонических и хроматических ладов, помимо мажора и минора, тонально-гармонические структуры (в Московской консерватории две последние проблемы занимали видное место в специальном курсе гармонии И. В. Способина). Поэтому речь здесь идет не столько о чем-то принципиально новом, сколько о констатации того, что фактически уже сложилось к началу XX века.

### **Проблематика современной гармонии**

Изменение гармонической концепции выражается, в частности, в обновлении проблематики учения о гармонии. Некоторые старые проблемы теряют свое прежнее значение. Таковы, например, проблемы разрешения аккордов в трезвучия. Уже целотоновое шестизвучие как-то не хочется разрешать в консонирующий аккорд. Множество других аккордов представляется художественно нецелесообразным приводить непременно к мажорной или минорной тонике вследствие возникающей дисгармонии высшего порядка. Наше чувство гармонии предостерегает нас от таких, казалось бы, неизбежных способов тональной организации и направляет к каким-то иным приемам, более соответствующим характеру гармонического материала ради достижения гармонии в более высоком эстетическом значении этого понятия.

Назовем некоторые важнейшие проблемы современной гармонии.

#### **1. Общий принцип современной гармонии.**

Если нет возможности охватить всю современную гармонию закономерностями одной конкретной гармонической системы с конкретно закрепленными функциями элементов, то возможно, однако, указать принцип современной гармонии, предусматривающий все конкретные системы и благодаря этому в конце концов все же охватывающий всю современную гармонию целиком.

Другие проблемы:

2. Проблема классификации типов целостной высотной структуры;
3. Отношения между элементами высотной системы («функции»);
4. Полифоническая и гомофонная гармония и их синтез в современной музыке;
5. Формообразующее значение современной гармонии;
6. Проблема атональной гармонии;
7. Ряд вопросов, связанных с ладовыми звукорядами, группируется вокруг общей проблемы модальной техники в современной музыке;
8. Ряд исторических вопросов — история возникновения современной гармонической системы, принцип современной гармонии как развитие классического гармонического принципа в новых условиях и др.;
9. Исследования конкретных гармонических стилей крупнейших современных композиторов;
10. Эстетика новой гармонии.

В последнее время жизнь выдвинула перед советской музыкальной наукой и такие проблемы, как взаимоотношение додекафонии и гармонии, серийная гармония и ее отношение к гармонии классической, генезис других современных методов композиции и их отношение к гармонии. Пока не существуют особые специальные дисциплины, которые бы рассматривали эти проблемы по отдельности, все они, в той части, что касается высотной организации, относятся к науке гармонии.

### **Предпосылки и основы метода анализа современной гармонии**

Как известно, специфика современной гармонии часто делает невозможным применение методов, выработанным при исследовании классической функциональной гармонии. Вернее, с помощью старых методов поддается анализу лишь то, что сохраняется в современной музыке от прежней системы, а такого материала, естественно, очень много, и было бы неправомерно отрицать его значение для творчества крупнейших современных композиторов (например, Прокофьева и Шостаковича). Но ограничиваясь анализом этого мате-



рнала, разумеется, невозможно дать правильную картину состояния современной гармонии. Необходимо анализировать и старое, и новое в их единстве. Отсюда вытекает важнейшая предпосылка анализа современной гармонии.

Задача состоит в том, чтобы исследовать реально существующую в произведении гармонию, а не только то, что сохранилось в современной музыке от предшествующей эпохи и поэтому поддается старым методам. Не следует думать, что это само собою разумеется. Часто это само собою разумеется лишь до столкновения с действительными трудностями. Наш аналитический инструмент умело отбирает только то, что ему «по зубам» и столь же умело отстраняет все остальное как якобы малозначительное. Поясню простейшим примером. По традиции анализ гармонии начинается с определения тональности, и это правомерно. Но лишь только мы устанавливаем: «*соль минор*» или «*C-dur*», как немедленно попадаем в плен привычных представлений. Мы уже не замечаем того, что этой характеристики, достаточной для определения главного в классической гармонии, совершенно недостаточно для определения главного во множестве современных сочинений, звучащих в пределах этих тональностей. Этого так же мало, как мало сказать, что симфония Моцарта написана *in g*. Непременно надо еще раскрыть, чем «наполнен» этот *соль минор*, что находится в составе другой по составу тональности *соль минор*, из чего состоит еще третий, четвертый (и т. д.) *соль минор*. *Соль миноры* могут оказаться совершенно различными. Говоря суммарно, все классические *соль миноры* сходны друг с другом по звучанию, так как все они состоят примерно из одних и тех же аккордов, в сходной пропорции между собою и даже имеют, если не одинаковый, то, по крайней мере, единообразный порядок их следования, имеют «заданный», запрограммированный характер модуляций. И именно этого-то единообразия нет в современных *g-moll*. Отсюда и новая постановка вопроса: какие тональные элементы входят в состав данного *g-moll*? (Разумеется, этот метод следует применять и при возвращении от современной музыки к классической, что дает любопытные результаты.) Так же обстоит дело с тоникой и другими функциями, структурой аккор-

дов и с остальными проблемами гармонии, как сохраняющимися от классического учения о гармонии, так и новыми.

О самом методе анализа следует говорить лишь в практическом плане, рассматривая его в действии. Теоретически можно изложить лишь общие основы метода, которые, естественно, нельзя понимать как раскрытие конкретных секретов современной гармонии, нечто вроде словаря для перевода иноязычного текста.

Оставляя без внимания те образцы современной гармонии, которые сравнительно просты для анализа, и для исследования которых нет нужды вводить в действие тяжелую артиллерию аналитического метода, будем иметь в виду наиболее трудные примеры.

Первое, что необходимо учитывать, — это общие черты стиля, жанра, содержания произведения как художественного целого. Обязательно также хотя бы общее представление о музыкальной форме данного отрывка и роли его в общей композиции.

Второе — анализ гармонического материала, то есть исследование тех конкретных звуковых групп, как вертикальных, так и горизонтальных, которые реально используются в произведении. При исследовании необходимо учитывать не только то, что используется в гармонии, но в равной мере также и то, что в ней не используется. Тогда историческое развитие гармонии не будет представлять только лишь как расширение круга средств, как непрерывное обогащение, а приобретает свой истинный вид как изменение круга применяемых средств, преобразование или отбрасывание старого одновременно с усилением нового.

Третье — сравнение установленных элементов звуковысотной системы друг с другом; описание их сходных и отличительных черт, установление действительной их роли в данной тональной структуре (конкретно: что является основными элементами, что — производными).

Четвертое — раскрытие гармонического замысла сочинения, основной конструктивной его идеи в связи с жанром и содержанием произведения.

Пятое — «обратный ход» от установленного при исследовании гармонического замысла сочинения к анализу реального его выполнения, как бы воспроизведение

процесса сочинения (метод моделирования). При этом анализ гармонии легко перерастает в полный анализ всего сочинения в целом. Это — проверка результатов анализа и исправление возможных ошибок в предшествующем анализе.

Шестое — эстетическая оценка гармонии на основе данных гармонического анализа с учетом художественного замысла сочинения.

Базирующийся на этих основах метод анализа обладает двумя ценными сторонами:

1. Практическая применимость к произведениям современной музыки, причем степень трудности оказывается хотя и существенным, но только количественным фактором.

2. В глубинной основе метод оказывается единым для анализа и классической музыки, и современной. Моцарт и Шёнберг анализируются одним методом. Разница лишь в том, что по отношению к классической музыке описание и анализ гармонического материала (это второй и третий из названных этапов анализа) нам нет надобности делать специально, так как обычно это общеизвестно. А по отношению к современной мы должны как бы заново изучить элементарную теорию применительно к данному конкретному произведению, чтобы знать свойства его индивидуализированного материала.

### **Объяснить или оправдать?**

Последний вопрос, связанный с изменением понятия гармонии, касается эстетической позиции музыкальной теории.

Наша теория, разумеется, не может иметь ничего общего с бесстрастно объективистской позицией стороннего наблюдателя, регистрирующего факты и равнодушно внимающего добру и злу.

У теории есть здесь своя специфическая задача, прекрасно сформулированная великим русским музыкантом:

«Если что-нибудь может подорвать незаслуженный авторитет одних и упрочить справедливую знаменитость других, так

это только возможно большее распространение в массах теоретических сведений о музыке» (Чайковский)<sup>44</sup>.

За столетие, прошедшее с того времени, когда были написаны эти слова, они не только не утратили своего значения, но, пожалуй, звучат сегодня еще более актуально.

Одна из целей музыкальной науки — показать, что «хорошо» и что «плохо» в музыке. Но прежде чем судить, надо профессионально разбираться в языке современной музыки, надо уметь объяснить построение музыки. Сначала надо понять, а потом выносить оценку, но не наоборот. И теория должна быть в состоянии объяснить все. Но объяснить — не значит оправдать. Объяснить — значит понять. Для того, чтобы упрочить авторитет подлинной науки.

---

<sup>44</sup> Чайковский П. И. Краткий учебник гармонии (1874). Цит. по изд.: Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. III А, с. 164.

## ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ГАРМОНИЯ

Становление новой музыки произвело заметный поворот в сторону полифонического мышления. Тенденция к мелодической выработанности, метроритмической контрастности и тематической оправданности голосов, интерес к полифоническим формам и к полифоническому выполнению гомофонных форм — вот два важнейших признака, которые указывают на этот поворот в музыкальном мышлении. Поэтому при анализе современной гармонии с особой остротой возникают проблемы взаимоотношения полифонии и гармонии, проблемы письма, фактуры, склада. Большой интерес представляет в связи с этим изучение гармонии в современной полифонической или полифонизированной ткани.

Но прежде чем приступить непосредственно к проблеме полифонической гармонии, необходимо вкратце коснуться содержания некоторых теоретических понятий и терминов, с которыми нам придется иметь дело. Термины «гармония», «полифония» не всегда применяются в одинаковых значениях. Когда при разборе пьесы гомофонного склада говорят «мелодия и гармония», это очень часто означает, что речь идет о мелодии и сопровождении или о мелодии и аккордике. В гомофонном складе гармония часто концентрируется в сопровождении или в аккордике, и поэтому в подобных формулировках не содержится теоретической ошибки. Под полифонией же часто подразумевают просто многоголосие, иногда вообще развитое голосоведение, вне зависимости от того, относится ли пьеса к полифонии в собственном смысле или к гомофонии. Известная у нас книга А. Карастоянова «Полифоническая гармония» (М., 1964) представляет собой просто развернутое изложение техники «оживлять» (термин автора) гармонические голо-

са с помощью неаккордовых звуков. Противопоставление полифонического склада гармоническому обычно означает противопоставление полифонии и гомофонии.

Без намерения вносить что-либо новое в этот вопрос необходимо лишь установить те границы, в которых будут применяться термины «полифония» и «гомофония» в настоящей работе.

Гомофония — тип многоголосия, в котором музыкальная мысль сосредоточивается в одном, главном голосе, а остальные голоса имеют сопровождающее значение. Под полифонией будет подразумеваться тип многоголосия, в котором музыкальная мысль не концентрируется в одном голосе, а распределяется между двумя или несколькими равноправными в этом отношении голосами.

Оба вида письма — и гомофонное, и полифоническое — не существуют ни в абсолютно чистом виде, ни, тем более, изолированно друг от друга. Вследствие этого обычно возникает более или менее значительное их взаимопроникновение и взаимодополнение. Полифония может приближаться к гомофонному складу, а гомофония, наоборот, полифонизироваться.

Контраст между гомофонией и полифонией проступает с наибольшей выпуклостью не на уровне письма, а на уровне формообразования — когда музыкальная мысль развивается полностью в последовании (по горизонтали) или, наоборот, развертывается одновременно в двух или нескольких линиях (вертикально). Поэтому высшим критерием различия между полифонией и гомофонией следует считать отношение их к форме. Как бы ни была полифонизирована иная середина или реприза простой трехчастной формы, они в целом должны быть отнесены в конечном счете к гомофонии, если за одним из голосов сохраняется значение концентрированного изложения мысли, а за остальными — функция аккомпанемента (хотя бы и в виде развитых и даже индивидуализированных голосов). Конечно, возможно и относительное равновесие гомофонии и полифонии<sup>1</sup>, не дающее определенного перевеса ни полифони-

---

<sup>1</sup> Убедительный пример равновесия гомофонного и полифонического письма приводит С. С. Скребков в книге «Полифонический анализ» (М., 1940, с. 14, отрывок из финала сонаты Бетховена оп. 101, такты 62—70).

ческой форме (например, фуге), ни гомофонной (например, сонате). Но в таком случае отпадает и острота противопоставления гомофонии и полифонии, а форма оказывается смешанной.

Каково же соотношение между гармонией, гомофонией и полифонией? Если понимать под гармонией в широком смысле высотную организацию музыки, то очевидно, что в каком-либо виде она присутствует не только в гомофонии, но и в полифонии и даже в монодии (хотя бы в виде ладофункциональных отношений, что, несомненно, относится к области гармонии как научной дисциплины). Отсюда и постановка проблемы, выраженная в заглавии очерка: полифоническая гармония — иными словами, звуковосотная структура в полифонической или полифонизированной ткани.

### **Гомофонная и полифоническая гармония**

Возможно ли вообще расчленять гармонию подобным образом, придавая фактурным принципам столь существенное значение? Разве меняются нормы гармонии, свойственные какому-либо композитору, если он переходит от гомофонных форм к полифоническим или наоборот?

Безусловно, наиболее общие принципы гармонии, характерные для определенного композитора, проявляются в равной мере и в гомофонных, и в полифонических формах. Общая концепция тональности, тип аккордики, характер тональных функций, степень гармонического различия между экспозиционными и развивающимися частями форм, глубина кадансов, своеобразие мелодической фигурации и т. п. — все это может совершенно точно совпадать и в гомофонном, и в полифоническом складе.

Тем не менее различие между гармонией в гомофонном и полифоническом складах все же существует. Внешним показателем этого различия может служить тот известный факт, что при обучении гармонии ладофункциональные закономерности изучаются на примерах, почти исключительно взятых из гомофонной музыки. Объяснение заключается не только в методической целесообразности подобного изложения и не толь-

ко в том, что предполагается изучение и полифонии наряду с гармонией, но прежде всего в том, что полифония имеет дело с иным пониманием вертикали, с иной концепцией созвучия. А гармония, как известно, есть «учение об аккордах и их связях». Два истолкования аккорда с полной отчетливостью выражаются в том, какая из сторон совместного звучания ставится на первое место: аккорд как слитная автономная единица, или аккорд как сумма интервалов<sup>2</sup>.

Нет нужды доказывать, что это — разные стороны одного явления, что они неразрывно связаны друг с другом, что они взаимно проникают друг в друга и т. д. Однако сразу же видно и конкретное различие, предполагаемое конкретным соотношением между обеими этими сторонами. В одном случае совместное звучание голосов ставит на первое место определенное созвучие, четко сменяемое в определенный момент другим столь же определенным комплексом. Аккорды представляются один к другому, как резко отграниченные друг от друга глыбы-монолиты. В другом вполне возможно и такое сцепление интервалов, которое в результате нигде не образует реально слышимого полнозвучного аккорда-монолита. Ощущение аккорда возникает лишь в результате объединения наиболее важных в функциональном отношении опорных точек и может быть весьма неопределенным. При этом аккорд как бы изложен в горизонтальном измерении, служа рамкой мелодического движения.

Одно истолкование можно считать гомофонно-гармоническим, другое — полифонно-гармоническим (*rinctus contra punctum*). Так как интервалы в качестве звукоотношений принадлежат к области гармонии наравне с аккордами, будучи, так сказать, первичными, элементарными созвучиями, то нельзя сказать, что один подход — гармонический, а другой — не гармонический. Разница же между ними обрисовывает различие не между полифонией и гармонией, а между полифонией и гомофонией (слияние голосов в монолитные комплексы нехарактерно для полифонии и как правило свойственно лишь гомофонии).

<sup>2</sup> См. об этом в кн.: Шевалье Л. История учений о гармонии. М., 1932, с. XIV—XV.



Чем может быть оправдано полифоническое толкование аккорда? Ведь звучание аккорда, гармоническое ощущение, представляет собой определенное эстетическое достоинство. Не обесценивает ли его растворение аккорда в текучести голосоведения, в интервалах как гармониях низшего порядка? Да, обесценивает, если это не компенсируется одновременным усилением значения каких-либо других компонентов тональной системы. Не секрет, что для некоторых не вполне подготовленных слушателей fuga Баха представляется чем-то скучным и непонятным. Их слух, воспитанный на гармонии XIX века, бессознательно воспринимает и полифонию как аккордовую последовательность, трудно уловимую и поэтому малопонятную и малоинтересную.

Фактором, компенсирующим умаление эстетического значения отчетливо выраженного аккорда, является звуковысотное содержание отдельных голосов, гармония в одноголосии. Знаменательно, что в полифонии обычно наблюдается одновременно и «распыление», растворение аккорда в движущихся голосах, и усиление интонационной, в частности, звуковысотной значительности отдельных голосов. Если гармонию, заключенную в аккордах, обозначить как «вертикальную», а содержащуюся в мотивах, в голосах — как «горизонтальную», то в результате мы получим некую «константу», говорящую о неизменности «количества» гармонии вне зависимости от того, будет ли склад полифоническим или гомофонным. И тем большим будет наше удивление и преклонение перед гением Баха, сделавшего невозможное возможным: синтез богатейшей классической функциональной гармонии с высочайшим контрапунктическим мастерством тематически насыщенной выработки голосов, искусно сочетавшего и «вертикальную», и «горизонтальную» гармонию, не умаляя значения ни той, ни другой.

В современной музыке появилась и чисто гармоническая причина, объективно ведущая к возрождению полифонической концепции аккорда, вертикали. Это — эмансипация диссонанса. В силу объективных свойств диссонанса, наличие его в аккорде содержит естественную тенденцию к расслоению общего звучания на отдельные части. Если звуки консонирующих аккордов

стремятся к объединению, слиянию, способствуют монолитности целого, то диссонансы, наоборот, выражают противоречие элементов аккорда — *punctus contra punctum*. Усиление роли диссонанса — явление всеобщее для современной гармонии. Оно в конечном счете и выдвигает на видное место проблему полифонической гармонии.

Изучение полифонической гармонии уже привело к постановке проблемы гармонического содержания одноголосия. Видимо, к той же проблеме приводит нас и тенденция полигармонического расслоения аккордовой вертикали в современной музыке.

### Гармоническое содержание одноголосия

Хотя традиционное учение о гармонии предполагает рассмотрение прежде всего одновременных звукосочетаний, тем не менее теоретическая мысль уже давно занимается вопросом о гармоническом содержании мелодии. Особенно заметным стал интерес к этому в наше время. Э. Тох говорит о «мелодии в свете гармонии», о «гармонически чуждых тонах как средстве образования мелодии»<sup>3</sup>. Л. А. Мазель посвящает ладовой и ладогармонической стороне мелодии целую главу своей книги «О мелодии»<sup>4</sup>, раздел статьи «Заметки о музыкальном языке Шостаковича»<sup>5</sup>. В. В. Протопопов сравнивает тему баховской фуги *dis-moll* из I тома со сходными темами Фишера, Циполи, Легренци, Телемана и показывает, что гениальность баховской темы связана в частности с ее ладогармонической полнотой, с контрастом и борьбой ладовых функций, с «богатством гармонии»<sup>6</sup>. Ладофункциональной стороне полифонического тематизма уделял внимание С. С. Скребков<sup>7</sup> и другие авторы<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> Тох Э. Учение о мелодии. М., 1928 (заглавия VI и VII глав книги).

<sup>4</sup> Мазель Л. О мелодии. М., 1952, с. 50—94.

<sup>5</sup> См. в кн.: Дмитрий Шостакович, М., 1967, с. 319—330.

<sup>6</sup> Протопопов В. В. История полифонии. Западноевропейская классика. М., 1965, с. 69—72.

<sup>7</sup> Скребков С. С. Учебник полифонии. М.—Л.: 1951. См. также в кн.: Полифонический анализ.

<sup>8</sup> Большое внимание гармоническому содержанию мелодики уделяет Хиндемит в своей книге *Unterweisung im Tonsatz*. Mainz 1940; глава V).

Гармонические закономерности одноголосия неотделимы от общестилистических норм, характерных для данного композитора. Специфической, отличительной чертой оказывается в этом случае главным образом «горизонтальность» действия общих гармонико-стилистических закономерностей. Естественно, что областью гармонии, имеющей наибольшее значение для одноголосия, оказывается ладофункциональная ее сторона.

Для того чтобы получить полную картину «горизонтальной» гармонии, целесообразно придерживаться применяемого здесь метода, выработанного для анализа «вертикальной» гармонии. Сущность его заключается в том, что музыкальное целое рассматривается как органически развивающаяся система, воздвигаемая на основе центрального элемента; остальные элементы принимаются за производные или контрастно-противопоставленные. Основная категория гармонической вертикали — аккорд, основная категория мелодической горизонтали — мотив. Если «вертикальная» гармония строится обычно на основе какого-либо аккорда, то «горизонтальная», очевидно, должна исходить из ладогармонического содержания мотива. Можно назвать это термином «ладовый комплекс». Замечу попутно, что при такой постановке проблемы не упускается из вида целое — музыкальная форма, ибо мотив есть основная ее строительная единица<sup>9</sup>.

Отсюда основная проблематика анализа: ладофункциональное содержание мотивов, их взаимоотношение с этой точки зрения, гармоническое значение мелодической линии, роль гармонии в мотивном развитии, система внутритональных повторений, проблема новых звуков и динамика тонального развития функции повторяющихся звуков и проблема завершения, эстетическая оценка одноголосной гармонической структуры.

Чтобы предоставить читателю больше возможностей контролировать результаты анализа современных ме-

---

<sup>9</sup> Строго говоря, гармонию, содержащуюся в одноголосии, следует рассматривать с двух точек зрения: и как одноголосие в собственном смысле, и как составную часть общей гармонии многоголосного целого (притом сравнивая и связывая одно с другим). Но в целях упрощения изложения я буду останавливаться преимущественно лишь только на одной из этих сторон — на первой.

лодий, оказывается целесообразным для сравнения ввезти мелодии не из современной музыки. (Кроме того, методически удобнее давать такие мелодии, которые охватывают музыкальную мысль как целое, то есть мелодии гомофонных сочинений. Естественно, что анализы будут вынужденно краткими.)

6

Andante

Русская песня „Как за речкой“

1 2 3 4 5 6

Как за речкой, братцы, ва ре ко ю Ва ня тра... а ну

7 8 9 10

ко сит. Й да, ой и

11 12 13 14 15

ой, ой да, как Ва ню ша тра вушку ой

16 17 18 19 20

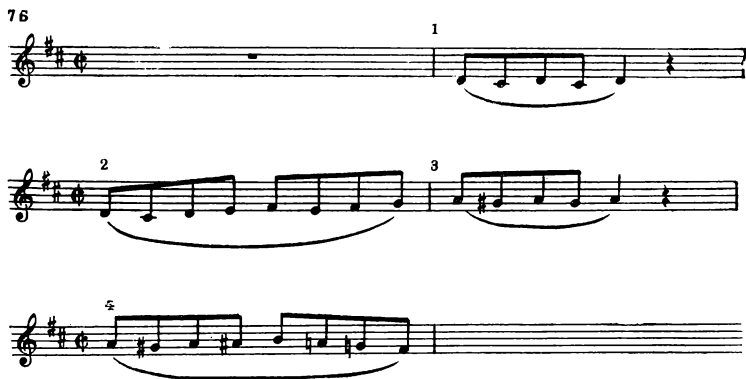
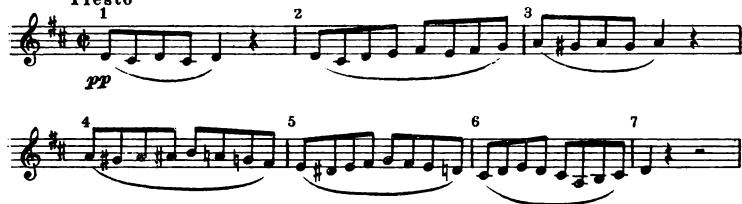
ко сит, Ма ша во... во ду по сит.

Анализ гармонического содержания мотивов открывает нечто удивительное в пределах первой части (песня имеет двухчастную форму с репризой) — мотивы не повторяются, все мотивы различны по ритму и рисунку. Первая часть складывается из четырех построений, различных по высотному содержанию. Несомненно, это связано с лирически углубленным характером песни. Несмотря на отсутствие повторений, обе пары построений (такты 1—4 и 5—8) соотносятся между собой как два предложения. В результате возникает сходство между первым и третьим построениями (по шесть четвертей каждое), вторым и четвертым (по восемь четвертей). Нечетные начинаются с *fis*, четные — с *cis*. Все кадансы в песне (такты 4, 8, 14, 16, 20) — на одном и том же звуке *fis*, кроме того, почти все построения опираются на звуки тонического септаккорда *fis — (a) — cis — e — fis*. В результате все

(почти) мотивы движутся по одним и тем же ладовым колеям, что усиливает заунывный, тоскливый характер песни.

Тем не менее и в рамках таких гармонических средств достигается определенное развитие, образующее даже некоторые контрасты. Начало второй части отмечено вариантным повторением мотивов (такты 9—10 и 10—11), притом на одной и той же высоте. Чуть далее возникает секундовый ход опорных звуков (*fis — e — d — cis* в тактах 11—13), который позволяет дать большую смену, движение. Кроме того, в начале второй части достигается кульминационный *fis* (такты 9, 11) — новый звук, ранее не использовавшийся. Таким образом, в пределах очень скромных ладогармонических средств находится возможность образовать нечто вроде срединного изложения (такты 8—14). Поразительно, что народная интуиция использует почти классические средства гармонического построения формы.

7А Presto Моцарт. „Свадьба Фигаро“ Увертюра





Это пример блестяще выработанной мотивно-гармонической техники. Начальный однотоковый мотив можно представить как сокращенный двутакт <sup>10</sup> (о чем можно судить по его полному изложению при повторении, в тактах 2—3). С гармонической стороны он является утверждением одного, главного звука, путем двукратного возвращения к нему. В этом полутоновом «морденте» (наподобие взволнованного вокального вибрато — чтобы ощутить его, надо попытаться в темпе его спеть) уже есть трепетность, изящество (представим себе для контраста не полутоновый, а целотоновый мордент), воздушная стремительность — типично моцартовские черты.

<sup>10</sup> Истинный вид метрической структуры возникает при записи шестнадцатыми Allegro (пример В).



Не нарушая естественности построения, такая запись наглядно показывает, что отсутствующий такт — затактовая часть построения.

Значение гармонии для мотивного развития раскрывается в возможности повторения мотива или его частей на других ступенях лада, то есть (в более общем смысле) повторения мотива в другой гармонии. Благодаря передвижению мотива ступени лада обнаруживают потенциальные связи между ними, взаимодействуют друг с другом, функционируют. Сравним мотивы первого и третьего тактов (пример 7 Б). Благодаря повторности мотива приводятся в движение и начинают действовать на временном расстоянии связи, которые скрываются в соотношении I и V ступеней лада (также и вводных к ним звуков). Каждый из пяти звуков третьего такта находится в отношении чистой квинты к соответствующему звуку первого такта, и поэтому такое повторение мотива является усилением важнейшего устоя тональности — тонической квинты. Метроритмическая и структурная повторность выявляет и акцентирует чисто ладовые, гармонические отношения. Заметим попутно, что тем самым обнаруживается тесная взаимозависимость между мотивной выработкой музыкальной мысли и характером ладотональных функций в мелодии.

Опуская многое интересное для изучения стиля и техники Моцарта, обратим внимание лишь на поразительную последовательность в охвате (всех) ступеней лада. Чтобы понять ее, надо учесть, что внутриладовое развитие осуществляется действием прежде всего первой из каждой четырех восьмых (согласно метру в темпе Presto). Сначала устанавливается I ступень (три опорными звуками в тяжелом такте), далее — основное трезвучие (такты 2—3). После этого — смещение на ранее не фигурировавшие субдоминантовые ступени (звуки *h—e—g* в тактах 4—5), доминантовые (*e—g—cis* в тактах 5—6) и наконец разрешение в главный звук. Притом в завершающем пассаже (такты 6—7) возвращаются начальные звуки *cis—d*, но только выросшие в своем значении (*cis* — до степени опорного звука, *d* — до степени четырехчетвертной длительности).

Таким образом, система введения новых звуков оказывается последовательным и планомерным развертыванием лада во времени. Развитие длится столько, сколько необходимо для полной экспозиции ладотональности. Экспозиция лада замечательна своей стройностью,

внутренней пропорциональностью (с учетом опущенного «затактового» такта вся тема уложена в квадратный восьмитакт, ср. с примером 7 В), строгим распределением весомости основного и контрастирующих ладовых элементов (в реально выписанном семитакте звукам тоники отведено четыре с половиной такта, а всем остальным — два с половиной). Процесс развертывания лада обладает собственной внутренней динамикой: активизация в тактах 2—3, предельное ускорение развития в сочетании с резким усилением неустойчивости в тактах 4—5, торможение в такте 6 (повторение звука *cis*) и полная разрядка в такте 7.

8

Moderato (con moto)  $\text{♩} = 120$  Шостакович. Соната 2, ч. III

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10

11 12 13 14 15

16 17 18 19 20

21 22 23 24 25

26 27 28 29 30

Зерно музыкальной мысли выражено здесь во втором и третьем мотивах тактов 3—4. Ярко характерной чертой ладовой структуры второго из них является большая роль звука пониженной IV ступени. Применение таких хроматических звуков не типично для хроматизированных ладов прошлого и может считаться одной из специфически современных черт гармонии Шостаковича.



Гармония мотива такта 3—4 получает развитие в дальнейшем. Нисходящий вводный полутон к тонической терции появляется далее в тактах 5, 12, 24. Он переносится также на две другие минорные терции — доминантовую (такты 6, 17, 25, 27) и субдоминантовую (такт 16). В результате в теме складывается стабильная система повторений, своим постоянством вполне аналогичная особому ладу<sup>11</sup>. Семантика пониженных ступеней придаст такому минору особо мрачный характер<sup>12</sup>. Подтверждение ладовой стабильности темы можно усматривать в органическом развитии специфических особенностей ее лада (в пределах самой темы). Сочетание хроматических звуков *es* и *b* (такты 3, 5, 6) с несколькими наиболее родственными им диатоническими звуками обрисовывает в теме звукоряд диатонического *B-dur*'а, что используется в дальнейшем развитии темы. Вслед за разрозненными звуками субдоминантовой квинты появляется звук II ступени (си-бемоль мажора, такт 7), трезвучие II ступени (такты 15—16), гармонии II—V ступеней (20—21) и наконец, даже тоника однотерцового си-бемоль мажора<sup>13</sup>.

Таким образом, специфически современной чертой ладового комплекса в теме финала второй фортепианной сонаты Шостаковича следует считать совмещение влияния двух диатонических тоник (однотерцовых *h* и *B*)<sup>14</sup>, что дает в результате своеобразный мрачно-тоскливый колорит.

<sup>11</sup> Как известно, специфические особенности подобных ладов были описаны в статье А. Н. Должанского «О ладовой основе сочинений Шостаковича» («Советская музыка», 1947, № 4).

<sup>12</sup> А. Н. Должанский пишет о ладах Шостаковича с пониженными ступенями: «Это — лады, заключающие в себе возможность огромного трагического напряжения». (В кн.: Черты стиля Шостаковича, М., 1962, с. 33.)

<sup>13</sup> Если бы термин «политональность» не получил уже определенного значения, он хорошо подошел бы для обозначения подобного рода совмещения двух или нескольких тональностей.

<sup>14</sup> Разработка теории однотерцового соотношения тональностей дана в упомянутых статьях А. Н. Должанского и в статье Л. А. Мазеля «О расширении понятия одноименной тональности» («Советская музыка», 1957, № 2).

Идея однотерцовости (*die Terzgleicher*), по-видимому, впервые найдена была немецким теоретиком З. Карг-Элертом (1877—1933). См. об этом в книге: Reuter F. *Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts*. Halle 1952, S. 119—121.

Барток. „Чудесный мандарин“

9A *Sostenuto*

108 1 2 3 4

109 5 6 7 8 *marco.*

9 10 *rall.* 11 *Lento* *gliss.*

*f* *ff* *f* *pp* *dim.*

Страсть мандарина  
теперь утлена, его  
раны начинают кро-  
воточить.

9B

Такты: 1

1-2 2

3 3-4

5 5-6

6 6-7 7 7-8

9 9-10

P cis - g R g - cis R cis - g I cis - g R cis - g

R g - cis P cis - g R I c - fis P cis - g R I fis - c

P g - cis P a - dis R dis - a a d - gis R a - dis

I gis - d R d - gis R d - gis P gis - d R I g - cis

P gis d R J cis - g P d - gis P f - h R fis - c R I c - fis

Эта мелодия, проникнутая крайне напряженной экспрессией, в сущности, почти атональна. Конечно, при желании можно приставить ее к какой-либо тонике, так как всякая мелодия начинается каким-нибудь звуком или интервалом и каким-нибудь звуком кончается; кроме того, мы уже привыкли объединять конечный звук с начальным в некое двузвучие, которое при желании можно называть тоникой (альтерированной, сложной, условной, необычной и так далее).

Чтобы подвести под мелодию примера 9 какое-либо тональное основание, можно воспользоваться сложением звуков *cis* в первом такте и *cis—gis* в восьмом в «остов» тональности *cis*, подкрепив ее совершенно очевидным упором мелодии на звук *cis* (*des*) в тактах 2, 3, 4. Опорные звуки *gis—eis* в последнем такте также подтверждают тоническое значение звука *cis*. Кварты *cis—fis* в тактах 2 и 4 примера 9 А, *dis—gis* в тактах 5—6 в этом случае окажутся субдоминантовыми и доминантовыми для тоники *cis*. С другой стороны, отсутствие опорной тонической квинты в начале — вместо нее фигурирует кварта *cis—fis*, контуры *fis-moll*'ного квартсекстаккорда в тактах 4—5 и почти непрерывное звучание интервала *fis—a* среди звуков аккомпанемента (опущенных в нашем примере) в тактах 1—7 с наименьшей определенностью указывает на тональность *fis-moll*. Оба предполагаемых центра — *cis* и *fis* — принадлежат одной системе (в 9 такте мелодии появляется квинта *h—fis*, укрепляющая центр *fis*). Поэтому можно сказать, что мелодия написана в *fis-moll* с опорой на звуки доминанты.

Но сразу выясняется приблизительность такого определения ладогармонического содержания данной мелодии. В отличие от всех предыдущих мелодий (примеры 6—8), здесь почти нет мелодической диатоники. Даже мелодия Шостаковича (пример 8) в основе своей диатонична. Поэтому если в предыдущих примерах ладогармоническое содержание мелодии выявлялось прежде всего через особенность трактовки ступеней диатоники, а также через специфическое ладогармоническое значение добавляемых к диатонике элементов, пример 9 А можно сказать, весь состоит из таких лишь добавлений. Специфика его ладогармонического содержания состоит в особенности организации почти сплошь недиа-

тонических элементов, не подвластных законам диатоники и поэтому требующих компенсирующего действия какого-то иного принципа.

Принцип, организующий в мелодии Бартока почти все мелодические последования, заключается в различных перестановках основной структурной формы ладового комплекса: полутон+кварта (15), изложенной в первых же трех звуках (*cis—c—g*). Полная схема проведений основной структурной формы дана в примере 9 Б<sup>15</sup>. Указанные проведения и составляют прежде всего главное ладогармоническое содержание мелодии 9 А. Проведения упорядочиваются указанными опорными звуками (*h—fis, fis—cis, cis—gis*).

Как видно из анализов, и одноголосное изложение музыкальной мысли обладает ярко выраженным ладогармоническим содержанием, неразрывно связанным с общим идейно-стилистическим обликом сочинения, отражающим некоторые характерные черты своей эпохи.

## Гармония в полифонии

Любой тип многоголосия неизбежно содержит и суммарный комплекс горизонтальных ладогармонических элементов. Одно только это обстоятельство уже говорит о принципиальной возможности богатых гармонических отношений в многоголосии. Кроме того, при сочетании нескольких голосов возникает еще одна, и притом особо важная, категория — гармоническая вертикаль (как известно, часто и не без основания отождествляемая с гармонией в собственном смысле слова).

Оценивая гармонию многоголосного произведения, необходимо анализировать не только ладогармоническое содержание аккордов и аккордовых последований, но также ладогармоническое содержание голосов (их ла-

---

<sup>15</sup> Следуя «полифонической» русской традиции, четыре возможные формы линейного изложения темы (мотива) можно обозначать латинскими буквами:

P — Primus (первоначальный) прямой вид

I — Inversus (перевернутый) инверсия

R — Retroversus (возвратный) ракоход

RI — ракоходная инверсия

довые комплексы) как в отдельности, так и во взаимодействии их друг с другом.

Поэтому основная проблематика при этом объединяет вопросы обычного гармонического анализа и «горизонтальной гармонии». К гармонии в полифоническом произведении мы вправе предъявлять те же эстетические требования звуковой полноты, стилистической определенности, логичности развития, равновесия архитектурных соотношений и т. п., которые обычны по отношению и к гомофонии.

Главная наша предпосылка к анализу полифонической гармонии заключается в том, что в пределах одного стиля глубинные основы гармонии в полифоническом произведении остаются теми же самыми, что и в произведении гомофонном, но только они проявляются в иных условиях, и потому имеют иные внешние формы.

Основной вопрос, который встает при рассмотрении отличия полифонической гармонии от гомофонной, заключается в соотношении двух групп гармонических явлений — действующих по горизонтали и действующих по вертикали. Как уже говорилось, для художественной полноценности музыкального произведения необходимо, чтобы обе стороны высотной организации давали в сумме необходимую полноту гармонии: если одна из них несколько теряет свое значение, то это допустимо при том условии, что другая одновременно компенсирует своей значительностью утрачиваемую ценность первой.

В области конкретного анализа сказанное означает, что мы должны найти в полифоническом сочинении такой элемент гармонии как высотной организации, который усиливается при полифоническом распылении аккордовой вертикали. Притом этот элемент должен быть органически связан с сущностью полифонического письма.

В отношении современной гармонии принципиально новой проблемы в связи с полифонией нет. В конечном счете вопрос сводится к установлению связи между закономерностями гармонии в полифоническом письме и общими чертами данного гармонического стиля. Необходимо лишь обратить внимание на то воздействие, которое может оказать диссонантность аккордики на монолитность гармонической вертикали.

Как и в предыдущем разделе, анализу современной полифонической гармонии поможет сравнение со старинной:

10

Жоскеи Депре

C dur V - I II - V, III - VI, IV - V - I

По совершенству полифонического искусства этот отрывок сравним, вероятно, лишь с баховской полифонией. Представляя собой тройной канон, отрывок обнаруживает в то же время достаточно складную аккордовую последовательность (см. цифровку).

Полифоническая гармония подобного рода базируется на известных правилах полифонии строгого письма (обязательное приготовление диссонансов, диссонирующие аккорды — лишь задержания, строгие правила разрешения, недопущение увеличенных интервалов в мелодии и т. д.). Подход к аккорду чисто полифонический: гармонически рассчитываются (по интервалам) лишь пары голосов. Тем не менее, возникает настоящее аккордовое последование. В данном случае перед нами поучительный образец образования «функциональных» аккордовых последований на основе правил строгого письма в условиях многоголосия. Пишутся интервалы — возникают аккорды. Объяснение нехитрое: сложение всех интервалов, допустимых в качестве самостоятельных (прима, терция, квинта, кварта в верхних голосах, октава, децима) в сумме дает консонирующее трезвучие; неудивительно, что при их сложении возникает трезвучие — целое.

Итак, можно обобщить гармонические правила строгого письма как сведение всех гармоний к центральному аккордовому элементу — консонирующему трезвучию

(следует указать также на то, что классическая полифония свободного письма базируется на иной трактовке соотношения диссонанса и консонанса).

«Функциональные» же обороты гармонии здесь возникают по особой причине; вследствие автентического отношения каждой из трех респост к своей пропосте. В результате в каждом из трех канонов через две четверти в респосте возникают звуки, лежащие квартой выше имитируемых звуков пропосты. Тем самым все звуки всех трех канонов укладываются в один гигантский автентический оборот типа V—I.

Родство, даже тождественность, этой автентичности с отношением двух аккордов типа V—I (I—IV, VI—II и т. п.) несомненно. В то же время нельзя не признать, что мы имеем дело с каким-то особым проявлением основополагающей тональной закономерности. Специфичность ее формы в том, что автентичность одновременно и всеохватывающа (ей подчиняются все звуки), и рассредоточена, не концентрирована (находясь в квинтовом отношении звуки чаще всего даже не следуют друг за другом, а разделены иными звуками). В гомофонии это можно уподобить повторению мотива на временном расстоянии (ср. такты 1 и 3 в примере 7 А)<sup>16</sup>.

В соотношении имитируемого и имитирующего голоса заложено такое ладогармоническое отношение, которое сведено к минимуму в безимитационной гомофонной гармонии — соотношение одинаковых мотивов в различных голосах. Если выписать систему повторений в какой-либо паре голосов (например, в двух верхних) и поместить соответствующие звуки под другим, получится ряд одинаковых интервалов (в данном случае — кварт). И так — в каждой имитации. Если голоса мелодически яркие и хорошо слышны, то длинные ряды функционально связанных между собой ладогармонических элементов составят целый мир высотных отношений, отвлекающих внимание от аккордики (как смены ярких аккордов могут отвлекать внимание от мотивов). Эстетическая ценность этого мира высотных отношений несомненна.

<sup>16</sup> Вообще, при сравнении полифонической и гомофонной темы первую можно уподобить лишь мотиву или мотивной группе.

Не умаляет ли ее акцент на аккорде как центральном элементе гомофонной гармонии? (ср. со стр. 66—67: там же ответ на заданный вопрос).

Мир высотных отношений между мотивами — ладовыми комплексами в полифонических голосах и составляет главное содержание полифонической гармонии в специфическом значении этого понятия. Как видно из анализа, «горизонтальная» гармония вовсе не исключает обычную «вертикальную». Важно лишь установить, что находится на первом плане. В приведенном примере полифоническая гармония, возникающая от взаимодействия между ладовыми комплексами каждого из голосов вследствие имитации, выходит на первый план, становится ведущей силой независимо от вполне отчетливого и даже вполне классического «функционального» последования аккордов. Полифоническая гармония оказывается художественно не менее богатой, чем гомофонная. Таким образом, полифоническая гармония — прежде всего область ладоинтонационного содержания контрапунктических линий в их противопоставлении друг другу, вертикальное и горизонтальное взаимодействие ладоинтонационных комплексов.

Основные принципы современной полифонической гармонии обуславливаются основными общими законами современной гармонии вообще: в качестве основного аккордового элемента может быть диссонирующий аккорд как «оптимальное звучание»; в соответствии с этим полифонические нормы интервального сочетания голосов представляет собой распадение на части-интервалы соответствующего «оптимального созвучия» (ср. с обобщением правил строгого письма на стр. 68); вследствие полифонической подвижности голосов происходит «распыление», растворение аккорда; каждый из новых аккордов может стать рамкой мелодического движения; гармония в одноголосии строится согласно общестилистическим закономерностям; различия в типе аккордики, а вслед за ним — в характере полифонической интервалики определяются в конечном счете конкретными особенностями того или иного гармонического стиля. Одним словом, современная полифоническая гармония — та же, что и в классической полифонии, но выполненная согласно новым гармоническим правилам.



11A

Allegro molto  $\text{♩} = 138$ 

Шостакович. Фуга Des-dur, op. 87

*ff marcatisimo sempre al Fine*

(Des) I (VI) I V I

(Des) V (As) I V VI III< I(V) V

(Des) V (Fes) V VI< нII(нV) I V I (III-> (нIII)(нVI) (V) I IV

(Des)(VI<) (As) (III-> IV I нVIMI(V) I V I (III-> (нIII)(нVI)

(Des) IV (As) VI< III< III V (III-> I

31 32 33 34 35

(Des) (As) V III VI= нVII нV I

11В

Такты 1-6 Такты 7-13

Перед нами типичный образец полифонии Шостаковича и яркий пример современной полифонической гармонии.

Современные черты гармонии выражаются здесь более всего в характере хроматики. Раздвижение двух линий внутри одноголосия темы образует причудливые интервалы ( $d-c$ ,  $ces-e$  и другие). Современной является широта применения недиатонических элементов, пустота хроматики, предвещающая изобилие всевозможных отклонений от диатоники в дальнейшем.

Однако, несмотря на это, тема построена строго с точки зрения трезвучной тональности. Опорные точки мелодии, несущие основную функциональную нагрузку, образуют обычный тонический квартсекстаккорд (пример 11 В). Тоническая гармония господствует в начале, середине и конце темы. На втором месте по значению стоит гармония доминанты (звуки  $as-es$  в тактах 5—6). Еще слабее уловимы текущие гармонии между начальным звуком тоники и дополняющими звуками тонического трезвучия (в пятом такте).

Неравномерность в степени выявления гармоний — также средство их тональной организации, создающее определенные пропорции между ними (весомость главной гармонии и текучесть, мимолетность других). С другой стороны, в текучести гармонии, в том, что угадывающиеся ступени тональности представлены в рассредоточенном, не сконцентрированном виде, проявляется специфика полифонической гармонии. Текучесть и неопределенность границ гармоний, взаимопроникно-

вание их друг в друга не есть недостаток полифонического склада. Это — особая форма изложения гармонии, ее, так сказать, «горизонтализация». Гармония представлена не столько в виде аккордов, сколько в форме интервально-мелодических ладовых комплексов и определенных их соотношений по горизонтали и по вертикали (в последовании и в одновременности).

Организирующее действие гармонии представлено здесь с такой же полнотой, как и в гомофонии, но только повернуто в другом направлении. Так как тема представляет собой, в сущности, изложение господствующей тоники, то общая гармоническая структура первой части фуги (экспозиция вместе с междучастной интермедией, такты 1—35) является сильнейшим утверждением функциональной опоры тональности — отношения тоники и доминанты<sup>17</sup>:

тема	ответ	интерм.	тема	ответ	интерм.
1—6	7—12	13—18	19—24	25—30	31—35
T	D	D—T	T	D	...(T)

Однако указанные гармонии, если сравнивать их с обычными гомофонными структурами, аналогичны не аккордам, а особой категории гармонического мышления, которая названа здесь ладовым комплексом. Как следует из приведенных анализов, ладовый комплекс объединяет группу ладогармонических элементов, входящую в состав данной мелодической темы или данного построения. Ладовый комплекс сходен с мелодически-фигурированным аккордом (в данной теме это — мажорный квартсектаккорд) или с группой аккордов. Ладовый комплекс представляет собой единство, целостность которого структурно закрепляется многократным его повторением на той же или иной высоте, в определенном соотношении с первоначальным изложением.

Поэтому характер соотношения подобных комплексов друг с другом, так же как восприятие и самих комплексов и взаимодействия между ними, не могут не быть совершенно иными по сравнению с обычными аккордами как ладогармоническими комплексами. Прин-

<sup>17</sup> Начало каждого проведения темы отмечается появлением основного гармонического элемента поочередно одногласно (такт 1), двухгласно (квинта в такте 7), трехгласно (такт 19) и четырехгласно (такт 25).

ципиальное различие заключается опять-таки в «горизонтальной» природе ладовых комплексов и обусловленной этим рассредоточенности звуковысотных отношений во времени. Например, если даже ладовый комплекс представляет собой аккорд, то его изложение растягивается во времени и звуки аккорда в одном голосе не могут быть взяты совместно.

Таким образом, в полифонии ладовый комплекс появляется не весь одновременно, и поэтому в воспринимающем сознании его облик складывается лишь постепенно, при активном сравнении друг с другом составных его частей и их взаимоотношений. Отсюда необходимость понимать как единство такую группу элементов, которые никогда не звучат одновременно (в отличие от аккорда). Например, в теме фуги Шостаковича *Des-dur* необходимо понимать как единство звуков *des—f—as* в тактах 1, 3, 4, 5, одновременно с этим включая в специфику именно этого квартсекстааккорда и все остальные ладогармонические элементы — хроматизм в расходящихся линиях; «узел» скрещивающихся линий в шестом такте, образующий гармонию доминанты; ракоходное отражение в кадансе начальных элементов структуры, см. схему 11 Б, и т. д. В классической полифонии с ладовыми комплексами возникает аналогичное положение, но вследствие иного интонационного содержания их и опоры на наиболее консонантные созвучия связующая роль аккордовой горизонтали раскрывалась значительно ярче.

Возможно, что, воспитанные на гармонии как учении об аккордах, мы с сомнением относимся к рассредоточенным во времени ладовым комплексам, как к эфемерным, призрачным явлениям. Однако, если задуматься о том, что составляет ладогармоническое содержание одноголосия, мы должны будем придать им столь же большое значение, как ладогармоническому содержанию многоголосных аккордов.

Не преследуя цели всестороннего анализа сочинений, взятых здесь в качестве примеров, остановимся еще на двух проблемах, касающихся соотношения «вертикальной» и «горизонтальной» гармонии.

Как уже говорилось, гармония современного полифонического сочинения, как и классического, не представляет собой вульгарного линейаризма (то есть соче-

тания гармонически не зависимых друг от друга мелодических линий, где вертикальный результат — воля случая). Гармония фуги так же закономерна и стилистически обусловлена, как и гармония гомофонного сочинения. Однако специфика полифонической гармонии — в смещении художественного интереса с гармонии аккордов на гармонию горизонтальных ладовых комплексов. Чтобы не быть голословным, привожу анализ «вертикальной» гармонии в первой части этой фуги (пример 11 А) <sup>18</sup>. Впрочем, специфика полифонического письма сказывается в том, что отмеченные в примере 11 А гармонии часто трудноуловимы, что безусловно снижает их эффект. Исследователь прелюдий и фуг Шостаковича А. Н. Должанский пишет об этом: «Несмотря на то, что сочетание отдельных нот темы и трех противосложений образует почти всегда «благозвучие» и не выходит за пределы септаккордовой структуры, само последование этих аккордов становится весьма неожиданным и причудливым. Слух застигается врас-

<sup>18</sup> Применяемая в «Очерках» цифровка гармонии основывается на теоретических положениях, развиваемых в моей «Хрестоматии по гармоническому анализу» (работа не опубликована). На основе идей в основном Рамо, Римана, Способина и Тюлина лад представлен в ней как объединение центрального функционального ядра (где звуки и аккорды тяготеют непосредственно к тонике) и имитирующих его структуру периферийных субсистем (местного значения тяготения диатонических и хроматических побочных доминант и субдоминант к другим ступеням лада). Линеарность (как аккордообразование под влиянием форм мелодической фигурации) признается общим свойством всякой гармонической структуры и делит созвучия на функционально-опорные (костяк гармонии) и украшающие, линейные (соединительная ткань). Аккорды обозначаются римскими цифрами по их фундаменту (как правило им может быть основной тон только мажорного или минорного трезвучия; поэтому вводный септаккорд, разрешающийся в тонику, обозначается по его фундаменту как V ступень). Буквы «н», «в» перед римской цифрой указывают на низкую, высокую ступень. Аккорды побочных функций обозначаются перечеркнутой цифрой (этот знак применяется Шёнбергом, однако в другом значении). Обращения аккордов как правило не указываются; арабские цифры справа обозначают прибавленные к трезвучной основе побочные тоны. Знаками (римановскими) <и> указывается хроматическое повышение и понижение звуков аккорда (без арабской цифры они относятся к терции аккорда). В целях упрощения записи обозначения альтерации и побочных тонов в большинстве случаев опускаются. На параллельных строчках обозначаются побочные ладовые ячейки и более далекие отклонения.

Знаки неаккордовых звуков: з — задержание, п — проходящий, в — вспомогательный, пм — предъем.

плох, будучи обязан осознавать логику движения в быстром темпе»<sup>19</sup>. При исполнении в медленном темпе все аккорды слышны гораздо отчетливее и воспринимаются как типичные гармонии Шостаковича. Таким образом, в фуге есть необходимая аккордовая связь между голосами. Однако эффект многократного изложения горизонтального ладового комплекса оказывается, по-видимому, большим с точки зрения художественного восприятия и поэтому оттесняет собой эффект обычных аккордовых последований.

Отсюда и особенность восприятия таких структур: на первое место выходят, очевидно, ладогармонические соотношения между целыми единицами — темой и ответом: весь ответ в целом есть доминанта по отношению ко всей теме в целом. Тоника — это аккорд, хотя можно назвать тоникой (более высокого порядка) и гармонию целого однотонального замкнутого периода. В других случаях (как, например, в данном), функцию тоники может исполнять целое построение под главенством тоники, в особенности, если оно более всего напоминает фигурированный тонический аккорд. Тогда отдельные гармонии внутри проведения темы приобретают значение, сходное с вспомогательными аккордами: сквозь них слышна главенствующая гармония.

Если трактовать полифоническую гармонию как движение на первый план ладогармонического содержания голосов, где образование вертикали представляется контрапунктическим соединением горизонтальных ладовых комплексов, то открывается такой путь ладогармонического развития, который наиболее специфичен именно для полифонического письма. Это полифоническое варьирование гармонии путем присоединения к данной неизменной теме новых контрапунктов с новым их ладогармоническим содержанием. В разбираемой части фуги можно рассмотреть тему (такты 1—6) и три вариации (такты 7—12, 19—24, 25—30). Особенность фуги — в удержании всех трех противосложений. Поэтому гармоническая повторность в ней должна быть очень заметна. Тем не менее введение нового противосложения сильно обновляет гармонию.

---

<sup>19</sup> Должанский А. Н. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Л., 1963, с. 131.

12А Тешро  $\text{♩} = 60$

1 *mf*

Measures 1-4: Treble clef, 3/4 time signature. Measure 1 starts with a piano dynamic marking *mf*. Measures 2-4 contain eighth-note patterns with slurs and accents. Measure 4 has a fermata.

5 6 7

Measures 5-7: Treble clef. Measure 5 has a fermata. Measure 6 has a first ending bracket labeled '1'. Measure 7 has a fermata.

8 9 10

Measures 8-10: Treble clef. Measure 9 has a fermata. Measure 10 has a fermata.

11 12 13 14

Measures 11-14: Treble clef. Measure 11 has a fermata. Measure 12 has a fermata. Measure 13 has a second ending bracket labeled '2'. Measure 14 has a fermata. The piano part begins in measure 13 with a piano dynamic marking *mf*.

15 16 17

Measures 15-17: Treble clef. Measure 15 has a fermata. Measure 16 has a fermata. Measure 17 has a fermata.

18 19 20

Measures 18-20: Treble clef. Measure 18 has a first ending bracket labeled '3'. Measure 19 has a fermata. Measure 20 has a fermata. The piano part continues with triplets in measure 19 and measure 20.

«Гармония имела блестящую, но краткую историю» — эта мысль, высказанная Стравинским, не является для него только звонкой фразой. Он сознательно обратился к конструктивным возможностям контрапункта, и тем больший интерес представляет для темы настоящего очерка его полифоническая гармония.

Как и в предыдущих примерах, спецификой полифонической гармонии у Стравинского оказывается выдвижение на первый план ладогармонического содержания голосов, прежде всего — ладового комплекса те-



мы. Характер тематизма симфонии псалмов вызывает естественные ассоциации со многими произведениями Баха (напряженно-хроматические последования в мелодии арии *c-moll* «Ich will bei meinem Jesu wachen» из «Страстей по Матфею», органная хоральная прелюдия «Durch Adams Fall ist ganz verderbt»; последние четыре звука «Страстей по Матфею» с характерным разрывом между *d* и *h* образуют оборот, очень родственный первым четырем звукам темы фуги Стравинского)<sup>20</sup>.

Блестящий образец ладотональной структуры представляет собой тема фуги. Подобно многим полифоническим темам, она состоит из двух частей — ядра (такты 1—3) и секвенции с ее развивающим характером движения (такты 4—5). Каждая часть темы основана на четырехзвучном высотном мотиве, точнее, на группе из четырех звуков (проведения каждой четверки отмечены скобками). Обе группы родственны между собой, вторая из них произведена из первой путем перестановки звуков (см. схему 12 Б).

Внутри темы обе четырехзвучные группы подвергаются интенсивному метроритмическому развитию — ритмическому и метрическому. Отсюда два следствия для ладогармонического развития.

Благодаря метрическим смещениям звуки одной и той же группы взаимно изменяют свой удельный вес, степень своей значительности (например, на тяжелых долях начальных трех тактов поочередно оказываются различные звуки одной и той же группы — *c*, *d*, *h*, а возвращение на тяжелой доле начального звука — такт 4 — создает тональное замыкание внутри первой части темы и тем самым вызывает необходимость новой, развивающей части).

Другое следствие — несовпадение высотного мотива с метроритмическим, вызывающее образование новых групп (из тех же звуков) и создающее известное разнообразие при предельной строгости и экономности средств. Возникновение новых групп показано в примере 12 В, а их развитие и высотные связи между ними — в примере 12 Г (в целях упрощения учитывается лишь тональная высота звуков; регистровая высота и артикуляция не принимаются во внимание).

<sup>20</sup> В верхних звуках широких интервалов можно даже прочесть ракоходно изложенное имя Баха (НСАВ), см. такты 3—4.

арабские цифры 1, 2, 3, 4, 5 обозначают нумерацию звуков, римские I, II, III — номера новых групп).

Связь с баховским языком здесь носит скорее внешний характер. Новый ритм, в котором больше всего проявляется индивидуальность Стравинского, совершенно преобразует сходство в материале, придавая звукам принципиально иные композиционные функции. Это отражается и на тонально-функциональном значении звуков и интервалов. Длительное отсутствие звука V ступени ослабляет обычное действие и тонической, и доминантовой функции (что благоприятствует усилению функциональных отношений иного порядка). Если понимать звуки *h* и *d* в первом такте как вводные тоны к *c*, то их секвенцирование должно связываться с секвенцированием и разрешающего звука (вторая строчка примера 12Г). И действительно, все это мы находим в тактах 4—5. Но кто может услышать подобные «отклонения»? Скорее можно найти там двутерцовую доминанту V ступени (такты 4—5), такую же субдоминанту (такт 5) — гармонии, вовсе не предусмотренные значением звуков в звене секвенции.

Тема, с некоторым трудом прослушиваемая с точки зрения обычных критериев функциональной гармонии, с иных позиций оказывается предельно ясной и предельно логичной. Для этого нужно принять четыре первых звука за одну единицу — центральный элемент системы (мы вольны находить внутри него тонику и доминанту, но считать главным должны взаимосвязанность всех четырех звуков как составных частей одного ладового комплекса). Тогда такты 1—3 объясняются как четырехкратное проведение его в исходной тональной позиции, а такты 4—5 — как трехкратное проведение его в измененном виде на других тональных позициях (введение новых звуков создает эффект развития); закономерность смещения заключается в единообразии интервала смещения (тон вниз<sup>21</sup>).

Гармоническая логика подобной структуры воспроизводит логику обычного гармонического последования такого типа, где движение вокруг тоники сменяется удалением от нее, но осуществляет эту идею несколько иными средствами. Сложность (и богатство) гармонии

<sup>21</sup> Смещение опорных звуков по тонам вниз — *c — b — as — g* содержит намек на гармонию старинной чаканы.

состоит здесь в одновременном сочетании двух различных принципов тональной структуры (обычной тональности и свободного развития центрального элемента)<sup>22</sup>.

С учетом типичного для полифонического письма распыления аккордики, а также усиленного значения «горизонтальной» гармонии, можно найти в фуге Стравинского более или менее обычные функциональные смены. Вот схема гармонии последнего проведения темы (соль минор):

такты:	18	19	20	21	22
ступени:	I V	I II<	V	VI—V	V V—II<

Такое последование функций могло бы быть и в баховской музыке. Современное дает о себе знать не только в ладогармоническом содержании голосов, но также и в гармонических нормах соединения голосов друг с другом. Здесь на каждом шагу находится то, что не встречается у Баха — неразрешаемые, свободные диссонансы и хроматические звуки. Подобно тому, как интервальные ограничения строгого полифонического письма обрисовывают определенный тип аккорда в качестве обобщающего гармонического ориентира, современная полифония часто позволяет определить примерный тип созвучия (или группу созвучий) который можно рассматривать как «оптимальную» гармонию при сочетании голосов друг с другом. Для неоклассического стиля гармонии Стравинского таким ориентиром часто оказывается обычный аккорд (нередко неполный) с прибавленными звуками наподобие задержаний. С фонической стороны концентрация таких созвучий объективно сближает общий характер музыки с баховской.

В качестве примера можно взять только тонические гармонии в главной и доминантовой тональностях. В седьмом такте к трезвучию прибавлена большая септима, в тринадцатом тоническая гармония вуалируется апподжиатурами (одна из которых не имеет нормального разрешения), в четырнадцатом — задержанием (*d*), почти аккордовым свободным тоном (*fis*), большой септимой и большой ноной и так далее.

<sup>22</sup> Второй из них сам по себе не нуждается в обычной тональности, но может с ней мирно уживаться и даже совпадать. Неоклассицизм гармонии Стравинского, в частности, и заключается в стремлении «уложить» второй принцип в границы первого.

## Полифонизация гомофонной гармонии. Особые формы полифонической гармонии

Как показывает анализ приведенных примеров, высотная организация полифонического многоголосия подчиняется тем же стилистическим нормам гармонии, что и гомофонное многоголосие. Разница в соотношении «вертикальной» и «горизонтальной» гармонии происходит от различия в условиях их взаимодействия в том и другом типе письма.

Контрапунктический принцип, основанный на ритмической контрастности голосов, на ритмической комплементарности и линейной подвижности, в конечном счете сводит к минимуму продолжительность выдерживания звуков одного аккорда одновременно во всех голосах, благодаря чему усиливается значение одnogолосных ладовых комплексов, умножаемое их имитационной повторностью. Гомофонный же принцип, сводящий к минимуму ритмический контраст голосов, способствует выдвиганию на первый план продолжительности звучания полного многоголосного аккорда, что ведет к выявлению и использованию художественных возможностей аккордики как таковой.

Однако, как известно, гомофония очень часто оказывается полифонизированной, либо с помощью имитационности, либо без нее. Такого рода полифонизированную гомофонию на каждом шагу можно встретить в современной музыке. И если даже современная гомофония в своем чистом виде нередко ставит нас в тупик непривычностью гармонии и непостижимостью ее логики, то можно себе представить трудность музыкального восприятия и гармонического анализа, если эта гармония будет еще к тому же растворена в подвижности голосов.

После рассмотрения и полифонической, и гомофонной современной гармонии, середина между ними не представляет никаких особых проблем. Особенностью может явиться лишь тот или иной тип сочетания закономерностей вертикали и горизонтали.

В связи с исследованием полифонической гармонии необходимо еще остановиться на двух промежуточных явлениях между гомофонией и полифонией, связанных с нестабильной, подвижной вертикалью полифонического типа. Это —

1) особого рода единство «горизонтальной» и «вертикальной» гармонии, основанное на построении их из одного и того же материала, и

2) мнимая неорганизованность аккордовой вертикали на основе преувеличенно развитой фигурации полигармонического комплекса.

Предпосылкой для особого рода единства вертикали и горизонтали в современной музыке следует считать изменение аккордики на основе новой концепции диссонанса. Сущность противопоставления вертикали и горизонтали в классической гармонии заключается прежде всего в принципиальном различии основного их интервального материала. Если аккордовая вертикаль базируется на терцовости, то наиболее специфичной стороной мелодического течения оказывается плавная линия секунд<sup>23</sup>. Допустив аккорды с секундами и септимами, современная музыка уничтожила эту перегородку между вертикалью и горизонталью. Закономерности мелодики и аккордики оказались соприкасающимися. Отсюда и новые возможности связи между интервальной структурой вертикали и горизонтали, «вертикальной» и «горизонтальной» гармонией, полифонией и гомофонией.

Шёнберг. Пьеса для оркестра, оп. 16 №1

13 A Sehr rasch (♩) 2 3

*p zart*

4 5 6 7 **1** *langsam*

*p*

<sup>23</sup> Взаимоотношение вертикали и горизонтали у классиков в действительности много сложнее. Здесь речь идет лишь об основных закономерностях.

8 rit. 9 **Sehr rasch** 10 11 12 13

Musical score for measures 8-13. Measure 8 is marked "rit." and measures 10-13 are marked "Sehr rasch". The score includes piano (p) and forte (f) dynamics.

14 **langsam** 15 16 17 18 19

Musical score for measures 14-19. Measure 14 is marked "langsam" and has a box with the number "2". The score includes piano (p) and forte (f) dynamics.

20 **rasch** 21 **langsam** 22 rit. 23 24 **rasch** 25 26

Musical score for measures 20-26. Measures 20-21 are marked "rasch", 22 is "langsam", 23 is "rit.", and 24-26 are "rasch". Dynamics include fortissimo (ff), piano (p), and fortissimo piano (fp).

13 B

Musical score for measure 13 B, showing a single measure of music.

13 B **такты:1** 1-2 2

Musical score for measure 13 B, showing two measures of music with "такты:1" and "1-2" markings.



Пьеса оп. 16 № 1, относящаяся к периоду так называемой «свободной атональности» в творчестве Шёнберга (опера 11—22), написана, тем не менее, в совершенно определенной ладотональности — d-moll. Но только этот d-moll имеет мало общего с обычным классическим ладотональным комплексом, носящим то же название. Специфика его — в сочетании ясно выраженной тоникализации на усложненном d-moll-ном трезвучии (см. такты 3, 5, 13, 23—26) с добавочным конструктивным элементом, имеющим для высотной структуры целого почти столь же большое значение, что и тоническое трезвучие.

Термин «добавочный конструктивный элемент» обозначает интервал или аккорд, повторение и развитие которого принимает на себя самостоятельную строительную (конструктивную) функцию, что обычно сопровождается некоторым отвлечением от всевластия нормативной тоники. Добавочным такой элемент оказывается в том случае, если одновременно с ним действует и основной — тоника обычного вида, и притом последняя имеет большее значение.

Добавочный конструктивный элемент гармонии развивается здесь и вертикально (образуя аккорды или их части) и горизонтально (в виде мотивов). Он не имеет какого-то одного конкретного состава, а состоит из комбинации двух интервалов — кварты и малой секунды. Основные формы трезвучных сочетаний этих интервалов показаны в примере 13 Б. Сочетание кварты и малой секунды во всевозможных комбинациях служит

основным ориентиром для сочетания голосов (подобно другим созвучиям в предыдущих примерах). Кроме того, оно выполняет роль ориентира во многих мелодических последованиях, указывая целевые звуки мелодического движения. Тем самым функция созвучия из кварты и малой секунды приближается к функции терцового аккорда в обычной гармонии. Проведения ладогармонического комплекса в различных его вариантах указаны в примере 13 В (выписаны проведения лишь в начальных девяти тактах, остальное нетрудно найти по аналогии; следует обратить внимание на точки концентрации «вертикальной» гармонии в т. 1, 3, 20 и 26<sup>24</sup>).

Как видно из схемы, концентрация добавочного конструктивного элемента настолько густа, что она охватывает главнейшие опорные участки структуры и по вертикали, и по горизонтали. Любопытно, что некоторые элементы структуры, не охватываемые добавочным конструктивным элементом, непосредственно, объяснимы как образованные его частями. Первый аккорд имеет в своем составе квинту, функционально связанную с квинтой следующего аккорда, а последование двух квинт, отстоящих друг от друга на полутон, образуют тот же комплекс (звуки *g — d — cis — fis*, ср. с аккордом третьего такта в примере 13 В). Последования малых секунд в тактах 4—5 также связаны с одним из интервалов добавочного конструктивного элемента. Четвертый — восьмой звуки баса (такты 1—2) в конечном счете могут быть истолкованы как сложная комбинация кварт и малых секунд (впрочем, именно сложность отчасти и препятствует такому объяснению).

Последняя из рассматриваемых в настоящем очерке проблем полифонической гармонии связана с особенностями полигармонической аккордики.

Полигармония — разделение аккордового комплекса на относительно самостоятельные части — может порожд-

<sup>24</sup> В анализе я не касаюсь сейчас вопроса о тональной структуре приведенного отрывка. Интересно, что в пьесе нетрудно найти ясно выраженные остаточные элементы классических функциональных отношений:

Такты 1 2 3 4 5 6 ... 12—13 ... 15 ... 20—21 22

Ступени: I V I VI I VI ... I ... V ... V IV

Подобные образцы интересны также полным выявлением доклассической полифонической концепции аккорда как суммы интервалов. С «поправкой на современность» аккорд трактуется как комплекс интервалов и субаккордов.



дать такого рода вертикаль, состав которой меняется непрерывно, что сближает ее с вертикалью полифонического типа. При мелодической фигурации часто нижняя часть полиаккорда, его фундамент, остается неизменной, а верхняя подвергается варьированию, разработке неаккордовыми звуками. Происходящая при этом полифонизация гомофонии может подчас приобретать удивительные формы.

С точки зрения аккордовой вертикали, причина нестабильности, подвижности подобных комплексов обуславливается принципиальной возможностью сохранения сущности и функции аккорда при частичном изменении его звукового состава. Например, данный аккорд можно усложнять прибавлением различных звуков, интервалов, созвучий, последований без того, чтобы он приобрел совсем другую тональную функцию. При некоторых условиях часть аккорда оказывается как бы свободной областью, где определенные звуки могут быть взяты в любом порядке с точки зрения их отношения к основной части аккорда.

Структура примера 14 А чрезвычайно проста (см. схему примера 14 Б, показывающую всевозможные комбинации из звуков, данных в рисунках примера 14 А). Многозвучный гармонический комплекс, тянувшийся на всем протяжении отрывка, разделен на две части, одна из которых, нижняя, постоянна по своему составу и изложена в виде тянущегося четырехзвучия с остиной гармонической фигурацией (две нижних строчки примера 14 А), а другая дана в виде сложной многоэлементной мелодической фигурации. Принципиальная возможность звучания в верхней части аккорда всех тонов диатонической *As-dur'*ной гаммы одновременно (вследствие самостоятельности диссонанса) позволяет изложить звуки верхнего этажа гармонии и гаммообразно (притом гаммы могут быть и хроматическими), и как арпеджио, и в сложном сочетании того и другого, и еще с прибавлением декоративного глissандо по натуральным флажолетам альтовых басков (это явление чисто тембровое, украшающее).

Естественно, что в таких фигурациях у Стравинского первое место отводится ритму (например, хроматические пассажи аккордами вступают через промежутки в 6, 5, 4, 5 восьмых, и т. д.). В результате гармониче-

Стравинский. „Весна священная“ Воступление

14A

11

8

The image shows a page of a musical score for Stravinsky's 'The Rite of Spring', specifically the 'Entrance' section. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, and brass. The page is numbered 14A and contains measures 11 through 18. The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks. A 'gliss.' (glissando) is indicated in measure 15. The bottom of the page shows the beginning of the double bass and cello parts.

This page of musical notation consists of ten staves. The top seven staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various rhythmic patterns and ornaments:

- Staff 1:** Features a melodic line with a triplet of eighth notes, a quarter rest, and another triplet of eighth notes. A fermata is placed over the first triplet.
- Staff 2:** Continues the melodic line with a triplet of eighth notes, a quarter rest, and another triplet of eighth notes.
- Staff 3:** Shows a melodic line with a triplet of eighth notes, a quarter rest, and another triplet of eighth notes.
- Staff 4:** Contains a melodic line with a triplet of eighth notes, a quarter rest, and another triplet of eighth notes.
- Staff 5:** Features a melodic line with a triplet of eighth notes, a quarter rest, and another triplet of eighth notes.
- Staff 6:** Shows a melodic line with a triplet of eighth notes, a quarter rest, and another triplet of eighth notes.
- Staff 7:** Contains a melodic line with a triplet of eighth notes, a quarter rest, and another triplet of eighth notes.
- Staff 8:** Features a melodic line with a triplet of eighth notes, a quarter rest, and another triplet of eighth notes.
- Staff 9:** Shows a melodic line with a triplet of eighth notes, a quarter rest, and another triplet of eighth notes.
- Staff 10:** Contains a melodic line with a triplet of eighth notes, a quarter rest, and another triplet of eighth notes.

This page of musical notation is for guitar and consists of ten staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a measure marked with a '3' and contains a triplet of eighth notes. The second staff is also in treble clef and contains sixteenth-note patterns with fingerings '6' and '5'. The third staff continues with similar sixteenth-note patterns and fingerings. The fourth staff features a complex sixteenth-note passage with fingerings '6' and '5', and includes small circles above the notes. The fifth staff continues this complex passage with fingerings '6' and '5'. The sixth staff shows a melodic line with fingerings '5' and '6'. The seventh staff continues the melodic line with fingerings '5' and '6'. The eighth staff features a melodic line with a '7' fingering. The ninth staff is in bass clef and contains a bass line with chords and fingerings '2' and '1'. The tenth staff is a grand staff with a double bass clef and contains a bass line with chords and fingerings '2' and '1'. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.





ские звучания точно не повторяются, возникают все новые и новые комбинации рисунков, однако на заранее рассчитанной гармонической основе. Таким образом, кажущаяся случайность гармонических сочетаний в действительности подчинена достаточно строгой высотной организации, хотя и связанной с непрерывным обновлением реально звучащего комплекса.

Так как оstinатные пассажи в отдельных голосах (и группах голосов) представляют собой повторения избранных рисунков с изменением временного соотношения между ними, то весь приведенный отрывок есть как бы выписанная фиксированная алеаторика. Представим себе, что рисунки в каждой партии записаны в квадратах и исполнителям предоставлена возможность выбора времени их вступления — гармонический эффект будет примерно тем же. Записанный текст Стравинского — как бы зафиксированный один вариант реализации алеаторической структуры.

Однако главнейшая особенность гармонии состоит здесь, пожалуй, не в многообразии «алеаторических» рисунков верхнего этажа аккорда. Еще более необычным представляется соотношение между значительностью частей. Для полигармонического аккорда наиболее типично заметное перевешивание основной части аккорда над наложением. Такое соотношение придает целому стройное звучание. Стравинский же стремится, наоборот, к большой остроте приема и выдвигает на передний план разноголосый гомон перебивающих друг друга присвистов, воркований в рисунках верхнего слоя<sup>25</sup>. Если звуки

<sup>25</sup> Несомненно звукоизобразительное значение мелодической фигуры. Мясковский писал об этом: «Слышатся щебетания, какие-то выкрики, свисты, переливы, шелесты, точно в лесной чаще на утренней заре». «Яркая шумная картина рассвета» («О «Весне священной» И. Стравинского». — В кн. Н. Я. Мясковский. Собрание материалов, т. 2, М., 1964, с. 163).

наслоения обычно как бы плавают на поверхности обертонов нижнего слоя, то здесь нежное и тихое звучание струнных (нижняя строчка примера 14 А) вместе с сухой фигурацией этого аккорда (вторая строчка снизу) подавляются огромной массой голосов наслоения. Аккорд как цельность фактически здесь распался, и на его месте образовался мобильный комплекс звучаний, определенных по составу элементов. Впрочем, необходимо оговориться, что четырехтакт примера 14 А — кульминация всего вступления к «Весне священной» и поэтому является особенно напряженным по звучанию. В момент установления основного аккорда *h — e — gis — d* (пять тактов назад, цифра 10) он слышен совершенно отчетливо, так как еще почти лишен всякого наслоения. По давлению прибавляющимся голосами звучания нижнего, фундаментального слоя благодаря этому воспринимается как временное сосредоточение внимания на верхней части аккорда, воздвигнутой над реально уже малоощутимой, но подразумеваемой основной гармонией.

Подведем некоторые итоги.

Возрастание интереса к полифонической гармонии обусловлено разложением старой гармонической системы и возникновением новой аккордики на основе самостоятельности диссонанса. Распадение аккорда-монолита под действием диссонансов на две (или несколько) относительно обособленные и самостоятельные части уже само по себе является поворотом к контрапунктической концепции аккорда, даже в пределах гомофонии.

Так как новая концепция диссонанса есть отличительный признак всей современной музыки в целом, то растущая отсюда тенденция к полифонизации гармонии объективно становится одной из важнейших. Усиление полифонической гармонии нельзя рассматривать как простую репризу после контрастирующей гомофонно-гармонической эпохи. Широкое развитие гомофонной гармонии и «функциональной» тональности в музыке XVIII—XIX веков не могло не отразиться на характере возвращения к некоторым принципам полифонической эпохи. Это возвращение, в сущности, оказывается сложным синтезом контрапунктической и гомофонной концепций гармонии (понимаемой как высотная организация многоголосия), порождая ряд новых категорий вертикали. В частности, взаимодействие утонченной и разви-

той в новых условиях модальной ладомелодической и аккордогармонической техники дает очень плодотворные результаты, не умаляя значения ни той, ни другой.

Понимание гармонии как высотной организации многоголосия позволяет поставить в связь все исторические типы высотных систем. В частности, оказывается возможным дать общую классификацию основных категорий гармонической вертикали, по-видимому, отражающую в одной области гармонии важнейшие категории музыкального мышления вообще. Основной категорией гармонического мышления принято считать аккорд. Если поставить в один ряд с гомофонной гармонией полифоническую, то к аккорду прибавится комплекс вертикальных интервалов (удачный термин В. Ерохина). В современной музыке мы находим еще и третий тип вертикали, основывающийся на унификации материала вертикали и горизонтали.

И, наконец, обнаруживается связь между типом повторности (в одном голосе или разных голосах), складом фактуры (ритмический контраст всех голосов или подчинение одному голосу) и типом гармонической структуры (выдвижение «горизонтальной» или «вертикальной» гармонии). Эта связь позволяет непосредственно сравнивать между собой все типы многоголосия, применяя одни и те же критерии при анализе и оценке свойственной каждому из них высотной организации.



## **ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ ТОНАЛЬНО-ГАРМОНИЧЕСКИХ СТРУКТУР**

Характерное свойство классической гармонии XVIII—XIX веков — ее стабильность. Почти все тональные структуры у Глюка, Генделя, Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Шопена, Глинки, Чайковского, Бородина и многих других композиторов единообразны и имеют между собой нечто принципиально общее. Тональная система как правило строится на основе одного из двух консонирующих трезвучий — мажорного или минорного. Вокруг этого центрального элемента системы спланируется комплекс аккордов, имитирующих его структуру. Подчиненные центральному аккорды различны по своей роли. Наибольшее значение придается аккордам диатонической доминанты (в особенности аккордам с реально звучащим основным тоном V степени). Последование аккордов определяется стремлением к конечному утверждению тонического трезвучия как центра системы. Функциональный порядок последования аккордов в большинстве случаев обладает такой же стабильностью, как и вся система в целом.

Одной из важнейших сторон эволюции гармонии от XIX века к XX представляется процесс постепенной индивидуализации тональных структур. Под индивидуализацией понимается здесь придание тональной структуре специфических черт, не повторяющихся в другой тональной структуре как в отдельных сочинениях, так и в группе сочинений (например, одного и того же композитора, или одного периода в творчестве композитора). Поэтому специфические черты могут совпадать с индивидуально-стилистическими. Индивидуализация структур не есть имманентное свойство развития тональной системы; процесс индивидуализации тональных

структур (и всей гармонии в целом) следует рассматривать как проявление более общей тенденции к индивидуализации всего музыкального интонационного языка и музыкальной формы в ту же историческую эпоху; тенденции, имеющие в конечном счете самые широкие эстетические и музыкально-исторические основания.

Эстетико-технологическая предпосылка индивидуализации тональных структур коренится в новом ощущении гармонии — формирующемся или уже сформировавшемся, в стремлении использовать все многообразие выразительных возможностей, представляемое современной гармонией. Какие бы выразительные или изобразительные цели ни стояли перед музыкой, она может использовать для этого лишь те гармонические средства, которые для определенной гармонической системы являются эстетически допустимыми. Требования эстетически прекрасного всегда выше требований выразительности или изобразительности.

Новая концепция диссонанса сделала эстетически приемлемыми в качестве самостоятельных элементов гармонии множество новых созвучий и их одновременных и последовательных сочетаний.

Новая концепция тональной организации сделала эстетически приемлемыми новые функциональные связи между звуками, интервалами, старыми и новыми аккордами. Постепенное (и последовательное) введение всей этой массы разнообразных элементов гармонии и обусловило неизбежность все увеличивающегося различия в конкретном составе той или иной тональной структуры.

Процесс индивидуализации тональных структур закономерно связан с более широкими явлениями индивидуализации интонационного языка, получившими огромное распространение уже в доклассическую эпоху и в конечном счете сливающимися с постепенной выработкой выразительного яркого мелодического тематизма, что отражает усиливающееся значение личностного в музыкальном искусстве. И если гармонию понимать широко, то начало процесса ее индивидуализации теряется где-то у истоков венско-классического стиля (а может быть, даже уходит и в более ранние эпохи) и совпадает с индивидуализацией тематизма. Несомненно, что стремление к тематической яркости, опреде-

ленности, индивидуализированности было и первым фактором, и первым этапом индивидуализации гармонии.

Однако индивидуализация «горизонтальной» гармонии не является основным предметом рассмотрения в настоящем очерке. В центре внимания будет у нас прежде всего состав гармоний, относящихся к данной тональной системе. Индивидуализация гармонии через индивидуализацию тематизма, то есть через выбор ярких, запоминающихся ладомелодических интонаций (разумеется, в необходимом художественном единстве с остальными компонентами музыки — метром, ритмом, динамикой, мелодической линией и т. п.) — это, как уже сказано, лишь первый этап анализируемого процесса. Второй этап представляет собой как бы дальнейшее углубление индивидуализации, распространение ее на состав аккордов, их структуру, их функциональное взаимоотношение друг с другом. Этот процесс и произошел при переходе от гармонии венско-классических систем к современной<sup>1</sup>.

Относительная стабильность классической тональной структуры конкретно выражается в постоянстве основных элементов системы — аккордов тоники, доминанты и субдоминанты. Само собою разумеется, стабильность никоим образом не означает однообразия. Классическая гармония при всей стабильности своих структур характеризуется исключительным богатством и разнообразием комбинаций, и последующее развитие гармонии в сторону индивидуализации вызвано не ограниченностью круга классических средств, а иными эстетическими требованиями. Разнообразие классических структур достигалось прежде всего различной комбинацией примерно одного и того же, хотя и довольно широкого, комплекса аккордов (как уже сказано, о мело-

---

<sup>1</sup> На индивидуализацию гармонии музыканты-теоретики обратили внимание уже давно. Автору «Очерков» довелось слышать об этом от И. В. Способины. О «рельефном тематически индивидуализированном значении гармонии» в музыке XX века пишет С. С. Скребков в предисловии к своим очеркам «Гармония в современной музыке» (М., 1965, с. 3). На более тесную связь гармонии нашего времени с индивидуальным обликом темы указывает Л. А. Мазель в статье «О путях развития языка современной музыки» («Советская музыка», 1965, № 7, с. 10) и в других своих работах.

дико-тематических средства индивидуализации здесь говорить не будет).

Приведем схемы начальных построений, в которых образуются несходные между собой гармонические структуры<sup>2</sup>.

Бах, ХТК, I том, прелюдия до мажор, такты 1—11:

⊙ I-II-V-I-VI  
V=G IV-II-V-I-IV-II-V-I

Бетховен, соната ор. 57, I часть, такты 1—16:

⊙ I-V-II<-V, II-VI-III-VI, V-II<-V, V-(VI)-V, V-VI(I°)-V  
II=Ges I-V-II-V

Чайковский, IV симфония, I часть, главная тема, такты 1—25:

⊙ I V I-IV IV IV I-IV V  
b(IV) II<V I V I I-IV I V I  
es(VII) V I

⊙ I V I-IV I-IV, IV<VII, VII(V) I, III, III, IV<V I  
b(IV) II<V I V I<,  
B(IV<) V I, I-IV,  
Es(VII) V, V I,  
E(G#VII) aVII, V I,  
F(I<) aVII, V I,  
GesC#IID V I,  
As(III) V I,  
B(IV<) V I

Приведенных схем достаточно, чтобы увидеть, в чем заключается стабильность или разнообразие тональных систем каждого отрывка. Даже в этих стилистически разнородных структурах налицо принципиальная общность элементов: тоника на первом плане; поддержка тонического аккорда наиболее родственными ему гармониями, прежде всего доминантовой, с реально звучащим основным тоном V ступени или без него (на схеме оба вида обозначены одинаково); расширение круга гармо-

<sup>2</sup> О системе обозначения аккордов см. сноску на стр. 74—75.

ний, относящихся к данной тональности путем перенесения отношений между основными ступенями на другие ступени (отсюда имитация автентического оборота V—I на других ступенях — см. схему главной темы симфонии Чайковского) и т. д.

В этих же примерах заметна и тенденция к индивидуализации гармонии. В бетховенской теме ярко характеристична гармония низкой II ступени (то же отразится и в гармонии финала; разрешение тонального конфликта между четырехбемольной тоникой и шестибемольной неаполитанской гармонией станет пятибемольной тональной сферой средней части сонаты). С еще большей определенностью проявляется индивидуализация гармонии в теме Чайковского. В сущности, это уже краткий конспект основной мысли всей первой части симфонии. Погружение в самую мрачную часть тонального мира (минор, субдоминантовый уклон), внезапное просветление, озарение (мажорные гармонии) и вновь резкий переход к безотрадной главной тональной сфере — в этом нетрудно усмотреть очень точное, почти литературно-программное воплощение основной идеи I части симфонии.

Тенденцию к индивидуализации и характеристичности гармонии мы находим в полном развитии уже в XIX веке, особенно во второй его половине. Мощным толчком к этому послужило творчество Бетховена (примеров множество: гармоническая светотень финала «Авроры», отклонение во II ступень в главных темах крайних частей и во вторых темах средних частей первой симфонии). Яркой характерностью отличаются гармонии таких, в произвольном порядке называемых произведений, как «Двойник» или «Последняя надежда» Шуберта, марш Черномора из оперы «Руслан и Людмила» Глинки, сцена затмения из пролога оперы «Князь Игорь» Бородина, оркестровый антракт перед второй картиной пролога оперы «Борис Годунов» Мусоргского, Вступление к «Золоту Рейна» Вагнера и т. д. Отдельные элементы гармонии — аккорды, аккордовые последования, функциональные соотношения экспонируются в ядре темы и далее развиваются так, как будто они представляют собой тематические элементы, подобные мотивам. Развитие тенденции к индивидуализации гармонии уже в венско-классическую и романтическую эпоху говорит

о глубокой почвенности этого явления, обнажает еще одну линию преемственности современной музыки от классической.

Усиление процесса индивидуализации гармонической структуры в музыке XX века и в переходную эпоху (последние десятилетия XIX века) сопровождается глубокими изменениями в самой гармонической структуре. В сущности, индивидуализированной оказывается едва ли не каждая структура, отличающаяся от классической. И индивидуализация гармонии осуществляется теперь не только иным, особым использованием тех же самых гармонических элементов, но прежде всего введением или выдвиганием на передний план таких гармонических элементов, которые ранее либо вовсе не использовались, либо занимали скромное подчиненное положение. В этом наиболее явственно проявилось различие между индивидуализацией гармонии в XIX веке и аналогичными тенденциями в XX веке. Они характеризуются использованием новых гармоний по сравнению с ранее известными или новых соотношений как между новыми, так и между старыми гармониями, либо комбинацией соотношений между старыми и новыми гармониями. Возникает впечатление, что и система взаимоотношения элементов гармонии, и вся тональная структура в целом в наше время всякий раз заново создаются вместе с темой каждого отдельного сочинения индивидуально, подобно тому как в прежнее время заново сочинялась индивидуально мелодическая тема (ведь ни аккорды, ни их функциональные соотношения раньше не рождались вместе с темой — в этом принципиальное отличие нового языка)<sup>3</sup>.

Как уже говорилось, ни сам факт расширения круга гармонических средств, ни тенденцию к индивидуализации гармонии, ни время возникновения того или иного нового средства нельзя рассматривать лишь как проявления имманентного развития музыкально-выразительных средств. Все то, чем выражаются новые музыкальные идеи, в конечном счете зависимо от причин эстетиче-

<sup>3</sup> Стремясь ярче выявить специфические черты общей тенденции времени — индивидуализации гармонии, я намеренно заостряю вопрос. Разумеется, все это вовсе не относится ко всякому современному сочинению вообще. Есть здесь и признаки, касающиеся группы сочинений (например, одного и того же автора), есть и сочинения с малоиндивидуализированной структурой.

ского характера. И процесс индивидуализации тональных систем обусловлен в целом прежде всего стремлением к большей конкретности, непосредственности, остроте, новизне выражения музыкальной идеи. Часто индивидуализация исходит от программности. Индивидуализация, характерность структуры как нечто противопоставляемое музыкальным «общим словам» стала считаться одним из художественных достоинств, как признак индивидуальности композитора, его таланта.

Так как индивидуализация гармонии — явление чрезвычайно многообразное и притом развивающееся неравномерно, то для его анализа целесообразно выделить несколько особенно характерных путей, которые и послужат нам основными принципами классификации конкретных индивидуализированных структур. Пути индивидуализации установлены эмпирически, в результате анализа, но получают сравнительно несложное обоснование с позиций того общего представления о сущности и генезисе современной гармонии, которое изложено в первом очерке.

Новизна и специфика современной гармонии в первую очередь связаны с выдвиганием и художественным освоением новых диссонирующих и хроматических аккордов, а также с новым использованием старых аккордов. Естественно, что все это осуществляется сначала в условиях главенства классической тоники, с большим или меньшим смещением внимания на диссонирующие или хроматические гармонии. Сама тоническая гармония при этом также может постепенно модернизироваться, превращаясь, например, в сложную тонику. Изменения в тоническом аккорде могут быть столь глубокими, что фактически приводят к перерождению его в опорный стержень структуры, уже лишенный обычных гибких отношений классического функционального типа. Тоника превращается в центральный элемент уже иной природы. В качестве подобного центра опорная гармония может распадаться и на два созвучия, превращаться в группу звуков, имеющих центральное значение. Наконец, такая метаморфоза центрального элемента, которая, в частности, допускает существование его на равных правах и в аккордовой форме, и в мелодической (как, например, у позднего Скрябина) смыкается со встречным процессом, идущим от полифонии, — контрапунктическая

тема-мотив может превращаться в созвучие. В результате основным изложением центрального элемента системы может стать одногласно-мелодическая форма; особенно это касается полифонического или полифонизированного письма.

Отсюда и конкретная классификация явлений, связанных с процессом индивидуализации тональных структур. В основу классификации целесообразно положить типы тональных структур, постепенно удаляющихся от наиболее близких венско-классическому прототипу. Таких типов оказывается четыре<sup>4</sup>:

1. Особый состав аккордов при обычной или усложненной тонике.
2. Опора на нетонические аккорды, сохраняющие свою тональную принадлежность.
3. Особый аккорд (либо группа звуков или аккордов) в качестве центрального элемента системы.
4. Особый мотив в качестве центрального элемента системы.

В современном полифоническом или полифонизированном письме при высокодиссонантной аккордике типичная для горизонтали секундовость смыкается с секундами и септимами вертикали. В результате гармония «вертикальная» совпадает с гармонией «горизонтальной», аккорд и мотив оказываются лишь различными формами изложения одной и той же группы звуков, и наряду с обычным общестилистическим согласованием единства вертикали и горизонтали появляется их конкретное, материальное единство (полное или частичное), или вполне отчетливая тенденция к нему. Отсюда указанный четвертый тип тональной структуры (центральный элемент которого — мотив, точнее группа звуков, располагаемых по горизонтали).

Рассмотрению каждого из типов тональной структуры в отдельности и посвящаются следующие разделы данного очерка (изучение индивидуальных гармонических стилей не является в данном очерке задачей автора).

---

<sup>4</sup> Само собою разумеется, что предлагаемая классификация в значительной мере условна: существует сколько угодно промежуточных и смешанных структур. Кроме того, между всеми типами структур имеются связи, элементы сходства, а удаление от первого типа к последнему вовсе не обязательно означает усложнение структуры.



## Особый состав аккордов при обычной или усложненной тонике

Расширение тонального круга благодаря вовлечению в сферу влияния тоники все новых и новых гармоний создает благоприятные условия для увеличения различия между отдельными конкретными структурами. Чем больше используемых гармоний входит в состав данной тональности, тем реже, естественно, будут они повторяться. Таким образом, один из путей индивидуализации связан с увеличением количества разнохарактерных гармоний внутри одной и той же тональности. Другой путь (отчасти близкий первому) соприкасается с индивидуализацией гармонии под влиянием мелодического движения; сущность его — в деформации, изменении реального звучания обычных аккордов вследствие действия различных факторов — задержаний, других неаккордовых звуков, регистровки, фактуры, удвоений, голосоведения, иного порядка последования и т. п. Второй из этих путей, важный сам по себе, представляет здесь, однако, меньший интерес как более обычный (см. пример 15).

Конкретно средства индивидуализации представляют собой поэтому прежде всего замену одних аккордов другими. Так как гармонии при этом не приобретают стабильности и универсальности классических представителей тональных функций, то практически такая замена либо придает индивидуальный характер гармонической структуре, либо по крайней мере содержит тенденцию к индивидуализации.

К числу простейших преобразований тональной периферии можно отнести полное устранение ее как группы самостоятельных аккордов. Первым значительным опытом такого рода «нулевого окружения» тоники было вступление к «Золоту Рейна» Вагнера, использующее лишь один аккорд — Es-dur'ное трезвучие. Индивидуализация гармонии непосредственно вызвана здесь программным замыслом. Отсутствие движения в гармонии воплощает с внешне сюжетной стороны спокойствие глубин Рейна (в философском подтексте также — идею вечности). Сходным примером из современной музыки может служить вступление к четвертой картине балета Стравинского «Петрушка», где D-dur'ное трезвучие тя-

нется почти непрерывно в течение тридцати пяти тактов<sup>5</sup>.

Стравинский. „Петрушка“. Карт. IV

Несмотря на традиционность тонического центра, гармонический облик этого вступления обладает яркой характерностью. Она идет не только от полного отсутствия на значительных участках других самостоятельных аккордов, но главным образом от формы фигурации выдержанного аккорда, порождающей вспомогательные аккордовые комплексы в виде минорного трезвучия секундой выше тоники и уменьшенного — секундой ниже. Как известно, чередование складывающегося из обоих комплексов малого септаккорда (*cis — e — g — h* в D-dur) с тоническим трезвучием типично для звучания

<sup>5</sup> В тактах 25—27 на фоне длящегося D-dur'ного трезвучия появляются другие гармонии, дающие полный каданс и не позволяющие аналогии со вступлением к «Золоту Рейна» стать полной.

ярмарочных гармошек. Вот эти «ярмарочные звучания» и сделаны центральным элементом системы. Отсутствие других аккордов как самостоятельных элементов гармонии, дающих эффект смены основного тона, позволяет наиболее широко и концентрированно воплотить монотонно искрящееся разноголосие площадного праздничного веселья.

Если отметить в партитуре все проведения этой группы созвучий из прилегающих к тонике трезвучий (или их частей) и их разрешений в нее, получится необыкновенно густая и плотная сеть. Ощущению развития (в пределах сохраняющейся общей неподвижности) соответствуют эффекты уплотнения или разрежения ткани, расширения или сокращения, расцветивания или упрощения (ср. изменения в тактах 3, 10, 14, 18, 22, 28).

Гершвин, „Порги и Бесс“. Колыбельная Клары

16 A Andante

1 2 3 4

*p* rit. Moderato *pp* *espr.*

Лет - ний день -

*h moll V* I V(II)

5 6 7 8

ле. том жизнь легка, бе - бл! Пла - шут ры - бки,

I V I V I IV

9 *mp* poco rit. 10 11

ско - ро хло - пок. снн - мать

«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 проблему. Подобно Принцу из известной сказки, он взял за руку Золушку и провозгласил ее принцессой, невзирая на бешеную злобу ее завистливых сестер...»<sup>6</sup> — сказал американский дирижер Вальтер Дамрош о музыке Гершвина. Если центральный элемент гармонии предыдущего примера был заимствован от ярмарочной гармошки, то аналогичный элемент в эпизоде из оперы Гершвина ведет свое происхождение от джазовой музыки:

16 B

h moll I<sup>6</sup> v<sup>6</sup>

Тоника с секстой не без основания воспринимается многими как «джазовая» гармония. Хотя и то, и другое, как видим, идет от бытовой музыки, с точки зрения индивидуализации тональной структуры между обеими гармониями есть существенная разница. «Гармошечные» звучания примера 15 — сравнительная редкость в музыке; этого нельзя сказать о пресловутой «джазовой тонике» — одной из самых избитых и затасканных гармоний. Поэтому тоника с секстой сама по себе не есть признак индивидуализации гармонии (можно говорить разве только о стилистической индивидуализации).

Однако в приведенном примере гармония все же обладает достаточными специфическими особенностями,

<sup>6</sup> Цит. по предисловию Г. М. Шнеерсона к изданию избранных вокальных произведений Гершвина (М., 1960, с. 2).

позволяющими считать ее структуру индивидуализированной, а не только общеджазовой. Прежде всего это касается гармонии основных мотивов. Джазовая гармония часто представляет собой обычные «функциональные» структуры, но изложенные иными (джазово-стилизированными) аккордами. Так и здесь. Общий тип гармонической структуры предложения — самый распространенный:

$$I-V-I-V-I-IV-II < -V.$$

Но изложение начального автентического оборота выполнено так, что обнажается структурное сходство между тонической гармонией и частью доминантовой (прима большого доминантового нонаккорда помещена в партии голоса и тем несколько изолирована от остальной части аккорда — см. такты 4, 6, 7). Сходство между этой доминантой и этой тоникой обнаруживается совсем не там, где мы привыкли его усматривать в классических аккордах. Доминанта имитирует тонику не квинтой выше, а большой секундой выше (пример 16 Б). Четыре звука доминанты, оказывается, лежат тоном выше четырехзвучной тоники (см. партию сопровождения). Фактически доминантовый нонаккорд в обращении трактован как малый квинтсекстаккорд с прибавленным звуком.

В этом уже содержится индивидуальная структурная идея — параллелизм мягко диссонирующих аккордов (частое явление в джазе), притом доминанта находится на секунду выше тоники (в пятом такте, где в аккорде доминанты нет добавленного звука V ступени, гармоническая смена имеет точно тот же эффект, чем доказывается основополагающее значение для этой гармонии нижнего четырехзвучия, а не звука V ступени)<sup>7</sup>.

Здесь, как и в других примерах, оставляем без внимания все то, что не имеет прямого отношения к основному предмету рассмотрения. В данном случае — функции интервалов вступления как частей основных аккор-

---

<sup>7</sup> Интересно, что сходный параллелизм аккордов находится в сочинении, весьма далеком по стилю от Гершвина — в первой части седьмой симфонии Малера.

дов, их перегармонизация между первым и вторым куплетами, направление тяготения вводного тона (на тон вниз).

Рахманинов. „Ау!“

17 *Tempo precedente*

17 *mf* Цвет-ку цвет-ск средь

19 для за-жег сво-чу. 20 *cresc.* И чей-то смех все вглубь

21 *f* мо-ня за-ма . ни-ва-от.

22 più vivo

23 *agitato*

По-ю, и-му.

*cresc.*

*f*

24

*ff*

„А - у!“

*passionato*

25

„А - у!“

*molto marcato*

26 27

крю-чу.

*ff*

28 *meno mosso*

*f* *molto cantabile*

*f*

29

*f*

30

*f*



31

32

33

meno mosso

34

*dim.*

*perdendosi pp*

Рахманинов не принадлежал к числу крайних новаторов гармонии. Но общие процессы развития современной музыки коснулись и его. Это относится и к индивидуализации тональной системы. У Рахманинова есть даже собственная «именная» гармония (уменьшенный вводный с квартой вместо терции в миноре).

Пример из романа «Ау!» интересен своим необычным завершением. Из заключительного каданса (такты 24—28) изгнаны все традиционные аккорды — нет обычной субдоминанты, нет обычной доминанты, отсутствует даже, казалось бы, неизбежная трезвучная тоника. Место тонического трезвучия занимает здесь большой доминантовый нонаккорд (такты 28—34), выполняющий, однако, вопреки своей структуре функцию тоника. Грань, отделяющая окончание консонирующим аккордом от

окончания диссонансом, очевидно, стерлась настолько, что перейти ее совсем нетрудно. Поэтому желанная слуху композитора пышная гармония доминантового нонаккорда может стать на место обычной тоники.

Окончание целого произведения не на тоническом трезвучии вовсе не характерно для Рахманинова и напоминает скорее Скрябина. Думается, в данном примере этот редкий случай замены заключительного тонического аккорда может быть поставлен в связь с характером воплощаемого текстового содержания. Таинственная переливчатость, мечтательный свирельный «звон вершин», вся музыка бальмонтовского стиха реализуются в завораживающих звучаниях малого септаккорда<sup>8</sup> (середина, такты 12—16) и других мягкодиссонирующих, нежных гармоний. Все эти звучания как бы концентрируются в звучности большого нонаккорда (куда важнейшие из них входят составной частью).

Чтобы наиболее концентрированно использовать экспрессию доминантнонаккорда, Рахманинов всю заключительную каденцию строит на одних только этих гармониях. Более того, он отказывается от традиционных функциональных соотношений с очевидным намерением обнажить, усилить фонический эффект избранных аккордов (более обычное последование из тех же аккордов типа:  $\text{II}^9_{<} - \text{V}^9 - \text{I}^9_{>}$  как привычно автентическое несколько сгладило бы их выразительный эффект). Необычность аккордов и стремление максимально насытить ткань их звучанием приводят к индивидуально своеобразной последовательности ступеней, вводящих последнюю тонику. Сущность этой системы нонаккордов состоит в следующем. Целевой аккорд имеет вторую форму, родственную через общность тритонов (второй аккорд в тактах 26 и 27). Принципиально равноправный с главным тоническим созвучием аккорд с басом *g* используется здесь как своеобразная вспомогательная гармония к нему. Заключительная пара нонаккордов готовится такой же парой, находящейся на малую тер-

---

<sup>8</sup> Следует заметить, что малый септаккорд энгармоничен «рахманиновской гармонии» (вводному септаккорду с квартой). Сам прием окончания мягкодиссонирующей гармонией на фундаменте I ступени родственен позднескрябинским кадансам (генетически он восходит к окончанию прелюдии Шопена F-dur).

цию выше (такты 24—25). Располагающиеся по звукам уменьшенного септаккорда и будучи поэтому весьма родственными друг другу (как родственны все доминанты с основными тонами, образующими уменьшенный септаккорд), эти аккорды создают постепенное приближение к тонике: аккорды, построенные на  $\text{III}$  и на  $\text{VI}$  ступенях (такты 24—25), отстоят от нее в функциональном отношении более далеко, чем аккорд на тритоновой ступени (такты 26—27). Вследствие этого кадансирование приобретает особый характер — усиления, приближения, в чем и выражается индивидуализация тонально-функциональных отношений заключительного каданса<sup>9</sup>.

Любопытна игра трезвучиями в последнем такте (34) романса. Лейтзвучание романса — малый септаккорд (в сущности, это и есть центральный элемент) подается здесь в своем «очищенном» виде, хотя и является всего лишь верхней частью общего аккорда с басом *des*. Вспомогательный к нему аккорд есть вторая форма тоники (ср. с тактами 26 и 27).

В целом приведенный пример оказывается глубоким заключительным кадансом, где обычный эффект установления и подчеркивания завершающей гармонии достигнут своеобразными средствами (последнее трезвучие  $\text{V}$  — в функции тоники!), отклоняющимися от конкретных классических приемов вследствие использования нового материала, но подчиняющимися в конечном счете высшим логическим принципам гармонии, неразрывно связанным с процессом формообразования.

Прокофьев, „Семен Котко“ Действие III

18 308 Moderato

<sup>9</sup> Малотерцовая система аккордов заключительного каданса, несомненно, отражает ладовую структуру середины (такты 12—16) и репризы (17—28) романса, где эта система замещает обычные лады (вбирая в то же время некоторые их элементы).

Любка poco a poco cresc. al forte

Нет, нет, то не Ва-со-лек, нет, то не Ва-си-лек, нет, то не Ва-си-ле-чек,

Прокофьев, которого по праву называют солнечным гением современной русской музыки, нередко обращался и к образам страшного, злого, трагического. К числу лучших страниц прокофьевской музыки относятся трагические сцены фильма «Александр Невский», сцена бреда Андрея Болконского из «Войны и мира». Потрясающее впечатление производит на слушателя и финал третьего действия оперы «Семен Котко» (пожар и сумасшествие Любки). Горестные причитания героини выполнены композитором в виде остинато, выражающего навязчивую идею помутившегося сознания. Эффект усиливается действием различных других приемов. Пятитактовость при подчеркнутой метричности воспринимается как нарушенная естественность структуры; окончание мотива то на первой четверти, то (иногда) на второй подобно путанице мысли, вращающейся в замкнутом круге представлений.

Оригинальная гармоническая структура оказывает сильнейшее параллельное действие. Индивидуальность структуры заключается в сопоставлении двух минорных гармоний, основные тоны которых отстоят на тритон (*g* и *cis*). Трудно вспомнить другую тему, гармония которой базировалась бы на столь чуждых друг другу аккордах. Свойства образующейся при этом системы отношений наглядно передают характер ситуации. Во-первых, это концентрация минорности, создающая особо мрачный колорит. Во-вторых, отсутствие определенной опоры, подобное нарушению ориентировки в окружающем мире. В-третьих, навязчивая идея остинато повторяющегося звука *e* со своим верхним вспомогательным, притом ни то, ни другое не изменяется при капитальных сменах гармонии. Наконец, намеренная разорванность мысли ощущается вследствие фигурации каждого ак-

корда в различных тональностях (первый в d-moll, второй — в cis-moll, с мрачно нависающей пониженной IV ступенью)<sup>10</sup>.

Хиндемит. Соната № 3 для фортепиано. ч. I

19 *Ruhig bewegt* (♩. etwa 64)

1 2 3 4 6

*mp* *p*

B(dur) I II(VII) I nVII nVI V I nIII nVI  
Des (moll) I IV

6 7 8 9 10

*mp* *mf*

B nIII  
Des I nVI  
E(moll) IV

nIII nVI [nIV II] nIII nVII I  
I IV I VI

В этой музыке нет никакого программного подтекста. И тип гармонической структуры, весьма характерный для Хиндемита, обычен для его многочисленных сочинений (например, начало с нисходящего хода баса мы встречаем в I части первой органной сонаты, «Песне» во второй из фортепианных пьес ор. 37, во всех трех частях сонаты для трубы и фортепиано, во II части третьей сонаты для органа, I части первой фортепианной сонаты и других произведениях). Поэтому об индивидуализации здесь можно говорить скорее как о стилистическом своеобразии, чем как о своеобразии структуры данной темы в отдельности. Впрочем, не будем и преувеличивать общестилистические признаки — ведь точно такую доминанту (такт 4) или такой комплекс ступеней в начальном ядре темы мы едва ли без труда найдем в других сочинениях Хиндемита (да и тоника часто не имеет вида чистого полного трезвучия).

<sup>10</sup> Прокофьев акцентирует разорванность «тонального сознания», выдвигая на передний план несвязность оборота nV—I в cis-moll. Однако впоследствии все же обнаруживается объединяющая то-никальность второй гармонии (цифры 313, 365 и 375).

Хиндемит сознательно использует многообразие системы двенадцати основных тонов и еще большее разнообразие строящихся на них аккордов. И индивидуализация его гармонических структур выражается в своеобразии многочисленных комбинаций аккордов хроматической тональной системы.

Конкретно своеобразие гармонической структуры в ядре темы (такты 1—4) заключается в сочетании разноладовых (с точки зрения диатоники) аккордов — II (VII) ступень из лидийского лада, а нVII, нVI и V — из натурального минора. В сумме все звуки этих аккордов дают почти полный хроматический ряд (нет звука *ces*), что и составляет здесь начальную экспозицию тонально-гармонического материала. Гармония периода в целом построена по классическому образцу: четырехтактовое ядро, два звена секвенции (содержащей отклонения в нIII и нV ступени), доводящие гармоническое развитие до крайней точки (тригоновая ступень), после чего следует каданс первого предложения (такт 9).

Quick crotchets ♩ = 162

20 (Allegro) 3 Бриттен. „Военный реквием“ ч. I

Мальчикки *f* smooth

Орк. *p* *mf* sustained

To de\_cet hy\_mnus, hy\_mnus, De\_us in SI\_on;

Ⓢ I H VI V нVII VI нVI-(нV) нVII-(нI?) нII II IV V

To de\_cet hy\_mnus, hy\_mnus, De\_us in SI\_on;

Ⓢ I H I> Es III (нII)нIII-> IV II V IV> V

У Бриттена мы находим здесь редкий пример использования всех двенадцати ступеней, основные тоны которых составляют полный двенадцатитоновый ряд. Тональная определенность отрывка при этом не вызывает сомнений. Это бесспорный F-dur. Индивидуализация структуры в данном случае выражается своеобразием окружения тонического аккорда. Впрочем, обращает на себя внимание какая-то искусственность структуры, происходящая от лежащего в его основе замысла, обойти все двенадцать ступеней, не повторяя ни одной из них.

Индивидуализация гармонии налагает на композитора обязанность выдерживать заданное единообразие на всем протяжении структуры. Это правило предполагает, конечно, и возможность появления контрастирующего материала, но также в зависимости от избранного. Так, индивидуализация (пусть отчасти и общестилистического характера) выражается в теме Хиндемита (пример 19) в том, что взятая в качестве ядра специфическая группа гармоний становится основным мериллом для всего последующего развития, критерием аккордо-гармонической и функциональной логики. Тонально-гармоническая логика не абстрактна, а определяется свойствами конкретного комплекса элементов избираемого в соответствии с музыкальным замыслом. Эта зависимость между гармонической логикой и свойствами материала представляется центральной проблемой, рассматриваемой в настоящем очерке. В частности, эстетическое требование внутреннего единства произведения воплощается в необходимости взаимосвязи между всеми элементами композиции. Взаимосвязь осуществима лишь на основе принципиальной общности материала во всех отделах сочинения. Поэтому выбор определенного материала в качестве ядра темы уже исключает возможность введения материала принципиально инородного, вызывающего вследствие нарушения связности представление о другом сочинении, искусственно сросшемся с начальным.

Казалось бы, как убедительны, как неизбежны классические кадансы типа I—II<sub>7</sub><—V, I—V, I—IV—V или V<sub>7</sub><—I, II—V<sub>7</sub>—I, II<—V—I, IV—V—I и т. п. Но попробуем приставить их к гармонии примера № 19 (например, диатонические аккорды V<sub>7</sub><—I вместо nVII—I в тактах 9—10). Как это нехорошо, как это

неубедительно, как это стилистически фальшиво! У этих гармонических оборотов различные «группы крови», и они не срастаются, не уживаются вместе, оказываются несовместимы друг с другом<sup>11</sup>.

Введение гармонического комплекса одного типа предполагает продолжение, выдержанное в том же характере гармонического материала, что с технической стороны означает необходимость повторения каких-то существенных его элементов (тип аккордики, ладовые соотношения малого и крупного плана, распределение двенадцати ступеней, частота пульсации и т. д.).

Таким образом, в условиях многообразия гармонического материала художественная логика, требование стилистического единства вынуждают исключить определенный род материала в пределах одного сочинения, обуславливают конкретные ограничения как в выборе материала, так и в характере гармонического развития (например, для диатонической в основе системы малоестественно отклонение в тритоновую ступень, а для хиндемитовской оно оказывается необходимостью уже в пределах первого предложения).

Мийо. „Бразильские танцы“ № 3. Сорасабаца

21 1 Calme 2 3 4 5 6

Gdur I V I V I V

7 8 9 10 11 12

I V I V I V

<sup>11</sup> Это было и раньше (нельзя, например, финал *C-dur*'ной третьей сопаты Бетховена заменить финалом *C-dur*'ной же «Авроры»). Однако органичность произведения зависела прежде всего от ритмо-мело-тематической общности.



В приведенном танце Мийо музыка и гармоническая структура несколько примитивны. Задавшись целью писать политонально, композитор, к сожалению, не позаботился о том, чтобы сделать из своего материала хотя бы сколько-нибудь интересное целое. Вся структура состоит в чередовании тоники и доминанты в соль мажоре и си мажоре одновременно (чтобы свести гармонию к ее прообразу, достаточно простой транспозиции — верхней строчки на малую сексту вверх или нижней на малую сексту вниз). Бедность техники не могут скрыть даже такие «ошеломляющие» приемы письма, как политональность (она представлена здесь в совершенно чистом виде). Два примитива не суммируются в одну нормально развитую структуру<sup>12</sup>.

Политональные образования часто состоят из элементов, не достигающих до полноценных соотношений всех трех тональных функций, или по крайней мере включают их в качестве своей составной части. В примере 21 нет всех трех функций (третья, субдоминантовая, появится позже, в тактах 30—31, 34—35 и при повторениях). Одновременное и единообразное изменение функций в обеих тональностях придает остроту и пикантность звучанию (к чему, очевидно, и стремился автор). Однако, в данном случае между простотой и отчетливостью функциональных соотношений в отдельных слоях гармонии, с одной стороны, и относительной резкостью соотношения тональностей — с другой (см. перечень в тактах 2, 4, 6, 9, 10, 11) возникает противоречие, воспринимаемое как нарочито фальшивое, не органичное сочетание гармонических элементов. Политональность оказывается бедной и несколько примитивной, механической.

Анализ примера 21 показывает, каким образом индивидуализация гармоник может не давать ощутимого художественного результата вследствие неразвитости гармонической структуры, бедности мысли, отсутствия большой музыкальной идеи.

---

<sup>12</sup> В исторической перспективе сама эта примитивность содержания, возможно, могла бы рассматриваться и как определенная ценность — средство освобождения от идиом романтического языка и романтической экспрессии.

Allegro moderato

Бартók. Соната для фортепиано, ч. I

22

7 8 9 10

*piu f*

11 12 13

8

14 15 16

*sf*

8

17 18 19 20

Одна из любимых бартоковских гармоний — сочетание мажорного трезвучия с лидийской квартой и миксолидийской септимой. В этом сочетании есть что-то «пле-нэрное», идущее то ли от натурального звукоряда (звуки 8, 10, 11, 12, 14), то ли от подлинных народных ладов румынской и венгерской музыки. Один из вариантов

лидийско-миксолидийского лада придает своеобразные черты главной партии фортепианной сонаты Бартока. Изюминка индивидуализации гармонии здесь — оstinato двух ступеней — тонической и тритоновой, притом тритоновая ступень образована целотоновыми вспомогательными к звукам тонической терции. Захватываемые вспомогательными звуками ступени — как раз характерные элементы миксолидийского и лидийского ладов. Таким образом — гармония тритоновой ступени фактически представлена не большой терцией (в обращении), а уменьшенной квартой.

Развивая ядро темы, Барток приходит к малотерцовой тональной системе, которая сама по себе не может считаться особенно индивидуализированным средством (она встречается у Римского-Корсакова, Стравинского, Мессiana, Дебюсси, Равеля и у многих других авторов), однако получает в сонате Бартока своеобразное истолкование. Малотерцовая система возникает как продление шестиступенного лидийско-миксолидийского лада. Используемые в теме шесть ступеней лидийско-миксолидийского лада *e—d—cis—h—ais—gis* (см. такты 8—13) повторяются в транспозиции от другого звука того же ладового звукоряда — *cis* (*cis—h—ais—gis—g—eis*). Отсюда вытекает и использование характерных для малотерцовой системы гармоний (*e* и *ais* в тактах 7—13, 18—20; *cis* и *ais* в тактах 14—18).

Характерно для темы бартоковской сонаты также использование полиладовости (вся первая часть в целом — классика полиладовости) в виде одновременного сочетания малотерцовой системы с натуральным мином (такты 13—18). «Программа» полиладовости задана в начальном мотиве сонаты (см. его повторение квартой выше в седьмом такте)<sup>13</sup>.

Особенность использования малотерцовой системы в последнем примере — в подчеркнутой (может быть, даже чрезмерно акцентированной) тоникальности. В других случаях применение подобных систем связано с сильным

---

<sup>13</sup> Этот мотив — наглядное доказательство того, что полиладовость, в сущности, представляет собой расслоенную хроматику. Дело в том, что (по собственному признанию Бартока) начальный мотив первоначально был задуман как простое хроматическое заполнение малой терции (и соответственно вместо одной шестнадцатой было две тридцатьвторых).

выдвижением на первый план периферийной части системы и даже с полной или частичной утратой ощущения центра.

### **Опора на нетонические аккорды**

Этот путь индивидуализации гармонии родствен предыдущему. Причиной выдвижения на передний план гармонической структуры нетонических аккордов, сохраняющих еще свою тональную принадлежность, и опоры на них (обычная тоника при этом может сохраняться, но может оттесняться вплоть до полного ее исчезновения) следует считать стремление максимально использовать экспрессию тональной периферии. В той или иной мере интерес к нетоническим аккордам связан с намерением использовать либо их диссонантность, либо ладовую неустойчивость (или и то и другое вместе). Путь индивидуализации гармонии через опору на нетонические аккорды сравнительно более прост ввиду возможности достичь своеобразия и новизны структуры, не покидая пределов обычной тональной системы.

Индивидуализация гармонии при помощи опоры на нетонические аккорды предполагает три основных варианта:

1. Опора на нетонические аккорды при сохранении более или менее обычной тоники.

2. Ослабление функции тонического аккорда вплоть до сведения ее роли практически к нулю (то есть при наличии тоники власть ее больше неощутима, трудно поверить в то, что она — тоника). Опора на нетонические аккорды лада может превращаться в подчеркивание центробежных элементов тех аккордов, которые, казалось бы, еще сохраняют традиционные тональные функции, например, тоники и доминанты.

3. Опора на нетонические гармонии при отсутствии тоники как реально слышимого аккорда<sup>14</sup>.

Индивидуализация всех трех типов, пожалуй, с наибольшей широтой подготовлена в музыке XIX века. В сущности, многие образцы особых диатонических ла-

---

<sup>14</sup> Тоника может легко угадываться.

дов — так называемых ладов народной музыки (старинных, церковных ладов) могут быть объяснены как производные от основных — мажора и минора, как системы с тоникализацией не I ступени<sup>15</sup>. Нет нужды ссылаться на примеры — они общеизвестны. Уже отмечалась музыкальной наукой миксолидийская окраска срединных частей, опирающихся на доминанту<sup>16</sup>.

Несмотря на относительную многочисленность примеров ладов смещенной тоники (так можно охарактеризовать лады народной музыки у композиторов XIX—XX века с точки зрения взаимоотношения этих ладов с основными видами мажора и минора), гармонические структуры этого типа обычно обладают какой-то специфичностью, характерностью. И само отличие их от нормативных классических структур уже придает им индивидуализированные черты.

Но и помимо структур со смещенной тоникой уже в XIX веке встречаются ярко характерные структуры иного типа с опорой на нетонические аккорды. Не совпадая со старинными диатоническими ладами, подобные (впрочем, все же очень редкие) структуры могут резко выделяться своей необычностью, ярко выраженной индивидуальностью. Классическим образцом индивидуализированной структуры в музыке XIX века можно считать сцену колокольного звона из «Бориса Годунова» (вторая картина, до цифры 5). Два одинаковых аккорда на расстоянии тритона (*as—d*) в течение тридцати восьми тактов составляют единственный гармонический материал пьесы. Подразумеваемая, но реально не звучащая тоника до мажора появляется позднее, с наступлением основной части (сцена звона — инструментальное вступление к хору «Слава»).

Яркие образцы индивидуализированных структур мы находим у Бородина (аккорды затмения), Римского-Корсакова (уменьшенные и увеличенные лады в фанта-

---

<sup>15</sup> Конечно, это не новое объяснение. Например, Риман прямо пишет, что церковными ладами называются «различные октавные отрезки (части) основной гаммы» (Словарь. М., 1901—1904, с. 1387).

<sup>16</sup> Риман называет такую часть «миксолидийским промежуточным звеном» (*Mixolydisches Zwischenglied*). См. его *Handbuch der Compositionslehre*, Berlin, 1922 S. 86. Риман ссылается на следующие сочинения: Бетховен, соната op. 2 № 2, тема финала; Багатель op. 33 № 3, *F-dur*; главная тема рондо op. 51 № 2, *G-dur*; тема вариаций из сонаты ре мажор Моцарта.

стических сценах опер<sup>17</sup>), Листа (название его пьесы «Багатель без тональности» указывает именно на отсутствие опоры на обычную тонику), Вагнера (главный элемент гармонии «тристановского» стиля — разрешение одного мягко диссонирующего аккорда с тритоном в другой, с преимущественным использованием малого септаккорда и доминантсептаккорда).

Лады с тоникой, как бы смещенной на иную ступень, нередко встречаются и в современной музыке. Так как после тоники наиболее важна гармония доминанты, то естественно, что смещение тонального центра тяжести на V ступень оказывается наиболее закономерным.

Andante maestoso  $\text{♩} = 46$  А. Хачатурян. Симфония 2, ч. I

<sup>17</sup> Эти лады (или малотерцовые и большетерцовые ладовые системы), обычно тоникализирующиеся на каком-то определенном звуке (см. вступление ко второй картине «Садко»), характерны, однако, типичным для них углублением во все звенья системы, что и дает перевес нетонической сфере.

Lent et triste Дебюсси. „Деревьев тени“

24А 1 2 3 4

*pp*

Де-ре-вь-ев те-ни, во мгле ре-ки от-ра-жа-ясь,

24Б 27 28 29 30 31

*sf* *pp m.g.* *rit. molto* *pp* *m. d.*

*sempre dolcissimo e morendo*

Как показывают оба примера «гиполадов», тоникальность V ступени вполне равна тоникальности I в системах подобного типа. Тема Хачатуряна открывает произведение, главная тональность которого — e-moll (а не a-moll, если считать основную гармонию всего лишь доминантой). Романс Дебюсси выписан даже с семью ключевыми диэзами — так, как будто тоникой его является Cis-dur'ное трезвучие<sup>18</sup>.

Независимо от того, насколько сильно влияние той или другой тоники в каждом из произведений (примеры 23—24), индивидуализированность структуры в них очевидна и заключается не только (а может быть, и не столько) в их доминантовом ладе (термин И. Способина), а прежде всего в конкретных элементах гармонии.

В теме Хачатуряна на первом месте находится весьма характерный для его гармонии аккорд типа e—f—gis—h—(d). Он реально звучит (на других ступенях) в так-

<sup>18</sup> Романс Дебюсси написан еще в XIX веке (1888). Так как Дебюсси может с полным правом считаться композитором новой музыки, то его сочинения, созданные в XIX веке, условно отнесены к современной эпохе.

тах 6, 7 и является опорой лада в начальных тактах. Подчеркивание малой секунды (ноны)  $e-f$ , обращающейся впоследствии в большую септиму (такты 6—7), можно считать здесь своего рода лейтинтонацией, в сочетании с мажорной терцией, придающей специфический «армянский», «хачатуряновский» оттенок доминантовому ладу<sup>19</sup>.

Для томно-печального, лениво-нежного настроения романа Дебюсси особенно важна структура центрального элемента гармонии — доминантсептаккорда на звуке *cis*, чередующегося с доминантсептаккордом на *g*. Это совершенно иной круг гармоний по сравнению с предыдущим примером. Дальнейшее развитие ядра темы (пример 24 Л) использует много однородных гармонических элементов — звучность доминантсептаккорда, малого септаккорда с его печально-нежным характером, а также некоторые аккорды и без тритона (преимущественно из системы *Fis-dur*). Индивидуализация гармонии, однако, прежде всего обусловлена сопоставлением двух начальных аккордов примера 24 А.

Опора на нетонические аккорды может принимать и более необычные формы. В тонику может обращаться, в сущности, любая ступень (в том числе и субдоминантовые): вводный тон (пример 25), II ступень (26), IV ступень (27).

Шостакович. „Катерина Измаилова“

25 *Largo*

опорные тоны *c1s*

опорные тоны *g1s* *c1s*

<sup>19</sup> Несомненна связь доминантового лада с армянскими народными ладами. Х. С. Куш и А. Р. В. приводит ряд примеров ладов этого типа, называя их «двойственными» (Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, с. 519—548).



26 **13** Molto espressivo, poco più sostenuto  $\text{♩} = 60 - 66$

27A Lento  $\text{♩} = 60$  Барток. „Багатеми“ № 6

Своеобразие темы Шостаковича — в сравнительно редкой тоникализации VII ступени гармонического минора. Если исключить ход *gis—cis*, нетипичный для диатонического ре минора (в d-moll *gis* должен идти в *a*), то все последование звуков легко объясняется в этой тональности (так же, как и происхождение подобного лада). Но так как тоникой служит здесь звук *cis*, вся мелодия приобретает необыкновенно мрачный колорит вследствие концентрации низких ступеней (если сравнивать с натуральным минором, то, кроме III и отсутствующей VI, понижены все ступени, даже октавное повторение тоники).

Ладотональность первой побочной темы шестой симфонии Мясковского принято определять как дорийский минор. И это вполне справедливо. Однако двойственность ладов со смещенной тоникой обычно выражается в совместном действии двух тоник — основного и произвольного ладов<sup>20</sup>. И в примере 26, помимо основной тоники *gis*, ощутимо влияние еще одного тонального центра — *Fis-dur*, благодаря чему дорийский *gis-moll* оказывается ладом II ступени. Симфония написана в *es-moll*, и побочная партия ее первой части имеет вполне традиционную тональность — *Ges (Fis)-dur*. Особенность же структуры побочной партии (обеих ее тем) заключается в стремлении обойти тонику, опереться на нетонические гармонии. В гармонии первой побочной темы (пример 26) поэтому слышится как бы тщетное стремление к мажорной тонике, парализуемое тяготением к минорной II ступени.

Тоническое созвучие шестой багатели Бартока — несомненно квинта *h-fis*. Своеобразие же тональной структуры, придающее этому *h (dur)* индивидуальный оттенок, происходит оттого, что тоника оказывается как бы субдоминантой *Fis-dur*<sup>21</sup>. Особенно заметна субдоминантовость в репризе (такты 16—25).

---

<sup>20</sup> Советский теоретик Л. И. Адам разработал теорию о ладовой первооснове и производных ладах (по терминологии автора). См. в кн.: Научно-методические записки Новосибирской консерватории, вып. 2, 1960, а также статью Л. И. Адама «О некоторых ладообразованиях в современной музыке», в кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1. М., 1967.

<sup>21</sup> По аналогии с доминантовым ладом такой лад можно было бы называть субдоминантовым.

Структурам с опорой на нетонические созвучия близки основанные на развитии добавочного конструктивного элемента гармонии. В том, что его действие как правило сопровождается известным отвлечением от господства обычной тоники, заключается сходство с опорой гармонии на нетонические аккорды.

Прокофьев. „Мимолетности“ № 19

Presto agitatissimo e molto accentuato

28

1 2 3

*pp*

C dur III (F V) IV (I) vIV (VII-) III(v) (I>) IV> (VI) vVII (V)

4 5

vVII V I V (vIV) I>

Индивидуальность тональной структуры в подобных случаях непосредственно происходит от скопления вокруг тоники большого количества проведений добавочного конструктивного элемента. В пьесе Прокофьева своеобразие гармонической структуры придается длинной цепью больших терций, хроматически восходящих от III ступени к I. Все созвучия, образующиеся в начальных четырех тактах, неизменно включают большую терцию в двух нижних голосах, при этом повторение интервала и единообразие его смещения служат мощным средством сплочения многочисленных созвучий в единое целое.

Хотя образование гармонической структуры в начальном четырехтакте совершается при помощи добавочного конструктивного элемента большой терции, в отрывке с достаточной отчетливостью проступает функциональная основа тональности до мажор (см. цифровые обозначе-

ния в примере 28; ступени в 1—3 тактах, реально не существующие, но явившиеся прообразами данных, взяты в скобки). Мы без труда узнаем ту разновидность тональной структуры, в которой начальная тоника заменена доминантой к субдоминанте (ср. со вступлением к первой симфонии Бетховена, с первыми тактами поэмы Скрябина оп. 32, № 2, D-dur, с эпизодом в начале разработки финала второй сонаты Прокофьева; пожалуй, еще ближе по функциональной логике начало «Сатанической поэмы» Скрябина). Связь первого аккорда с замещаемым им тоническим трезвучием больше всего проступает в момент разрешения: вводное трезвучие так разрешается в субдоминанту, как в структуре с более или менее обычными аккордами в IV ступень разрешалась бы побочная доминанта к ней. Попутно отмечу, что такая вводная доминанта глубоко родственна прокофьевской гармонии — доминантсептаккорду с повышенными квинтой и септимой.

В пьесе Прокофьева, так же как и во многих приведенных ранее отрывках, индивидуализация тональной структуры идет рука об руку с более или менее значительной внутренней реорганизацией ладотональности (замена одних элементов тональной системы другими, использование свойств новых гармонических элементов, изменение функциональных отношений между ними и так далее). Ладотональность исторически эволюционирует, принимая постепенно все новый облик. Так, еще в XIX веке появились тональные структуры особого рода: с мелодическим звукорядом, опирающимся не на главные ступени лада (Бородин, «Князь Игорь», хор «Улетай на крыльях ветра» из II акта); тональность, устанавливаемая лишь к концу пьесы (Шопен, прелюдия a-moll) и другие.

Близок к последнему типу облик гармонической структуры примера 28. Отсутствие ясно очерченной гармонии I ступени в начале, завуалированность ее при повторных появлениях (в тактах 4, 6), непрерывность движения больших терций воплощает образ стихийной силы, стремящегося потока. В статье «Современная гармония и ее историческое происхождение»<sup>22</sup> Ю. Н. Тю-

---

<sup>22</sup> В кн. Теоретические проблемы музыки XX века. (Впервые статья Ю. Н. Тюлина была опубликована в кн.: Вопросы современной музыки. Л., 1963).

лин, приводя отрывок из девятнадцатой «мимолетности» Прокофьева, относит его структуру к внетональным. Под внетональностью в данном случае подразумевается зона, временно освобожденная от определенных тонально-ладовых опор, в отличие от атональности, предполагающей принципиальное отрицание тональности<sup>23</sup>. Бесспорно правильно, что подобные структуры нельзя считать атональными в современной трактовке этого термина<sup>24</sup>. Хотя здесь мы не находим привычных тональных последований аккордов, определенная высотная тональная организация пьесы несомненна. Роль основной структуры временно принимает на себя развитие добавочного гармонического элемента — большой терции в определенном последовании (по полутонам вверх). В этом проявляется его конструктивное значение.

Замена одних элементов тональной системы другими, типичная для эволюции европейской гармонии XX века, предполагает и означает и иное ощущение ладотональности как определенного комплекса элементов высотной системы (но только нового, другого комплекса в сравнении с ладотональностью прошлого). У многих композиторов принципиально новый тип организации тональной системы, основанный на повторении и развитии конструктивного элемента, сочетается с более или менее ощутимыми влияниями старой, трезвучной тональности (пример 28). Пропорции соотношения того или другого могут быть самыми различными. В зависимости от этого и общий характер тональной системы в большей или меньшей степени отдалается от облика обычной тональности. Большой отход от типичного комплекса тональных гармоний не вызывает стабилизации какого-то другого круга аккордов и поэтому фактически совпадает с индивидуализацией структуры даже при от-

---

<sup>23</sup> «Теоретические проблемы музыки XX века», с. 166—168.

<sup>24</sup> Еще в XIX веке существовало другое понимание тональности. Так, сообщая Чайковскому свои впечатления от музыки Г. Форе, В. д'Энди и К. Бенуа, Танеев писал (1880): «Гамма перестает иметь семь нот, а включает в себе целых двенадцать, и не только в мелодиях, но и в гармонии. Тональности нет: после всякого аккорда можно взять всякий другой, какой бы гамме он ни принадлежал». (Разрядка моя. — Ю. Х.) Цит. по кн.: Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма, с. 54. Уж если у Форе нет тональности, то у Прокофьева тем более (см. пример 28).

сутствии определенного добавочного конструктивного элемента.

29А

*Sostenuto e pesante*

Барток. Соната для фортепиано, ч. II

1 2 3 4 5 6

*f* *p*

С XVI

7 8 9 10

*mf* *f* *f* *p*

I V I I V I V

11 12 13 14

*f* *p*

I V I V V I V V I

29Б

Тоника

такты: 7,11

7,10

8

8

8

9,10

11,12

11,12

14

[без основного тона] [без основного тона]

Доминанта

такты: 7

9,10

9,10

10,11

11

11

12,12,13

12

12

Этот пример мог бы быть отнесен и к предыдущей группе. Однако обычная функция тоника здесь настолько ослаблена, что реально существующая структура тональности организована по типу атональности, то есть без отчетливо слышимого тяготения к тоническому

трезвучию. Умаление роли тоники смыкается с опорой на нетонические аккорды.

Цифровка показывает, что весь отрывок имеет тонику *c*. Подтверждение этого мы находим в мелодии, написанной в чистом «белоклавишном» до мажоре (верхний голос в тактах 1—8, второй сверху в тактах 9—12). Притом используемые тональные функции — только тоника и доминанта. Низкая VI ступень в начальном шеститакте обладает той функциональной двойственностью, которая часто свойственна минорному аккорду на этой ступени — ее можно рассматривать и как субдоминантовую, и как доминантовую.

В данном случае ни то, ни другое существенного значения не имеет, однако нужно иметь в виду, что при переходе в седьмой такт начальная гармония разрешается как вводнотоновая (мелодическое *d* разрешается в *c*, остальные три звука — по полутонам в *fis—g—d*; регистровые изменения не учитываются).

В начальном автентическом последовании (такты 7—8) появляются все четыре побочных тона (*h, es, fis, b*), усложняющие гармонию последующих тактов (они появляются в аккордах тоники и доминанты)<sup>25</sup>. Все виды тоники и доминанты с побочными тонами выписаны в примере 29 Б.

Индивидуальная особенность данной структуры состоит в усилении роли центробежных элементов гармонии, развивающихся как бы параллельно лежащим в основе центростремительным<sup>26</sup>. Так, например, движение баса в тактах 11—13 почти не затрагивает основных гармонических звуков, а осуществляется по одним только побочным тонам. В результате один из голосов оказывается как бы инотональным (в действительности, конечно, его «горизонтальная» гармония — лишь часть общей комплексной ладотональной системы).

Если в теме Бартока тональность сильно усложнена

---

<sup>25</sup> Заключительный аккорд примера 29 Б включает звук *f*, заимствованный из начальной гармонии, а также из мелодического опорного тона в тактах 9, 10, 11 (сопрано), 12 и заслуживший своей значительной ролью право фигурировать в завершающем аккорде.

<sup>26</sup> Центробежными можно считать элементы наложения над обычными *S-dur*'ными (или *c-moll*'ными). Это разделение не вполне правильно, так как здесь нет тяготения к обычным терцовым гармониям. Разделение проводится ради выяснения специфических черт гармонии.

(точнее, реорганизована), но тоника ее достаточно определена, то в следующем примере в условиях примерно такой же сложности нетонических гармоний тоника избегается, и поэтому центр тяжести смещается на нетонические гармонии <sup>27</sup>.

**Mäßig**  $\text{♩} = ca 100$  **Шёнберг. Квартет 2, ч. I**

30 *sehr ausdrucksvoll* 45 46 47 48

49 50 51 52 *espr.* 53

54 55 56 57

II < V II <

Ⓐ cis V II < ... I VI II <

Ⓐ cis V III I V II < (V) nVII nIII II < V

<sup>27</sup> Возникает аналогия с побочной партией шестой симфонии Мясковского: тональность параллели к минорной тонике, избегание тонического аккорда, и там и здесь сгущение лирической экспрессии.



Приведено начало и окончание побочной партии I части квартета. Главная тема его написана в *fis-moll* и поэтому естественно ожидать в побочной партии *A-dur*. Начальные 16 тактов побочной темы (такты 44—59) представляют собой период, то есть построение, выполняющее роль устойчивого в пределах этой части. Действительно, здесь есть гармонии, с полной бесспорностью указывающие на параллельный мажор (такты 45—46, 49—51, 56). Однако тоническое трезвучие в чистом виде ни разу не появляется. Оно обрисовано в голосах 53 такта, но не звучит как трезвучный аккорд в собственном смысле. Кроме того, оно не предваряется наиболее важными функциями доминанты и субдоминанты, ему предшествует аккорд с фундаментом на II ступени (побочная доминанта к V ступени). В результате даже здесь не образуется естественного устанавливающего тональность оборота доминанта — тоника.

Между тем гармоний доминанты в теме вообще очень много (см. цифровку). Можно сказать, что доминанта принимает на себя функцию основного устоя. Это подтверждается окончанием экспозиции (см. такты 87—89 в примере 30). Избегание тоники и опора на доминанту позволяют связать структуру такого рода с типом, представленным у Вагнера («Тристан») — композитора, оказавшего большое влияние на раннего Шёнберга. С другой стороны, такое «парение» тональности над тоникой объяснимо и как контраст по отношению к гармонии главной темы (в которой опора на ее тоника совершенно определена). Контраст этого типа традиционен (вспомним первую сонату для фортепиано Бетховена, где в I части побочная тема начинается на доминанте параллельной тональности; также своеобразную структуру экспозиции в I части сонаты op. 19 № 2 Бетховена).

Таким образом, индивидуализированная структура периода из побочной темы второго квартета Шёнберга родственна типу доминантовых ладов, своеобразна своей сгущенной гармонической экспрессией (все гармонии очень сильно варьируются под влиянием полифонизации фактуры и своеобразных альтераций).

### Особый аккорд в качестве центра системы

Как видно из последних примеров, усложненная тональность фактически превращается в систему особого рода, где обычные принципы организации нередко уступают свою роль иным факторам. Один из них — установление особого аккорда в качестве центра системы. Особым аккорд можно считать в том случае, если он либо по своему составу, либо (реже) по характеру применения не совпадает с обычной тоникой, так как окружение подчинено ему не теми функциональными отношениями, которые типичны для классической тональности (или ее «модернизации»). Центром системы такой аккорд является потому, что он служит или единственным созвучием (а остальные — лишь его повторения и транспозиции), или исходным и конечным собирательным аккордом (а остальные — его видоизменения, трансформации), или остигнато возвращающимся и вследствие этого преобладающим созвучием. Вместо центрального аккорда может находиться и любое другое созвучие (интервал, составной полигармонический аккорд), группа звуков или даже один звук.

Обычно функцию особого центрального аккорда выполняет не трезвучие, а какое-либо диссонирующее созвучие, являющееся эстетически оптимальным для композитора. Обращение с таким центральным аккордом получило в зарубежной теории название «техники центрального созвучия». Идея центрального созвучия (или: звукового центра) впервые была развита, по-видимому, в книге Г. Эрпфа «О технике гармонии и созвучий новейшей музыки»<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Erpf H. Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik. Leipzig, 1927.

Разработкой этой проблемы занимались также К. Дальхауз и К. Флорос<sup>29</sup>.

Индивидуализация тональной структуры и конкретный ее облик в этом случае обуславливаются прежде всего самым центральным аккордом. Как известно, структуры такого рода преобладают в позднем периоде творчества Скрябина. Знаменитая поэма «Прометей» для оркестра и хора построена на «прометеевском шестизвучии» *a—es—g—cis—fis—h* (если привести начальный аккорд к его «основному виду»):

Lento. Врушеух  $\text{♩} = 60$  Скрябин., „Прометей“

81A 1 2 3 4 5 6 7 8

9 *più lento* 10 11 *a tempo* 12 13 *avec mystère* 14 15

16 17 18 19

<sup>29</sup> См. в сб.: Отчет о международном музыковедческом конгрессе в Касселе (1962). Кассель, 1963, изложение выступлений К. Дальхауза: «Понятие тональности в новой музыке», К. Флороса: «Композиционно-технические проблемы атональной музыки».

ПОЛНЫЙ ВИД  
ИСПОЛЬЗОВАННЫХ  
АККОРДОВ

ОСНОВНЫЕ ТОНЫ

31 В 1-12 13-14 15(-16) 16-18 19 20 21 22 23

На схеме В указаны основные тоны всех аккордов примера 31 А (цифры обозначают номера тактов). Своеобразие звучания гармонии, как видно из примера, непосредственно связано с тем, что шестизвучный аккорд является единственным созвучием в отрывке. Нет почти ни одного звука, который тем или иным образом не входил бы в состав «прометеевского» шестизвучия<sup>30</sup> в каком-либо его изложении. Последование аккордов идет по малотерцовому ряду, что дает максимум близости к исходному аккорду.

Барток. Соната для фортепиано, ч. I

32А Allegro moderato

<sup>30</sup> Впрочем, впоследствии, в других сочинениях Скрябина, эта чрезмерная строгость нарушается.



Как показано на схемах 32 Б и 32 В, перед нами в сущности один сложный аккорд. Своеобразие его структуры обуславливает индивидуальные черты гармонии. Став центром системы, сложный аккорд дает закон для построения ее частей. В частности, политональное сочетание лидийского *C-dur* в нижнем слое и мелодического *gis-moll* в верхнем получает естественное обоснование благодаря возможности понимать тонические аккорды этих тональностей как части объединяющего их шестизвучия. Все шесть звуков на равных правах соединяются друг с другом в один аккорд и поэтому каждый из них может истолковываться как самостоятельный, допускающий окружение из наиболее родственных ему неаккордовых звуков (вспомогательных, проходящих).

По типу гармонической структуры пример 33 сходен

Шёнберг. Пьеса для фортепиано, оп. 19 №6

Sehr langsam (♩)

33 1 2 3 4 5

6 7 8 9

*pp* *pppp* *pp* *ppp* *ppp*

\* mit sehr zartem Ausdruck genau im Takt wie ein Hauch

*pppp*

с двумя предыдущими. В основе его также лежит сложный полиаккорд, составленный из двух (в последнем такте — трех) более простых созвучий. Но пьеса Шёнберга принципиально отличается от приведенного нами предыдущего примера отсутствием (или скрыванием) трезвучности и терцовости.

Оптимальным звучанием для композитора оказывается здесь комплекс из квартаккорда ( $g-c-f$ ) и обращенного квинтсептаккорда ( $a-fis-h$ ). Аккорд звучит мягко вследствие своего красивого широкого расположения, а также оттого, что его части нигде не берутся одновременно, а как бы наплывают друг на друга через различные промежутки времени (три четверти, одна четверть).

Остальные созвучия тем или иным способом видоизменяют основное. В третьем такте это достигается прибавлением нового мелодического мотива с новым гармоническим звуком *re-диез*. В пятом такте — наплыванием другого квартаккорда, дающего еще один новый звук, именно *си-бемоль* (вместе с *dis* предыдущего двутакта и *d* пятого такта все звуки квартаккордов образуют шестизвучную квартовую цепь). Септима  $e-d$  (такты 5—6) и аккорды восьмого такта столь сильно видоизменяют части исходного полиаккорда, что должны считаться элементом контраста.

Гармоническое развитие выражается в нарастании изменений начального аккорда к кульминационному в этом отношении восьмому такту и возвращении начального аккорда (обогащенного предыдущим развитием.).

Реально не слышимый в фортепианном изложении амфибрахический аккордовый мотив первого двутакта порождает в следующем двутакте мелодический мотив, родственный романтическому «мотиву вдоха» (см. пример 34 А).

Его интонационное содержание получает дальнейшее развитие, составляющее главный импульс формы данного произведения. Основные фазы развития — возникновение (такты 3—4), повторение в другой гармонии (5—6), обострение развития: соединение мотивов в последовательности (такт 7) и в одновременности (8), заключение: восстановление начальной формы аккордового мотива с присоединением мелодического. Стадии мотивного развития представлены в примере 34 Б.

34 А

34 В

Структуру сходного типа мы находим в пьесе Берга для кларнета и фортепиано ор. 5 № 2:

Берг. Пьеса для кларнета и фортепиано, ор. 5 № 2

35 Sehr langsam  $\text{♩} = 52$

Кларнет

Beide Pedal <sup>3</sup>

<sup>\*)</sup> Звучит, как написано (в оригинале — in B)

3 gernd *pp* *3xo* *pp* *poco cresc.....mf* *Rit.....*  
 Etwas langsamer (Zeit lassen)

5 *p* *mp poco marc.* *mf* *f*  
 A tempo (nicht eilen)

7 *p* *pp* *PPPP* *espr.* *PPP* *Zeit lassen*  
 8 Noch langsamer  
 9 *dim.* *ohne Pedal* *PPP* *3xo.*



Своеобразие гармонической структуры пьесы Берга зависит от центрального его элемента, состоящего из трех созвучий: большой терции *d—fis*, минорного секстаккорда *es—g—c* и обращенного квинтсептаккорда *c—as—des*. Отличительная особенность такого элемента заключается в том, что его части нигде не звучат одновременно, несколько приближаясь тем самым к мелодическому мотиву (центральный элемент гармонии примера 33 есть что-то промежуточное между собственно аккордом и такого рода остинатной группой).

Выявления своеобразия, индивидуализированности гармонической структуры достаточно для скромных целей, стоящих перед отдельными анализами данного очерка. Поэтому здесь не будет дано сколько-нибудь развернутого, а тем более полного гармонического анализа. Укажу лишь, что конкретные формы высотной организации в пьесе Берга примерно те же, что и у Шёнберга (пример 33). Главное направление развития гармонии: установление центрального элемента в ведущем голосе и сопровождении (обратить внимание на связь между начальными звуками кларнета и отражающими их начальными аккордами в партии правой руки), развитие центрального элемента (такт 4), введение контрастирующей гармонии (такт 5) и постепенное приближение к начальной (такты 5—7, обратить внимание на возвращение мелодических интонаций у кларнета — ср. такты 6—7 и 2—3), замыкающее возвращение одной из частей—нижней терции (*d—fis*)—центрального элемента (у кларнета в тактах 7—8, у рояля —8—9), и, наконец, каданс глубоким звуком *b*.

### Особый мотив в качестве центра системы

Особым можно считать тот центральный мотив, который в условиях высокодиссонантной вертикали не контрастирует ей своим интервальным составом (основным условием этого явления эмансипация диссонанса и свободное применение секунд и септим). Отсутствие контраста практически означает единство интервальных комплексов мелодии и аккордики, выражающееся в точном или приближенном их совпадении.

Возможность свободного перехода явлений вертикали (аккорд) в горизонтальный аспект (мотив) и обратно означает вместе с тем смыкание гомофонного склада с полифоническим, а превращение ладоинтонационного комплекса мотива в центр системы — полифоническую концепцию гармонии. В отличие от гомофонии (см. пример 31), полифоническое письмо предполагает точность не в повторении аккордов (вертикальных комплексов), а в повторении мотивов (горизонтальных комплексов). Для вертикали же в полифонии достаточно тех общестилистических ограничений, о которых речь была в предыдущем очерке.

М. М.  $\text{♩} = 100-102$  Стравинский. „Памяти Дилана Томаса“. Постлюдия

38 Tromboni

1 I 2 3 4 Archi 5

II *mp*

III

IV

*mp marc.-cant.*

6 7 8 9

Tromboni

*mp*

10 11 Archi 12 13

*marc.-cant.*  
*mf*

14 15 16

16 17

Tromboni  
*mp*

18 19

Archi

*pp sub.*

Гармоническое содержание основного мотива (Стравинский сам называет его темой) составляет прежде всего преобладание полутонового движения, разрываемое ходом на консонирующий интервал малой терции, а также результирующий сдвиг на целый тон от первого звука к последнему. Мотив не имеет повторяющихся звуков. Диапазон его — большая терция, в пределах которой использованы все звуки.

Хроматическое движение по полутонам — традиционное средство воплощения скорбного состояния (вспомним старинные чаканы, семантику баховской хроматики). Использование полутоновых интонаций в сочетании с другими средствами придает музыке сурово строгий, траурный характер.

Вся постлюдия соткана (как ткань из нитей) из одних только проведений единственного мотива. Канонически излагаются все четыре формы: прямое движение (обозначается латинской буквой P; в первом такте у второго тромбона), инверсия (обозначение: I; у первого тромбона), ракоход (R, третий тромбон) и ракоходная инверсия (RI, четвертый тромбон):

Схема всех проведений темы <sup>31</sup>

Такты:	Проведения темы:
1—3	Id — e
1—3	Pe — d
1—3	Rd — e
2—3	RIId — c
<hr/>	
4—5	RIc — b
5—6	Ic — d
6—9	Rc — d
<hr/>	
5—7	Rg — a
7—9	RIh — a
<hr/>	
6—7	Ic — d
7—9	Ies — f
<hr/>	
7—9	Pg — f

<sup>31</sup> Малые латинские буквы от больших обозначают начальный и конечный звуки темы.

9—11	Id — e
9—11	Pe — d
9—11	Re — d
10—11	RId — c
<hr/>	
11—13	Pd — c
13—14	Ic — d
14—16	Ph — a
<hr/>	
12—14	Pd — a
14—16	Ic — d
<hr/>	
13—14	Ras — b
15—16	Pas — fis
<hr/>	
14—16	Rlh — a
<hr/>	
16—19	Id — e
16—19	Rd — e
17—19	Re — d
17—19	RId — c

Общеинтонационное, стилистическое и конкретно звуковое единство горизонтали и вертикали позволяет понять органическую связь друг с другом таких, казалось бы, малокоординированных деталей гармонической структуры, как интервальное строение мотива, его «тональный план» (сдвиг на тон), строение заключительного аккорда (его сложение из больших секунд, точная вертикальная симметрия в соотношении обеих групп), тональный план всей постлюдии (ср. кадансы в тактах 3, 9, 11, 16 и 19), даже общий стиль аккордовой вертикали в наиболее диссонантных местах (такты 1—3, 9—11, 16—19):



Здесь выписаны все созвучия трижды повторяющегося трехтакта. Звездочкой помечены созвучия, непосредственно связанные с интервальной структурой темы

(например, аккорд на третьей четверти второго такта как бы «сложился» из звуков в партиях третьего и четвертого тромбонов в том же такте). Впрочем, не следует и преувеличивать значение таких совпадений. В контрастирующих частях (такты 4—8 и 12—16) вертикаль мало связана с интонациями темы.

Само собой разумеется, в полифоническом письме на первом плане находится «горизонтальная» гармония, ладоинтонационные комплексы, содержащиеся в отдельных голосах, и их взаимодействие друг с другом. Поэтому тональная логика вертикали в собственном смысле может проявлять себя в иной форме. Подобно тому, как функциональность в полифонической форме (например, фуги) наиболее очевидно для слуха проявляется в соотношении вступающих с темой голосов, а также глубоких кадансов, наиболее важные функциональные связи в пьесе Стравинского непосредственно ощутимы при слуховом координировании наиболее важных звуков и созвучий — начальных и конечных. Например, начальные звуки четырех вступающих голосов в тактах 4, 5, 6 и 7 образуют остов *C-dur* 'ной тональности, что при мощном содействии трех наиболее весомых кадансов с особой силой подчеркивает главенство этого тона. Как часто бывает в полифонических произведениях, внутри каждого раздела или построения гармоническое развитие проходит следующие этапы: от относительно простого и ясного начала к сильному усложнению и далее к максимально гармонически определенному кадансу.

Таким образом, специфическая особенность высотной системы заключается в обозначившемся единстве вертикали и горизонтали и вытекающем отсюда «окрашивании» аккордики характерным для данного мотива комплексом интервалов (особенно определено это присутствует в кадансах основных частей).

Шёнберг. Пьеса для фортепиано, ор. 23 № 3

88A. *Larghetto* ♩ = 68 5/4

88B poco rit..... tempo

82 rit..... molto rit.

84 35

Если постлюдия «Памяти Дилана Томаса» Стравинского — сочинение чисто полифоническое, то приведенные отрывки пьесы Шёнберга, написанной также полифонически, наряду с изощренной техникой контрапункта

(пример 38 А) содержат и чисто гомофонное, аккордовое письмо (пример 38 Б). Конкретные детали тонально-гармонической структуры определяются прежде всего ладогармоническим содержанием ее центрального элемента — пятизвучного мотива, начинающего пьесу. В начальных тактах звуковое содержание складывается из переплетения тех же пятизвучных групп в различных видах, что реально ощущается слухом как сгущение и разрежение одного и того же ладового комплекса (в данном случае тон — полутон), выделение его отдельных частей, смешение его с другими звуками (по принципу побочных тонов аккорда) и так далее. На схемах примера 39 указано чередование основных гармоний, изложенных горизонтально (арпеджированно) или вертикально (схема 39 А — четыре формы мотива, схема Б — отношения важнейших гармоний к центральному элементу в той или иной его высотной позиции):

39А

Pb-cis R cis-b

If-d RI d-f

39Б

Такты: 1-2 1-2 2-3 2 2

Pb-cis RI d-f Pf-as Pas-h Ies-c

Ias-f Igea-cs Ia-fis Ia-fis Id-h



8 8 3-4 4 4

*If-d I es-o P c-es Id-h P gis-h*

4 4 4 4 4

*Id-h Ph-d I g-e P c-g Id-h*

Проведения центрального элемента в тактах 30—35 не указаны, так как найти их не составляет труда. Следует отметить лишь, что, помимо аккорда *h—d—e—b—des*, состоящего из доминантовых звуков (в особенности вместе со звуком соль), и *f—a—es—fis—as*, состоящего из субдоминантовых звуков (в особенности вместе со звуком до), в заключительных тактах постепенно утверждается в качестве истинной тоники квинта *c—g*.

Итак, в конце концов обе наиболее далекие от обычной тональности пьесы (примеры 36 и 38) оказались написанными... в до мажоре. Но что это за до-мажоры! Мало того что они совершенно непохожи на тональность первой фуги и первой симфонии, но они ничего общего не имеют и между собой. Они индивидуализированы. И если как исключение мы и найдем что-либо общее между ними (что-нибудь всегда можно найти, например интервалы), то функции таких общих элементов совершенно различны, так как в одном примере они имеют не то же происхождение, что в другом, имеют иные связи, другой смысл.

### Предпосылки индивидуализации гармонии

Два десятка произведений различных стилей и различного содержания, приведенных в настоящем очерке, показывают достаточно большое разнообразие как в конкретном составе элементов тональной системы, так и в конкретных способах их организации. Как видно

из проделанных анализов, гармонические структуры всегда в тех или иных отношениях своеобразны, индивидуальны, неповторимы.

Особый состав элементов системы всякий раз оправдывается какой-то основополагающей причиной, непосредственной связью со стилем и содержанием произведения. Невозможно представить себе, что Шёнберг написал Колыбельную, основываясь на джазовой гармонии; Скрябин прибегнул бы к грубоватой сочности площадных ярмарочных звучаний; Дебюсси — к нагнетанию экспрессии динамикой жесткого остинато; Прокофьев — занялся бы каноническими хитросплетениями в ущерб яркой, сочной, красочной аккордике. Это первый важнейший импульс индивидуализации тональных систем — стилистическое ограничение, обуславливаемое всем внутренним обликом композитора, его эстетическими убеждениями и темпераментом, национальностью, всем содержанием его творчества. Первое ограничение в большей или меньшей степени исключает для композитора ряд гармонических (если речь идет о гармонии) средств как принципиально несовместимых с его индивидуальностью. Но и оставшийся круг средств достаточно широк. Лишь в отдельных случаях можно с полной определенностью указать на типичный для композитора «набор» гармоний (например, у позднего Скрябина). Второе ограничение — выбор гармоний в расчете на конкретное произведение определенного жанра, содержания, характера, в рамках данного стиля.

Однако и то и другое имеет свою общую причину, конкретно объясняющую возможность и неизбежность индивидуализации. Это — новое эстетическое отношение к гармоническому материалу. Исторически подготовленное музыкой XIX века новое ощущение диссонанса как самостоятельного элемента гармонии ведет к пониманию и использованию его специфических экспрессивных свойств. Отсюда возможность превращения диссонирующего аккорда в центральный элемент гармонии, сперва на короткое время, а затем и вместо обычного трезвучного центра. Но если консонирующих аккордов всего два, а диссонирующих — неопределенно большое количество, то отсюда и индивидуализированность системы (индивидуализация исторически

возникла и получила первоначальное развитие на периферии тональности, что в конечном счете представляет собой, как было показано, уже определенную стадию этого процесса).

В этом отношении историческая закономерность индивидуализации гармонических структур поддерживается и стимулируется колоссальным расширением материала, имеющего самостоятельное значение.

Поэтому индивидуализированность гармонических структур означает прежде всего их множественность, но вовсе не обеспечивает их яркость (хотя в целом современные структуры производят суммарное впечатление значительно большей многокрасочности, пестроты, разнообразия). Классические мажор и минор едва ли уступали нынешним тональным структурам в яркости и характерности. Но этих ладов было, в сущности, лишь два. Поэтому свойственные им гармонические и мелодические обороты бесконечно повторялись, что привело к их стабилизации, кристаллизации, закреплению в качестве отстоявшихся структурных формул. А теперь чуть ли не в каждом произведении «свой» *D*, *S*, лад, аккордика, система связей, притом как угодно много произведений, в которых нет ни *S*, ни *D*, а существует иной комплекс отношений, в одних случаях подобный отношениям между тоникой и нетонической сферой, а в других (и чаще) лишь генетически связанный с ними. Общим здесь является лишь наличие музыкально-логичной основы как необходимой предпосылки музыкального мышления.

Критерий отличия индивидуализированности от произвольности отношений заключается в целесообразности выбора именно данного комплекса гармоний (включая, возможно, и выбор центрального элемента системы) для задуманного сочинения, в соответствии между замыслом произведения и избираемыми средствами. Современная гармония, предоставляя композитору практически неограниченные средства, тем самым возлагает на него ответственность и за их выбор соответственно сущности задуманного сочинения.

Разумеется, здесь не может быть механической предопределенности, автоматической однозначности решения. Композитор всегда имеет возможность выбора из некоторого числа стилистически относительно

однородных вариантов. Характер этого выбора легко понять путем сравнения с выбором мелодической темы. Как уже говорилось, индивидуализация гармонии есть как бы распространение индивидуализированности тематизма на область аккордики и тональности. Если считать свободу выбора элементов гармонической структуры признаком произвола, то сочинение индивидуализированной мелодической темы подвержено подобной претензий в еще большей степени. Та относительная свобода вариантов, которую мы встречаем в современных гармонических структурах, свидетельствует не о произволе, а о новом характере материала, множественности гармонических элементов, пригодных для образования тональной системы.

Подобно тому, как в мелодической теме не всегда возможно с непоколебимой обоснованностью сказать, почему *d* ушло в *g*, а не в *e*, в индивидуализированных структурах не всегда доказуемо, почему центром сделан аккорд *h — cis — d — f*, а не *h — cis — d — as*. Чем мельче деталь, тем труднее связать ее с коренным содержанием — и в классической музыке, и в современной.

Анализируя примеры современной музыки, уже приходилось объяснять пригодность данного комплекса гармоний для выражения содержания пьесы. Дополню сделанные анализы сравнением двух центральных элементов в примерах 33 и 38. Обе пьесы имеют между собой много общего. Гармония той и другой в высшей степени утонченна. Поразительна напряженность структуры, насыщенность аккордовой вертикали. Характерны отсутствие трезвучности в аккордах и одновременно мягкость общего звучания. При более подробном анализе пьесы ор. 23 № 3 обращает на себя внимание тонкое использование тонального родства между основными гармониями.

Различие содержания воплощено в глубоком контрасте гармонии. Сейчас затронем только вопрос о закономерности выбора именно данных элементов (в условиях возможности вариантов речь идет, следовательно, о соответствии гармонии основного элемента замыслу сочинения).

Пьеса ор. 23 № 3 представляет собой глубоко лирическую миниатюру. Характер ее экспрессии определя-

ётся прежде всего **начальной интонацией** неполного малого септаккорда, генетически восходящего к типу образности «Тристана» (аккорд  $e-b-d$  сходен с первым аккордом вагнеровской оперы, а его инверсия — со вторым). Ладовая основа мотива — пятиступенный звукоряд полутон — тон (см. пример 39 Б). Конкретно закономерность такого центрального элемента состоит в том, что образующая его группа звуков объективно представляет собой не только эстетически приемлемый аккорд или мотив (ведь аккорды или мотивы подобного рода — обычное дело в современной музыке), но более того — желанный для композитора, как наиболее чутко отвечающий его художественным намерениям.

Пьеса ор. 19 № 6 имеет другой оттенок лирической экспрессии. Для ее образного содержания характерно сочетание застылости, неподвижности и глубоко эмоциональных интонаций, экспрессия которых родственна романтической выразительности задержаний. Объективная закономерность применения данного оstinатного аккорда в качестве центра системы объясняется «освоенностью» в современной музыке полиаккордов, представляющих собой усложненный квартаккорд. И если на основе данной гармонии мастеру-композитору удастся построить логичное и эмоционально выразительное художественное целое, то достигнутые результаты исчерпывающе оправдывают примененные средства.

Кратко резюмируя эстетические предпосылки индивидуализации гармонии, повторю основные положения:

1. Индивидуализация гармонии служит тем же целям, что и индивидуализация тематизма — более разнообразному и гибкому воплощению образа средствами гармонии как таковой, более полному выражению личности композитора.

2. Объективная предпосылка индивидуализации гармонии (и в частности появления новых центральных ее элементов) заключается в историческом факте превращения множества диссонирующих созвучий из подчиненных в самостоятельные и присоединения к ним новых, ранее не употреблявшихся. Придание диссонирующим созвучиям значения самостоятель-

ных означает признание их эстетической ценности и приемлемости, принципиальную возможность для них стать конструктивным стержнем музыкальной композиции.

3. Закономерность выбора того или иного ладогармонического комплекса или круга гармоний для конкретного сочинения обуславливается тем, насколько пригодны какие-либо гармонические элементы для авторского замысла подобно тому, как это всегда обстоит с выбором исходных мелодико-тематических элементов.

4. Избранный для сочинения круг гармоний есть лишь исходный его материал. Ценность самого сочинения зависит от того, что сделано из этого материала (оценка сочинения как целого далеко выходит за пределы рассмотрения одной только гармонии). Конечная эстетическая оценка гармонии возможна лишь с учетом ее роли в композиции.

Изучение современной гармонии с учетом индивидуализации ее структуры позволяет по-новому взглянуть на общие закономерности гармонии. Многообразие гармонических элементов, их непостоянство, причудливые формы тональных связей, временами почти полное отсутствие традиционных компонентов гармонии — все это, казалось бы, исключает возможность построения единой общей теории современной музыки по образцу гармонических систем Рамо или Римана. Все теории прошлого, сколь бы различны ни были их методологические основы, начинались изложением конкретных центральных элементов классической гармонии (вертикальных и горизонтальных) — консонирующих трезвучий или мажорной и минорной гамм. Отсюда начиналось изложение правил и предписаний — что «хорошо», что «дурно», разрабатывались конкретные композиционные приемы, как избегать «дурного» во имя «хорошего». И это было учением о музыкально-прекрасном конкретными заповедями музыкальной эстетики, которые дозволялось нарушать лишь ради более полного их выполнения. И гармонический анализ был тем, чем он и должен быть в качестве прикладной дисциплины искусства — проверкой и оценкой качества композиторской работы.

Но что происходит с правилами искусства, если эстетически приемлемыми в качестве самостоятельных гар-

монических элементов оказываются практически любые звукосочетания? Что тогда «хорошо», а что — «дурно»? Если «хороши» гармонии примеров 15, 17, 19, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 35, то возможно ли вообще что-нибудь «дурное»? Нельзя ли в тактах 6—9 примера 18 вместо мелодического «фальшивого» *f* брать *fis*, как полагается в до-диез миноре? Если аккорд *a* — *fis* — *b* принципиально имеет такие же права на существование, как *a*—*fis*—*h*, то нельзя ли заменить им верхнее трехзвучие последнего такта примера 33?

Если задавать подобные вопросы относительно произведения XVIII—XIX века, то отрицательный ответ легко мотивируется законами (правилами) гармонии, либо тем, что «так привычнее» (а привычка тоже воспитана гармонией определенного стиля). Но вот перед нами два произведения, к которым мы не «привыкли» и гармония которых как будто не знает никаких ограничений («все можно») — см. примеры 18 и 33. И оказывается, что «исправить» *f* на *fis* нельзя — звучание получается ф а л ь ш и в ы м (вроде переченя), не говоря уже о каком-то одновременно происходящем разжижении экспрессии, частично превращающейся в бессильное общее место. «Исправить» в другом примере *h* на *b* тоже нельзя — это звучит как фальшивая нота.

И так во всех остальных примерах (включая и двадцать первый).

Возникает парадоксальная ситуация. Принципиально все аккорды как средства художественного творчества равноправны. И хотя у каждого из нас есть свои склонности в этой области, но ни один аккорд нельзя объявить неприменимым, аккорды сами по себе ничем не лучше и не хуже один другого. В контексте же положение резко меняется: одни аккорды оказываются допустимыми, хорошими, лучшими; другие, наоборот, должны избегаться, маскироваться или вовсе не допускаться.

Противоречие разрешается, видимо, принятием принципа относительности при оценке эстетических качеств аккорда и гармонии. Эстетическая допустимость любого звукосочетания — лишь теоретическая абстракция, принципиальная предпосылка, существующая до начала сочинения. Говоря первое слово, мы имеем полную свободу выбора звуковых элементов,

уже второе слово, координированное с первым, такой свободы не имеет, а все последующее, каким бы оно ни было разнообразным, в качестве продолжения мысли является развитием начальных звуковых элементов. Контекст исключает возможность использования любого аккорда или иного звукосочетания. Это непереносимое условие для логического становления и развития мысли<sup>32</sup>.

Исходя из всего сказанного, следует установить зависимость между конкретным обликом гармонии и видом центрального элемента. Если старые учения о гармонии сначала всесторонне изучали свой центральный элемент системы и затем на его основе строили всю систему, то с учетом множественности центральных элементов системы нам следует предварительно обозреть возможные типы центральных элементов, далее рассмотреть конкретные их свойства, а затем указать пути построения системы отношений на основе каждого из них (сейчас нет возможности выполнить такую огромную работу).

Очевидно, это и есть современный эквивалент гармонических правил. На место единичного центрального элемента (консонирующее трезвучие) пришел множественный, и рядом с одной системой правил выросли параллельно идущие многие такие же системы. Поэтому старая наука о гармонии — умение пользоваться одним комплексом конкретных правил; новая же предполагает умение создавать (или узнавать) необходимые правила для каждой отдельной системы элементов и пользоваться каждым подобным комплексом. То и другое обобщается единым принципом: умением пользоваться конструктивными закономерностями, находящимися в соответствии с характером материала. Из невозможности освоения каждого комплекса вытекает необходимость особенно прочного владения высшими принципами, общими для всякого комплекса правил.

Таким образом, можно будет охватить любые структуры независимо от того, похожи они на классические

---

<sup>32</sup> Правда, в замысел сочинения может входить использование разностильного материала (например, в так называемом «коллаже»), подобно тому как в классических вариациях тема может заимствоваться из сочинения другого композитора, а одна из вариаций — быть стилизацией в характере третьего.



или нет. Еще раз повторю, что речь идет об объяснении структуры, а не об оценке художественных произведений. Писать плохо можно по любой системе. Оправдать можно лишь хорошее сочинение. Но понять и объяснить нужно все.

Если считать достаточным то аналитическое объяснение, которое намечено (хотя из-за ограничений темы очерка нигде не доведено до конца, что сделать, однако, совсем нетрудно) в приведенных выше примерах, то можно утверждать, что все гармонические структуры этих типов поддаются точному анализу, основывающемуся на изложенных в первом очерке предпосылках.

В заключении очерка остановлюсь на общих проблемах метода анализа современной гармонии.

Задача анализа состоит в изучении реально звучащей структуры, а не только классического прообраза или его рудиментов (разумеется, последняя проблема чрезвычайно важна).

Анализ гармонии немыслим без одновременного хотя бы частичного анализа формы.

Анализ гармонии производится во всех аспектах — и по вертикали, и по горизонтали, и по «диагонали» (то есть в смешанном горизонтально-вертикальном аспекте).

Разбираются не только непосредственно сопряженные между собой (вертикально или горизонтально) звуковые элементы, но также и разделенные временным расстоянием, лишь бы эти элементы были действительно сопряжены друг с другом (соотношение кадансов, сходных оборотов и так далее).

Учитываются и оцениваются все звуковысотные элементы, играющие сколько-нибудь заметную роль в построении произведения.

При сравнении всех элементов друг с другом выясняется та конкретная роль, которую они выполняют относительно друг друга, та функция, которая выпадает на долю каждого из них. Обычно при этом обнаруживается вполне отчетливая система централизации, по-видимому, неизбежная во всякой осмысленной структуре.

Анализ заканчивается выяснением художественной ценности гармонии, однако такая оценка возможна лишь после полного (не только гармонического) анализа произведения.

Анализ не может выполняться механически, без сопутствующего музыкального восприятия и переживания. Анализ, в сущности, является способом прослушивания произведения, но такого прослушивания, которое сводит к возможному минимуму наличие неконтролируемых слухом элементов целого.

На основе анализов самых различных современных гармонических структур, обобщая полученные этим путем закономерности их строения, можно попытаться теперь вывести общий принцип современной гармонии, то есть такой закон, который, действуя в различных условиях, дает различные конкретные результаты, но, несмотря на это, остается единственной причиной множественности различных предопределенных следствий. Ряд модификаций одной и той же сущности совпадает с музыкальной формой вариаций. Поэтому следующий очерк озаглавлен:

## **ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ: ПРИНЦИП СОВРЕМЕННОЙ ГАРМОНИИ**

Современная гармония — высотная организация современной музыки.

Специфика современной гармонии — в использовании нового ладогармонического материала наряду с традиционным или вместо него.

Применение нового ладогармонического материала в конечном счете обусловлено новым ощущением гармонии, новой эстетикой.

Каждый из современных композиторов, стремясь выразить определенную музыкальную мысль, неизбежно должен устанавливать в своем сочинении закономерную систему отношений между его компонентами, в частности и прежде всего — систему высотных отношений. Только при этом обязательном условии музыкальное произведение может существовать как художественное целое. Наличие системы как материализованной осмысленности и эстетической необходимости гармонических средств не позволяет произвольно переставлять или заменять звуки и группы звуков. (Разумеется, одна только система отношений сама по себе еще не свидетельствует о художественной ценности сочинения.) }

Система высотных отношений имеет центральный элемент — тонику или созвучие, выполняющее ее роль. Сущность принципа современной гармонии состоит в образовании системы высотных отношений на основе целесообразно избранного центрального ее элемента.

Вследствие многообразия ладогармонического материала современной музыки, центральные элементы — главные представители гармонии — могут быть самыми различными даже у одного и того же автора в один и тот же период творчества, и даже в пределах одного и

того же сочинения (конкретные виды центрального элемента могут меняться внутри одного сочинения так же, как в классическом произведении меняются тема, лад, тоника). Выбор элементов системы диктуется общеэстетической установкой композитора.

Ладогармоническая структура существует в музыке любого склада — гомофонного, полифонического, смешанного. Ладогармонические связи возникают одновременно и по горизонтали, и по вертикали; между смежными звуками (или звуковыми группами) и между не соприкасающимися друг с другом, разделенными временным расстоянием звуками и созвучиями.

Центральный элемент — источник развития и средоточие ладогармонических связей — может иметь несколько основных типов:

1. Консопирующее трезвучие, в чистом или усложненном виде.
2. Особый (обычно далекий от простого трезвучия) аккорд или группа аккордов.
3. Одноголосный ладовый комплекс (особенно существует для полифонической музыки).

Помимо центрального элемента, весьма существенно для гармонической структуры и периферийное окружение центра. Многообразие центральных элементов и периферийного окружения приводит к многообразию, индивидуализации всей гармонической структуры в целом.

Общая система организации не безразлична к конкретным свойствам элементов системы и прежде всего — центрального ее элемента.

Отношение одного элемента высотной (тональной) системы к другому есть его в широком смысле функция (тональная функция). Основная функция определяется отношением данного элемента к главному, центральному.

Функциональные отношения образуются между всеми элементами системы во всех видах (отдельные звуки, интервалы, аккорды, одноголосные ладогармонические комплексы, группы звуков, аккордов, крупномасштабные последования звуков, интервалов, аккордов).

Основные категории функциональности базируются прежде всего на сходстве или различии между элементами системы (сходство или различие в звуковом соста-

ве, внутреннем строении, характере отношения к другим элементам, прежде всего к главному, и так далее).

Чем мельче элемент системы, тем в большей мере отношение его к другим таким же частицам целого носит собственно ладогармонический характер. И наоборот, чем он крупнее, тем больше его отношение к другим аналогичным элементам приближается к категориям формы (например, функции аккордовых последовательностей).

Отсюда важнейшее значение для становления целостной гармонической структуры основополагающих музыкально-логических категорий: экспозиция — развитие — заключение.

Важнейшие ладогармонические проблемы, встающие в связи с формообразующим действием гармонии, в той или иной форме соприкасаются со значением повторяющихся и новых звуков для построения музыкального целого.

Гармония — высотная система — лишь один из компонентов художественного целого в музыкальном произведении (хотя и очевидно наиболее существенный). Поэтому один лишь только гармонический анализ еще не дает основания выносить полную эстетическую оценку сочинению. Однако настоящее глубокое профессиональное суждение немислимо без основательного уяснения гармонического выполнения пьесы. Поэтому правильный гармонический анализ создает прочный фундамент для аргументированной научной оценки как отдельного произведения, так и всего творчества композитора, и далее целого направления или целой художественной эпохи<sup>1</sup>.

## 1. Дебюсси

По словам Л. Шнейдера, Дебюсси «льстит себя надеждой, что у него нет музыкальной системы; он даже не понимает, как можно иметь какую-нибудь»<sup>2</sup>. В ответ на попытку автора «Этюда современной гармонии» Р. Ле-

---

<sup>1</sup> Хотя далее в этом очерке анализируются произведения композиторов, сравнительно недалеко отошедших от норм классической гармонической системы, сам принцип рассчитан на гораздо более широкий круг явлений современной музыки.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Кремлев Ю. Клод Дебюсси. М., 1965, с. 342.

нормана классифицировать ее (и в частности, гармонию «Пеллеаса») Дебюсси в 1912 году писал Ленорману о бесплодности подобных методов, способных помять и даже прикончить «прекрасных бабочек»<sup>3</sup>. Еще в юности Дебюсси однажды сказал своим консерваторским товарищам: «Разве вы не способны понимать аккорды без ссылки на их гражданское состояние и их подорожную грамоту? Откуда приходят они? Куда идут? Вы хотите это знать? Так слушайте: достаточно их самих!»<sup>4</sup>.

Гармония Дебюсси — поучительный пример перерождения тональных функций аккордов вследствие избегания традиционных, классических принципов формообразования<sup>5</sup>. Преодоление квадратности частей, обычных форм мотивного развития, традиционных периодических каденций, сглаживание контраста и даже различия в гармоническом изложении частей (например, экспозиционных и срединных) — все это органически связано со стремлением придать аккордам какие-то новые значения, одновременно полностью или частично парализовав обычные и казалось бы неизбежные.

Композитор должен иметь слух, интуицию, музыкальную идею, а не систему. И если он льстит себя надеждой, что у него нет никакой системы, но обладает чувством меры, логикой (базирующейся на причинной связи), вкусом, интуицией (а интуиция есть своеобразная форма знания), способностью к последовательному (то есть систематическому) и полному воплощению замысла, то это почти гарантия, что в каждом сочинении окажется стройная логическая система отношений, созданная спонтанно и потому, может быть, даже неизвестная теоретическому сознанию самого композитора. Само собою разумеется, подобная система вовсе не должна совпадать с какой-либо общеизвестной. Познание системы — дело теории, стремящейся понять, осознать музыкальное произведение как художественное целое. И система — не только то, что может быть зафиксировано в виде схем и таблиц, но прежде всего — наличие общего принципа, осуществление которого приводит к определенным художественным результатам.

---

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Кремлев Ю. Клод Дебюсси. М., 1965, с. 594.

<sup>4</sup> Там же, с. 113.

<sup>5</sup> Сказанное лишний раз подтверждает глубинную связь между функциональностью гармонии и формообразованием.

Отказавшись от многого в классической системе музыкального мышления, не преследуя обычно и самой цели строго логического выведения каждого последующего звена из предыдущего (что часто отождествляется с логикой вообще), музыка Дебюсси не превратилась, тем не менее, в эклектический конгломерат несвязанных между собой частиц. В том, что делает Дебюсси, есть безусловная художественная логика, в частности и гармоническая, хотя бы формы ее проявления часто и не совпадали с последованием функций, воплощающим логическое развертывание мысли у классиков.

Ладогармонический материал Дебюсси во многом традиционен. Для Дебюсси, как и для множества других композиторов XX века, типично своеобразное объединение старого и нового. Спецификой гармонии каждого композитора следует считать не сам факт объединения традиционных и новых гармонических средств, а характер и пропорции этого смешения.

К числу распространеннейших созвучий в музыке Дебюсси следует отнести прежде всего большой доминантовый нонаккорд («Пеллеас и Мелизанда» — страна «нонаккордов», по выражению Ромена Роллана) и малый септаккорд (как и все энгармоничные им созвучия), а также целотоновые аккорды и увеличенное трезвучие. Типичны для Дебюсси и последования из мягко диссонирующих (обычно четырехзвучных) аккордов, как в виде параллелизма (точного или вариантного), воскрешающего на новом уровне традиции органума, так и в виде особого рода многоголосных перемещений. Часты у автора «Пеллеаса» и более традиционные гармонии — трезвучия и септаккорды (разных ступеней, в простом и усложненном виде, например, мажорная тоника с секстой или септимой). Изредка встречаются необычные аккорды — квартаккорд («Античные эпитафии»), некоторые виды полигармонии («Туманы»). Помимо различных оттенков хроматизированной тональности Дебюсси широко использовал старинные диатонические лады (дорийский, лидийско-миксолидийский и т. п.), пентатонику, особые ладовые системы — целотоновую, малотерцовую; в отдельных сочинениях — полиладовость, доходящую до политональности («Ящик с игрушками»). Дебюсси последовательно избегает нормативных функциональных последований, хотя под слоем пышных созвучий у него

нередко обнаруживаются фундаментальные автенические и плагальные контрфорсы.

Большинство ладогармонических средств Дебюсси ново — многое было ранее у Вагнера, Листа, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Шопена. Новаторство Дебюсси — в той новой роли, которая придана этим средствам, в своеобразном импрессионистическом ощущении гармонии. Ромен Роллан пишет, что «гармония Дебюсси не есть, как у Вагнера и у всей немецкой школы, гармония сплетения, строго подчиненная деспотической логике контрапункта. Это, по выражению Луи Лалуа, «гармония прежде всего гармоническая», заключающая в себе самую свою основу и цель. Так как она стремится передать лишь мгновенное впечатление, не хлопоча о том, что будет дальше, то она свободна от забот; она не спеша вкушает очарование минуты. В цветнике аккордов она собирает самые красивые; ибо правда выражения является лишь второстепенным условием, определяющим ее выбор; первое — это нравиться. И тут снова искусство Дебюсси является выразителем эстетического сенсуализма своей расы, ищущей в искусстве удовольствия и неохотно принимающей безобразное, даже когда оно претендует на законность в силу требований драматического действия и правдивости»<sup>6</sup>.

На страницах уже цитированной книги Кремлева мы находим много мыслей Дебюсси, отражающих его эстетическое отношение к гармонии и музыке, что в конечном счете непосредственно обуславливает специфику его гармонии.

Немцы «не нашего темперамента, они такие тяжелые, неясные» (со слов Н. Ф. фон Мекк; с. 82).

«Французская музыка хочет прежде всего доставлять удовольствие». «Надо, чтобы красота была ощутимой, чтобы она давала нам непосредственное наслаждение...» (463).

Музыка должна быть «достаточно гибкой, достаточно негладкой, чтобы приспособляться к лирическим движениям души, к капризам мечтательности» (150).

Выраженная простейшими средствами «утонченная чувствительность», которую Дебюсси находит у Мусоргского (в «Детской»), держится и строится по его мне-

---

<sup>6</sup> Роллан Р. Музыканты наших дней. Пг., 1923, с. 130—131.



нию «при посредстве последовательных маленьких мазков (*touchés*) объединенных таинственной связью и даром светлого ясновидения» (323—324).

Дебюсси говорил своему учителю Эрнесту Гиро, что аккорды должны быть колеблющимися, плывущими, как бы затопленными в оттенках и переходах (174). «При посредстве... полутонов, заключенных в октаве, всегда имеешь в своем распоряжении двусмысленные аккорды, принадлежащие к тридцати шести тональностям одновременно. Более того, мы располагаем неполными аккордами, неопределенными интервалами, еще более неустойчивыми. Таким образом, затопляя тональность, можно всегда без извилин прийти туда, куда хочешь, выйти и вернуться через ту дверь, которую предпочитаешь. И наш мир, увеличиваясь, становится также более богатым оттенками...» (366).

В полушутливом пояснении критику Вилли (А. Готье-Виллару) Дебюсси отмечал, что в «Прелюдии к послеполудню фавна» он не проявляет уважения к тональности, и, вернее говоря, пользуется строем, способным вместить все нюансы (стр. 261).

Из всего сказанного вырисовывается вариация первого мотива нашей Темы — стилистически обусловленный круг ладогармонических средств, связанных с общеэстетическими взглядами композитора. У Дебюсси этот круг достаточно определен и постоянен, пожалуй даже и не широк. В относительном постоянстве предпочитаемого комплекса ладогармонических средств выражается нечто аналогичное вполне определенной и притом ярко очерченной музыкальной системе (видимо отрицаемой композитором). Тот факт, что слушатель по нескольким тактам угадывает гармонию Дебюсси, доказывает внутреннюю ее цельность, стилистическое единообразие, а следовательно и целенаправленную звуковую организацию.

Что касается центрального элемента гармонии Дебюсси, то дело парадоксальным образом обстоит одновременно крайне просто и крайне сложно.

Крайне просто потому, что гармония Дебюсси в значительной мере есть нечто производное от системы обычных ладов — мажора и минора (это легко объясняется хотя бы исторически). Центральные их элементы, и оккордовые и мелодические, нередко слышны реально

(особенно в кадансах) или легко подразумеваются вследствие регенерирующих свойств простых тональных аккордов (например, доминантовых гармоний, столь любимых Дебюсси).

Крайне сложно потому, что тенденция импрессионизма направлена к мозаичности формы, к сложению целого из большого числа относительно замкнутых, структурно самостоятельных частиц. При использовании более или менее обычных тональных гармоний это выражается в стремлении тоникализировать любую доминантовую или субдоминантовую гармонию в пределах данного микропостроения, лишив ее одновременно какого бы то ни было разрешения (не давать обычного разрешения — правило для Дебюсси).

Займствуя эти обособляемые аккорды, становящиеся центрами микросистем, из периферии обычного лада, Дебюсси берет и их множественность (вспомним, как богаты созвучиями романтические ладотональные структуры, включающие разные виды субдоминант и доминант, побочные доминанты, альтерации и т. д.). Каждая такая микросистема аналогична пребыванию в какой-либо одной тональности, хотя бы всего лишь в микротональности при отклонениях<sup>7</sup>. Микросистема имеет свой центральный элемент, как правило совершенно очевидный, легко воспринимаемый слухом (здесь уместно вспомнить ту «французскую ясность», о которой говорит Дебюсси, противопоставляя ей немецкую «тяжеловесность»). Чередование микроструктур образует свободную от «административных» форм (выражение Дебюсси) композицию, капризная структура которой определяется импрессионистической фантазией и новым типом музыкальной образности — вспомним программу «Ноктюрпов», литературные тексты «Лирических проз» (написанные Дебюсси) и многое другое.

Таким образом, ключ к гармонии (как всегда) — это отношение ее к форме. Мозаичность импрессионистической формы, возникающая под воздействием ее эсте-

---

<sup>7</sup> Так как сцепление и сплочение микросистем в более крупное целое — явление, вообще типичное для современной музыки, то обнаруживается связь между принципами конструкции гармонических систем, казалось бы имеющими мало общего в своих конкретных элементах.

тики, воплощается в области гармонии в малых структурах, построенных совершенно определенно, но быстро сменяющихся другими такими же структурами. Логика их чередования связана, в частности, со сменами характерной для них экспрессии. При этом возможны и новые оттенки в сменах ладотонального колорита — постепенное или внезапное затенение или просветление, сгущение или разрешение, движение от тусклого к яркому или наоборот, от чувственной сочности к мертвенной сухости, от «цветущих бедер» к «белому содроганию» и т. д. Подобной гибкости оттенков и переходов не знала строгая классическая гармония, и появление этого радужного многокрасочного мира в гармонии Дебюсси следует считать тем изменением формы, которое неизбежно наступает как выражение изменившегося содержания.

Обратимся теперь к конкретному примеру: Дебюсси, «Пеллеас и Мелизанда», II акт, 1-я сцена<sup>8</sup> до перехода, такты 1 — 123).

Сцена 1. Бассейн в парке Дебюсси., Пеллеас и Мелизанда. Действие II

Moderé

<sup>8</sup> Краткое содержание: в жаркий полдень Пеллеас приводит Мелизанду к старому заброшенному бассейну. Здесь необыкновенная тишина и прохлада. Слышно, как спит вода. Мелизанда хочет видеть дно бассейна, которого никто не видел. Играя своим обручальным кольцом, Мелизанда подбрасывает его слишком высоко, и оно падает в воду. В этот момент часы бьют полдень. Что скажет Мелизанда Голо, если он спросит, где кольцо? «Правду, правду...», — говорит ей Пеллеас.

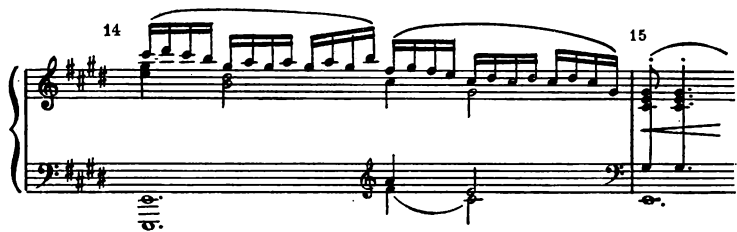
Musical score for measures 7 and 8. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 7 features a piano introduction with a treble clef staff containing a series of chords and a bass clef staff with a simple accompaniment. Measure 8 continues with more complex textures, including a triplet in the bass clef staff.

Musical score for measure 9. The key signature remains three sharps. The measure is marked with a piano (*p*) dynamic. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 10, 11, and 12. The key signature is three sharps. Measure 10 is marked *p*. Measure 11 is marked *p*. Measure 12 is marked *pp* and features a crescendo hairpin. The bass clef staff has a complex accompaniment with some notes marked *sf*.

Входят Пеллеас и Мелизанда  
Un peu plus mouvementé

Musical score for measure 13. The key signature is three sharps. The measure is marked *pp*. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment.



Несмотря на неоднократно высказавшееся Дебюсси отрицательное отношение к Вагнеру, драматургия «Пеллеаса» обнаруживает линию преемственности от «Тристана» и «Парсифаля». Показательно уже авторское определение жанра оперы — «лирическая драма», сходное не только с французской «лирической трагедией» XVII века, но и с «музыкальной драмой» Вагнера и «народной музыкальной драмой» Мусоргского.

Поэтому музыкальные формы «Пеллеаса» должны сравниваться в первую очередь не с классическими формами инструментальной музыки (сонаты, танцевальных жанров и т. д.), а с оперным речитативом. Для него типичны, как известно, модуляционная текучесть и разомкнутость гармонических структур, отсутствие устойчивых построений.

Превратившись из контрастирующей соседним монолитам форм прослаивающей части в господствующий (в опере Дебюсси даже почти единственный) тип структуры, речитатив вобрал в себя мелодичность и эмоциональную наполненность ариозных форм, не потеряв в то же время своей структурной характеристики.

Частота смен тональности, характерная для речитатива, превращается у Дебюсси в частоту смен микроструктур и их высотных позиций. Перекрестная связь между мажорными (или минорными) ладами, рассеянными по всему речитативному построению, становится перекрестной связью родственными (прежде всего по центральному элементу) микроструктурами. Притом, вследствие многообразия центральных элементов, градация сходства и различия не двухстепенна (мажор — минор), а многостепенна.

Все сказанное относится и ко 2-й картине II действия «Пеллеаса» (примеры 40, 42). Исключение составляют лишь начальные 12 тактов — то исключение, которое подтверждает правило. 12 тактов образуют инструмен-

тальное вступление, не подчиняющееся законам оперно-речитативной формы.

Не отождествляя своеобразных структур Дебюсси с «административными формами», все же нельзя не усмотреть во вступлении ко второму акту типичных черт классических вступлений. Один из типов вступления внешне сходен с двумя предложениями периода (начало первой части сонаты ор. 81<sup>a</sup> ми-бемоль мажор Бетховена, его же увертюры «Эгмонт»).

На схеме 41 показаны основные гармонии вступления. Тональная принадлежность их совершенно ясна, так же как и типичный для вступления функциональный замысел — контраст субдоминантовых и доминантовых гармоний, ведущий к разрешающей тонике:

41 - Такты: 1-2

3-4 5-6 7 8 9-11 12 13

E dur II V nVII IV II V V (v) I  
A dur IV I

Но ограничиться этим «режиссирующим»<sup>9</sup> ко-  
стяком гармонии — значит пройти мимо «изюминки»  
музыки Дебюсси. Его гармония дышит не привязанно-  
стью к традиционным функциональным основам, а наобо-  
рот, отвлечением от них, иногда даже отрицанием. Так,  
например, гармония первого пятитакта красива не тяго-  
тением II<sub>7</sub> к доминанте или доминанты к тонике, а сво-  
им фоническим эффектом, а также — в еще большей  
мере — волнообразным колыханьем, нежной переливча-  
тостью зыбкого четырехзвучия (колебания *e — dis* во  
втором такте, *cis — c* в третьем — четвертом). От-  
сюда светло-печальный напев гиподорийского лада  
(такт 2), как бы «неожиданные» возникновения хрома-  
тических аккордов (такты 3—4). Ясно, что nVII ступень  
«подкладывается» под вариант основного аккорда (*fis*—

<sup>9</sup> Термин Ю. Н. Тюлина. См.: Тюлин Ю. Н. Современная гармония и ее историческое происхождение. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1, с. 132.

*a—c—e*) так же, как бас *h* — под основной аккорд (*fis—a—cis—e*). В смещении художественного интереса с прямого гармонико-логического действия функционального фундамента (здесь — с основных басов V, IV, II) на капризную тонкость нюансов, оттенков (в данном случае это выражено в трансформациях аккорда (*fis— a—cis—e*)), в частности, проявляется обновление гармонии под влиянием новых эстетических задач.

То же самое мы находим и в тактах 6—12 (следует обратить особое внимание на ладово-кульминационную минорную гармонию нIII ступени в тактах 10—12). Родственные приемы переосмысления старых классических гармоний встречаются повсюду в произведениях Дебюсси, сплетаясь с изощренным изяществом в трактовке новых аккордов<sup>10</sup>. Анализ показывает, что центральным элементом гармонии вступления в конечном счете является нигде не звучащее реально, но всюду подразумеваемое ми-мажорное трезвучие. От него идет четырехдиезный звукоряд, функции доминанты и субдоминанты. Но самое специфичное в этом ми мажоре то, что красота его гармонии не в тоническом аккорде, а в периферийных элементах. Еще не подменяя собой тоники, они фактически замещают ее в отношении художественного эффекта.

Форма всей сцены условно делится на три части. Их содержание:

I. Диалог о бассейне;

II. Неосторожность Мелизанды;

III. Испуг Мелизанды.

Гранью между первым и вторым разделами служит повторение мотива журчащей воды в тактах 40—43 (ср. с тактами 13—14; та же музыка заканчивает сцену — такты 116, 119—123). Грань второго и третьего разделов — кульминация сцены, падение кольца в воду (такт 82, несколько дальше точки золотого сечения)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Не имея возможности показать хотя бы с той же подробностью характер гармонии в других частях 1-ой сцены, укажу лишь на устранение нормативного трезвучия даже в тоническом аккорде (такты 13—14), замененного «прохладным» звучанием диатонических минорных сектаккордов.

<sup>11</sup> Интересно, что после пассажа, изображающего падение кольца в воду, появляется двенадцать раз звук *e* (бой часов, такты 83—86), напоминающий об основном тоне начального мотива сцены (в тактах 13—14).

Каждая из трех крупных частей распадается на несколько мелких:

такты:	13-20, 21-34, 35-39 (переход)						
I	1	2	3				
II	40-43, 44-48, 49-57, 58-63, 64-68, 69-75, 76-82						
	4	5	6	7	8	9	10
III	83-90, 91-109, 110-115,			116-123			
	11	12	13				

Как уже говорилось, каждая микроструктура аналогична определенной ладотональности. В обозначенных цифрами мелких разделах может заключаться одна или несколько сходных по какому-то признаку микроструктур. Среди них находятся структуры с относительно определенной и более или менее обычной тоникой и тональностью (разделы 1, 4, 5, 7, 8, 10, 14). Другие структуры более сложны (разделы 2, 6, 11, 13). Общая система структур определяется развитием сценического действия, осложняясь развитием лейтмотивов (мотив Голо в тактах 64, 66—69, 76—82, 84, 86, 88—89, 110—113, 117; смягченный вариант мотива Голо в тактах 91—92, 95—99, 101—104; мотив опасности — такты 51, 53, 73—74, 120—121).

В качестве примера возьмем лишь один раздел — такты 21—34 (в целях экономии изложения обе вокальные строчки опущены):

Дебюсси., Пеллеас и Мелизанда<sup>4</sup>. Действие II (упрощенное изложение)



26 27

*p*

26 - 29

*p doux*

30 31

*plus p* *Retenu pp*

a tempo

82 83

*a tempo* *p*

84

84

При невнимательном слушании кажется, что здесь типично импрессионистические «мазки» без особой заботы о связности целого. Течение музыкальной мысли казалось бы целиком превращено в сопровождение к происходящему на фоне аккордов речитативу. Тем более интересно, что приведенный четырнадцатитакт объединен вполне определенным, хотя и далеким от какого бы то ни было схематизма, принципом. Подобно тому как индивидуальные, тонко художественные черты придает первым тактам вступления (пример 40) вариантная пиансировка начального аккорда, вся группа аккордов примера 42 объединяется развитием добавочного конструктивного элемента — нисходящей на целый тон большой терции.

Если во вступлении конструктивной базой служила обычная мажорная тоника (хотя она в чистом виде почти не появляется<sup>12</sup>), то здесь тональное тяготение по существу отсутствует, и возникающее на один момент чистое тоническое трезвучие (такт 27) даже и не ощущается как устойчивость. Тем большее значение благодаря этому придается реально действующему добавочному конструктивному элементу. В рамках данного построения добавочный конструктивный элемент временно превращается в центральный<sup>13</sup>. Поэтому его специфическая структура становится на некоторое время законом для выбора гармонии (в порядке имитации), для связи между созвучиями, для общей системы звуков и созвучий. Иначе говоря, временно приобретает значение центрального, добавочный конструктивный элемент возводит свои свойства в ранг высшего (для данного построения) функционального закона.

Особенность данной структуры в том, что господство целотонного центрального элемента не сопряжено с вытеснением трезвучий. Однако его господство выражается в функциональном подчинении трезвучий логике развития главного элемента структуры. Поэтому трезвучия не даются в таком виде, чтобы они производили впечатле-

---

<sup>12</sup> В усложненном виде (с прибавленными звуками) тонику *E-dur* можно услышать на вторых долях восьмого, тринадцатого и четырнадцатого тактов.

<sup>13</sup> Так как *E-dur* все же чувствуется в соседних построениях, такты 21—34 оказываются срединными, и центральный для этого построения элемент в конце концов следует все же считать добавочным.

ние разрешения целотоновых комплексов. В трезвучиях подчеркивается не столько их основной тон, сколько входящие в их состав большие терции.

Логика выбора больших терций, следующих за данной, чрезвычайно проста — вторая из групп больших терций, становится первой в следующей паре. В результате возникает длинная цепь больших терций, следующих друг за другом по целым тонам вниз (развитие свойств центрального элемента). Они используют шесть из двенадцати возможных в хроматической системе интервалов этого вида. Шестая терция является критической, так как исчерпывает круг возможностей при движении согласно заданному принципу. Следующая, седьмая, уже должна замкнуться целотоновую систему. На этом месте совершается перемена (такт 28). Появляются терции из другого целотонового ряда, сначала вперемежку с продолженным первым рядом (что дает в результате движение по полутонам — такты 28—30), а затем в окончаниях тактовых мотивов, в относительном чистом виде. Обе линии больших терций схематически представлены в примерах 43 А, Б:

Такты: 21, 23 22, 24 25 26

43 А

27 28, 29 30 31 32

43 Б 28, 29 30 31 32, 34

и далее возвращение в E dur

Вторая линия неполна: не хватает шестой терции *es—g*<sup>14</sup>.

Общее направление развития гармонии обрисовывается благодаря этому в следующих чертах: такты 21—27 — относительно простое продление линии, начатой в

<sup>14</sup> Точнее, недостает одного звука *es* (звук *g* появляется на нужном месте в такте 34).

пределах центрального элемента; 23—31 — сложное взаимодействие с большими терциями другой линии и исчерпание (почти полное) возможностей развития центрального элемента в тактах 31—34. Последние две гармонии (такты 32—34) служат основным материалом для следующего, переходного построения.

Целотоновость дает о себе знать и в опорных основных тонах аккордов (*c — fis, c — fis, . . . e, d. . ., c. . ., b*). Несомненно, это также отражает черты структуры центрального элемента.

Комплекс гармоний, составляющих структуру приведенного отрывка (пример 42), нельзя считать случайным. Целотоновость во всех видах очень широко использована Дебюсси. Отсюда стилистическая обусловленность применения целотоновости в основных аспектах гармонической структуры — мелодическом (целотоновая гамма), аккордовом (см. аккорды 22, 24, 33, 34 тактов), тонально-функциональном (большесекундовые связи между аккордами, спаренными терциями). Замечательно художественное разнообразие, искусно достигаемое композитором при обращении с весьма скудным по своим возможностям материалом — целотоновостью. В данном случае разнообразие происходит от применяемой композитором техники включения целотоновых комплексов в созвучия разных видов — доминантовые нонаккорды, цепи мажорных и минорных трезвучий, собственно целотоновые аккорды.

## 2. Скрябин

Современные черты гармонии Скрябина больше всего концентрируются в сочинениях позднего периода.

История эволюции скрябинской гармонии — яркий пример последовательного изменения тональной системы классического типа под влиянием новых эстетических идей.

Центральная идея, определившая эволюцию скрябинской гармонии — идея экстаза, понимаемого композитором как пламенный порыв к неведомому светозарному миру, как упоение дерзновенным актом воли, огненным вихрем космических преобразений. «Силы божественной, воли свободной прилив бесконечный — вот экстаз!»

«Что угрожало — теперь возбуждение, что ужасало — теперь наслаждение и стали укусы пантер и гиен лишь новою лаской, новым терзаньем, а жало змеи — лишь лобзаньем сжигающим. И огласилась вселенная радостным криком: «я есмь!» (из стихотворного текста — программы к «Поэме экстаза»).

По мере того как подобные идеи все более и более овладевали Скрябиным, из его музыки столь же постепенно и последовательно отбрасывалось все «слишком человеческое», что еще связывало ее с «песнями земли», со страданием, будничностью, простотой бытовых образов и жанров. Отсюда исчезновение минора, вытеснение трезвучия, установление в качестве центра системы диссонансирующей гармонии определенного типа. Пятидесятые опусы Скрябина — особенно показательная группа его сочинений, знаменующая переход в новое стилевое качество, которое и принято называть поздним скрябинским стилем.

Приверженность одной ведущей идее приводит к полной определенности и устойчивости стиливых признаков скрябинской гармонии, несмотря на сильнейшую ее эволюцию. Принцип ее чрезвычайно прост и единообразен, в противоположность, например, гармонии Дебюсси.

В раннем и среднем периоде центральным элементом гармонии служит обычное консонирующее трезвучие. Вся система имеет более или менее обычный состав и характер функциональных отношений. В течение среднего периода (примерно опусы 30—57) центр тяжести постепенно смещается в пользу особого аккорда, сохраняющего облик доминантовой гармонии, от которой он произошел (септ- или нонаккорда, часто с пониженной квинтой). По мере вытеснения трезвучия с поста центрального элемента системы, доминантовая гармония занимает место тоники и становится центром системы.

В этом и состоит прежде всего перерождение классической системы в позднескрябинскую. Превратившись фактически в тонику, бывшая доминантовая гармония становится законом для организации всей системы в целом. Гармоническое развитие от нее исходит и к ней возвращается. В зависимости от «основного аккорда» устанавливается дифференциация остальных (выведенных гармонической «имитацией») аккордов на тошально близкородственные и неродственные и т. д.

Основной тип аккорда (наиболее характерный вариант которого — прометеевское шестизвучие) обладает такими свойствами, которые суммарно наиболее точно отвечают главной задаче, возлагаемой на позднескрябинскую гармонию. Для него типичны:

мажорность (от основной большой терции);

острота звучания (от большой септимы и тритонов);

оттенок устремления, влечения (от общедиссонирующего склада, особенно от тритонов);

«объективный», внеличный характер (Скрябину было приятно узнать, что его гармонии имеют акустическое обоснование<sup>15</sup>; так, прометеевское шестизвучие соответствует 8, 9, 10, 11, 13, 14 тонам натуральному звукоряда).

Лучезарность (мажорность), напряженность (острота звучания), полетность (оттенок стремления), космический (внеличный) характер — это почти полный образ идеи экстаза, выраженной в гармоническом материале.

Преждевременная смерть композитора застала его в самом расцвете творчества. Последний его опус позволяет предположить в двух входящих в него прелюдиях (№№ 2 и 4) зачатки нового стилевого поворота, который, возможно, коренным образом изменил бы наше представление о творческом облике Скрябина в целом.

Вторая и четвертая прелюдии содержат крупницы новой образности, отличаясь от многочисленных аналогичных скрябинских миниатюр большой строгостью и собранностью экспрессии, большей концентрированностью и лаконичностью музыкальной мысли. И с гармонической стороны эти пьесы выделяются чем-то среди других. Так как они очень малы, и новое качество гармонии в них еще только-только пробивается, то трудно с полной уверенностью придавать их гармоническим особенностям значение черт нового стилевого периода. Поэтому можно не считать прелюдии ор. 74 №№ 2 и 4 образцами четвертого периода скрябинского творчества, учитывая, однако, то новое, что в них представлено.

Так как настоящий очерк не ставит целью анализ гармонических стилей, я не буду брать для детального рассмотрения пьесу, концентрирующую наиболее типичные особенности гармонии, позднего Скрябина. Бо-

---

<sup>15</sup> Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925, с. 114—115.

лее интересной представляется в данном случае одна из упомянутых пьес оп. 74.

Оскрябин. Прелюдия, оп. 74 № 4

44 *Lent, vague, indécis*

*p* *pochiss.* *poco a poco cresc.*

1 2

3 4

*m. g.* *dim.*

I v VI (II-) I v VI IV I v VI (v IV) v III I (..... II)

Центральный элемент гармонии — очевидно двутерцовое четырехзвучие ля мажоро-минора. Замена обычного для позднего Скрябина доминантообразного созвучия новым аккордом прежде всего и дает несколько иное качество всей структуры в целом.

Структура центрального элемента как будто бы порождает более обычные тональные ассоциации, чем наиболее типичный для позднего Скрябина основной аккорд. Однако не случайно, что вся гармония в целом не производит впечатления большей традиционности. По существу двутерцовое четырехзвучие (точнее, сектаккорд) происходит не от тоники второй или седьмой прелюдии оп. 11, а скорее от двутерцового четырехзвучия в качестве верхнего этажа одного из вариантов основного аккорда — *as — ges — heses — d — f* (см. например, такт 3 седьмой сонаты, также такты 4, 7—8, 9—19 и другие, см. также пятиэтажное сооружение в кульминации седьмой сонаты, такт 13 от конца). Таким образом, двутерцовое четырехзвучие представляет собой как бы экстракт одного из вариантов скрябинского основного аккорда, и хотя бы по одному этому обстоятельству мы не вправе ожидать от тонально-гармонической структуры сколько-нибудь развитых элементов обычного мажора

или минора. Впрочем, регенерирующие тенденции гармонии, содержащей два трезвучия сразу, все же могут привести к результатам, внешне сходным по характеру звучания с традиционно тональным материалом.

Свойства центрального элемента как основания системы:

1. Определенность основного тона (*a*)

2. Тип аккорда — трезвучие с побочным тоном (мажорное в начале, минорное в конце).

3. Повторность интервалов в аккорде — двух малых терций на расстоянии большой или двух больших на расстоянии малой.

4. Симметрия в структуре аккорда *ля—до—до-диез—ми*, сложенного из двух двутерцовых трезвучий (31 и 31)<sup>16</sup>, с двумя общими звуками (*до—до-диез*).

5. Обусловленная структурой аккорда связь его с двумя «геометрическими» ладовыми системами — малотерцовой от звука *ля* 12121212 (то есть *a—b—c—cis—dis—e—fis—g—a*) и большетерцовой от *ля* (313131; отсюда же возможность транспозиции центрального элемента по большим терциям с общей малой терцией).

6. Обусловленное тональными связями родство аккорда 313 с другими трезвучиями с побочным тоном: 421 (такты 1, 2, 5, 6 и др.), 344 и 434 (такт 4), позволяющее считать их всех вариантами одного и того же тонического аккорда на ступени *ля* (пример 45 А). |

7. Вытекающая из вариантности тоники сложная система гармонического родства между аккордовыми элементами системы. Смещение квинты на полутон вверх или примы на полутон вниз дает в том или другом из названных выше вариантов тонического аккорда фактически другую ступень, отстоящую на большую терцию вверх или вниз с тремя общими звуками (пример 45 Б).

<sup>16</sup> Напомним, что цифры обозначают число полутонов в интервале: 3 — трехполутоновый интервал, 1 — однополутоновый и т. д. Все интервалы в аккордах (по вертикали снизу вверх) и в звуко-рядах (по горизонтали) отсчитываются цепочкой (например:

$\overbrace{4} \quad \overbrace{2} \quad \overbrace{1}$ )  
а 421 = *a—cis—dis—e*). Чтобы не прибегать к помощи разделяющих знаков, приходится отказаться от двузначных цифр (10 и 11), которые можно заменить какими-либо специальными однозначными

(например,  $\mathbb{z} = 10$ ,  $\mathbb{z} = 11$ ).



Отсюда близость к обобщенной тонике всех созвучий, состоящих из увеличенного трезвучия  $a-cis-f$  с прибавленным звуком из увеличенного трезвучия  $gis-c-e$  или наоборот. Отсюда же обобщающее значение «лада ограниченной транспозиции» из сложенных вместе двух этих увеличенных трезвучий ( $ля\ 313131$ )<sup>17</sup>, а также аккорда  $a-c-cis-e$ , представляющего собой те же звуки, но без «вводных» (по Яворскому)  $gis$  и  $f$ . Большетерцовая система вместе с указанной выше малотерцовой составляют ладовую основу пьесы (примеры А, Б, В, Г, Д, Е, Ж):

45 А

313 421 434 344

45 Б

I в III I н VI I III I н VI

н VI I в III н VI I в III

н VI I в III

Система а 313131

45 В

такты: 1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13 12-13 14

15 18 17 10 17

<sup>17</sup> Любопытно, что Мессиян не нашел этого важного лада. Указание на лад 313131 мы находим в статье В. А. Цуккермана «Яворский-теоретик». — В кн.: Б. Яворский, т. I, М., 1964, с. 184.

Система  $\sharp 313131$

45 Г 3 3 4 4 7 7 8 8 9 9 10 10 11 12 13 15

Система  $\flat 12121212$

45 Д 1 2 3 5

6 7 17 19 20 22-23 24

Система  $\flat 12121212$

45 Е 1 2 5 6 18-19 20-21

Система  $\flat 12121212$

45 Ж 7 8 9 10 21 22

Таким образом, вопреки кажущемуся возврату к обычным ладам в данной прелюдии делается скорее шаг дальше, за пределы тональной системы с центром в виде доминантообразного аккорда. Ладовая структура пьесы складывается из чередования аккордов и мелких мелодических построений, относящихся к различным ладовым ячейкам в той или иной тональной позиции.

Едва ли, однако, указанные в примерах 45 В—Ж ладовые ячейки следует рассматривать как первичную ладовую основу. Частота их смен указывает на действительный первоисточник возникновения элементов увеличенного и уменьшенного лада<sup>18</sup>. Смены ладовых ячеек приблизительно соответствуют частоте последования аккордов, и сами ячейки чаще всего представлены аккордовыми парами.

<sup>18</sup> Под этими терминами здесь подразумеваются симметричные системы равномерного деления октавы — 12:3 (что дает увеличенное трезвучие как структурную основу системы) и 12:4 (соответственно—уменьшенный септаккорд).

Поэтому конечной причиной образования элементов увеличенного и уменьшенного ладов нужно считать аккордовые и интервальные комбинации. Все примененные в пьесе аккорды можно разделить на две группы: созвучия, в той или иной мере сохраняющие связь с доминантообразным скрябинским аккордом (см. гармонии первых восьми четвертей), и созвучия с увеличенным трезвучием в основе (следующие далее четыре четверти). Хотя оба типа созвучия Скрябина близки друг другу, они все же существенно различны между собой, и аккорды первой группы активно воспроизводят элементы уменьшенного лада, второй — увеличенного.

Родство между обеими ладовыми системами осуществляется развитием двух добавочных конструктивных элементов, общих для них обеих — большой терции или малой сексты (см. партию левой руки, а там где они исчезают — партию правой) — и двутерцового трезвучия типа *a—c—cis* (см. хотя бы партию верхнего голоса, особенно в кульминационной зоне). Происхождение обоих добавочных конструктивных элементов из центрального очевидно.

Функционально-гармонические отношения обладают двойственностью, точно отражая двойственность центрального элемента, сочетающего тенденции к тональности мажоро-минорного типа и к ладам «ограниченной транспозиции». В примере 44 указаны ступени тональности ля для первого предложения<sup>19</sup>. Но вследствие двойственности функциональных отношений одного указания основных тонов недостаточно. Необходимо еще учитывать влияние ладовых систем (пример 45). Оно выражается в расслоении периферийных ступеней согласно их отношению к тому или иному ладу. Например в начальных трех тактах отстоящие на малую терцию друг от друга субдоминантовые ступени II, IV и  $\text{нVI}$  особенно близки между собой по своему звуковому составу и по ладовой роли (см. пример 45 Е). А субдоминантовая же ступень  $\text{вVI}$  резко отличается от них, будучи

---

<sup>19</sup> Нет необходимости определять ступени далее. Обилие точных и транспортированных повторений позволяет это сделать без труда. Только в кульминационной зоне (такты 13—17) инерция проходящих аккордов вуалирует слышимость основных тонов (заключенных между VIII и ее повторением). Гармонии заключительного каданса: VIII —  $\text{нV}$  (вIV) — I.

скорее доминантой и для  $nVI$ , и для  $IV$ , и для  $II$ . Она входит в одну группу с тоникой (см. 45 Д), являясь как бы параллелью к ее мажорному варианту.

Аналогичное положение и в группе гармоний больше-терцового увеличенного лада.

Общее развитие гармонической структуры чрезвычайно просто, целиком определяется скрябинской формой прелюдии. Пьеса написана в форме промежуточной между периодом с расширенным вторым предложением (первооснова формы) и простой репризной формой (действительная форма прелюдии)<sup>20</sup>. Огромное расширение, связанное с достижением кульминации, фактически превращено в середину и закономерно приводит к репризе.

Первое предложение строится на контрасте мягко меняющихся аккордов уменьшенного лада (плагальные обороты) и кадансирующего оборота увеличенного лада (последний такт). Тип срединного каданса ближе всего к несовершенному на тонической гармонии (проходящие аккорды между двумя тоническими гармониями четвертого такта имеют соединительное значение).

Второе предложение в значительной мере повторяет первое. Но вместо каданса седьмой и восьмой (и далее девятый) такты образуют секвенцию, транспонирующую мотив седьмого такта с его полуплагальным оборотом на большую терцию вверх. Так как функционально близкие гармонии располагаются по малым терциям, то превышение этого интервала на один полутон дает сдвиг в новую функциональную группу — доминантовую сферу ( $vIII$ — $nII$  в тактах 7—8, кульминационная доминанта  $vIII$  ступени в такте 9 и при повторениях).

Расширение использует мотивы тактов 8—9 (повторения в 10—11, дальнейшее — дробление). Вся область расширения и кульминация идут под главенством доминантовой гармонии  $vIII$  ступени. Нельзя не отметить хорошего распределения функциональных средств: если в начале доминантовых ступеней почти не было, а преобладали субдоминантовые, то расширение — середина

---

<sup>20</sup> Подобная форма (простая двухчастная или трехчастная, развитая на основе периода — не редкость у Скрябина. Соплелся на прелюдии *E-dur*, *g-moll*, *Ges-dur* из оп. 11. Происходя от периода, она фактически уже является тем, что принято называть репризной двухчастной формой.

рельефно выделяется опорой на почти не использованные звуки и ступени.

Обращает на себя внимание нетипичность тонального плана прелюдии. Вопреки традиционному TDST здесь используется обратная последовательность функций высшего порядка. Думается, объяснение такому нарушению следует искать в том, что функция тоники, доминанты и субдоминанты в условиях сложнολадовой основы имеют уже другое значение, чем классические, носящие то же название. В частности, например, на области трех основных функциональных сфер уменьшенного лада возлагается задача не столько конфликтного столкновения обеих функций неустойчивости, сколько звукового обновления, для чего в равной степени пригодны и TDST, и TSDT<sup>21</sup>.

Реприза изменяется таким образом, что в ней использованы все три сферы малотерцового уменьшенного лада в последовательности восходящих по полутонам гармоний nVI, вVI и nVII ступеней (такты 18, 20, 22). Развивая отношения, заложенные в ядре темы (такты 1, 2), реприза вбирает в себя все то, что было изложено до кульминации (такты 1—10, первоначально рассредоточенный показ трех сфер). Помимо изящной активизации, восходящие по полутонам звенья репризной секвенции выполняют и тонально завершающую роль. Все дело здесь в особенностях функциональных соотношений в уменьшенном ладу. Так как тоническая сфера находится в нем полутоном выше, чем субдоминантовая (так же как доминантовая — полутоном выше тонической, ср. начальные аккорды примеров 45 E—D, 45 D—Ж); то транспозиция субдоминантовых гармоний второго такта (в репризе транспозиция происходит в тактах 22—23) переносит их в сферу тоники — ср. третий и второй аккорды от конца прелюдии с аккордами на второй четверти второго такта.

Распределение ладово контрастирующих элементов по всей пьесе отвечает основному направлению развития. В первом предложении элементы увеличенного лада занимают скромное место. Во втором предложении

---

<sup>21</sup> В большинстве поздних сонат (№№ 6—8), например, экспозиции заканчиваются не в доминантовой, а в субдоминантовой сфере. Ясно, что во всех подобных случаях сами понятия и термины (субдоминанта, доминанта) сохраняются лишь с целью упрощения, чтобы не вводить требующих обоснования иных терминов.

они даже вытесняются со своего места (их нет в восьмом такте, соответствующем четвертому). Зато они безраздельно господствуют в кульминационной области. Получив в ней полное развитие, они совсем исчезают в репризе. Заключительный каданс строится только из элементов тонической сферы уменьшенного лада с центром на *a*. Каданс состоит из всех четырех больших терций лада *ля* 12121212, из которых две, входящие в состав заключительного аккорда (а эти терции — важные конструктивные элементы гармонии), отнесены к завершающему созвучию, а две оставшиеся предназначаются для образования вводящих аккордов *nIII* и *nV* (*vIV*) ступеней.

На остальных деталях не стоит задерживаться<sup>22</sup>.

При некоторой рациональной схематичности музыки Скрябина нельзя все же не отдать должного неизменно присущей ему строгой логичности мышления, сохраняющейся, как видно из анализа, даже в самых крайних его сочинениях.

### 3. Равель

«Я никогда не пытался опровергать установленные законы гармонии и композиции»<sup>23</sup>, — эту мысль Равеля можно было бы поставить эпиграфом ко всему творчеству композитора.

Морис Равель до сих пор считается импрессионистом, вместе с Дебюсси. И действительно, между двумя выдающимися композиторами французской новой музыки немало общего. Приверженность национальным музыкальным традициям, идущим от Куперена и Рамо; французская культура вкуса; утонченный эстетизм; соприкосновение с музыкой России и азиатского Востока (а также Испании), живописность музыкальных образов — все это роднит музыку Дебюсси и Равеля.

<sup>22</sup> Интерес представляет достижение в момент мелодической кульминации (такты 8—9, 10—11, 11—12, 12—13) трех из четырех звуков основного аккорда пьесы, причем четвертый (*e*) в то же время присутствует в другом голосе. Многозначительна проблема интонационного родства, компенсирующего отсутствие традиционного лада и т. п.

<sup>23</sup> Маталаева Т. Предисловие к изданию клавира балета «Дафнис и Хлоя». М., 1966, с. 4.

Отсюда сходство и в гармонии — склонность к чувственной роскоши мягкодиссонирующих полнозвучных аккордов, ладогармоническая красочность, яркость и радостный блеск звучания. Подобно Дебюсси (см. стр. 166) Равель считал, что «музыка... несмотря ни на что, должна быть прекрасной». О характере прекрасного для Равеля можно судить по тем конкретным музыкально-эстетическим ограничениям, которые устанавливал для себя автор «Дафниса». Об этом рассказывает Ансерме. «Однажды вечером, когда мы — Равель, Стравинский и я — говорили о шёнберговской идее мажорно-минорного аккорда (это было в начале его новшеств), Равель сказал: «Да, это возможно, при условии, если минорная терция расположена наверху, а мажорная — внизу». «Если это возможно в таком расположении, — ответил Стравинский, — я не вижу, почему это неосуществимо в противоположном; а если я этого хочу, то я это и могу»<sup>24</sup>.

Такого рода «технические» характеристики музыки по существу — гораздо более точные эстетические определения, чем вечно неопределенные литературно-образные (красочность, чувственность, вкус и т. п.). Если бы можно было выразить все основные гармонии в виде свода «технических» правил, эстетическая характеристика гармонии была бы исчерпывающей. Но это не является задачей данной книги. Для достижения же поставленной перед настоящим очерком цели (рассмотрение действия принципа современной гармонии) вполне достаточно и общеэстетической характеристики данного гармонического стиля (впрочем, приводимые анализы устанавливают подобные правила для отдельных конкретных сочинений и их частей).

В отличие от Дебюсси гармония Равеля психологически проще, классичнее. Она вполне объективна, чаще всего имеет ярко выраженную жанровую основу, особенно танцевальную. Равель не чуждается и грубоватых эффектов (разумеется, утонченно и нарочито грубоватых) — остинатных, джазово-ударных («Болеро», Концерт ре мажор). Нередко встречается у Равеля и изысканное линейное изложение (соната для скрипки и виолончели).

---

<sup>24</sup> Ансерме Э. Основы музыки в человеческом сознании. Бюллетень Союза композиторов СССР. «Обзор зарубежной прессы», II квартал 1962, М., 1962, с. 24.

Гармония Равеля в целом более остра и пикантна. Диатонические участки в ней короче и не столь ярки, как у Дебюсси, хотя примеров диатонических тем и оборотов у Равеля можно найти немало (в «Болеро» — натуральный мажор, в «Паване спящей красавицы», «Гробнице Куперена» — натуральный минор; пример лидийского лада — в начале балета «Дафнис и Хлоя», фригийского — в «Волшебной флэйте», дорийского — в трио; пентатоника — в «Дурнушке», «Долине звонов»). Аккордовые параллелизмы у Равеля иногда превращаются в «тембровое» утолщение мелодии («Болеро», скрипичная соната), или в блестящие аккордовые пассажи (финал «Испанской рапсодии», хореографическая поэма «Вальс»). Особенно характерна для Равеля лейтинтонация большой ноты (часто в составе минорного нонаккорда): побочная партия экспозиции квартета, «Виселица», «Благодарные и сентиментальные вальсы» и многое другое.

Таким образом, при определенном сходстве музыкально-эстетических позиций (и отчасти) круга гармонических средств, между Дебюсси и Равелем обнаруживаются и индивидуально-стилистические различия в гармонии. Характерно также, что Равель использует и самые традиционные принципы классической формы, разумеется, вовсе не ограничиваясь при этом лишь новым исполнением их с помощью своих оригинальных гармонических средств. У него мы находим и сонатные формы (квартет, сонатина, фортепианный концерт G-dur), многочисленные трехчастные формы, даже полифонические (фуга из «Гробницы Куперена», пассакалия из трио). Равелевские формы часто довольно свободны (особенно в вокальной музыке), что лишь отчасти связано с импрессионизмом, а чаще всего идет от традиций романтической эпохи. Однако, в отличие от многих форм Дебюсси, равелевские формы ближе к классическим прообразам.

Равель „Хорошо улепись в зной“

46 Lento  $\text{♩} = 50$



5 6 7 8

*f* *pp*

9 10

*p*

Хо-ро-шо у-лечься в зной на чистой траве под ку-

11 12

*p*

-стом те-ни-стым о-жи-да-я, что бы ве-тер с гор прохладой

13 14

*p*

зады-шал. Же-ны, вас зо-ву!

15 16 17

*pp*

Сой-ди-тесь вокруг меня по-ка от-ды-хат-ь я бу-ду,

18 19

и мой слух у сла-ди-те своей бе-се-дой ти-хой; спой-те

20

не-сню вы мне, что по-ют кра-сот-ки сле-та-я

21

в ко-сы шелк во-лос иль от-го-ня-я жад-ных

22 23 24 Ап.

птиц, у-рожай о-ни чтоб не скле-вали. Ду-

danjo 25 26 27

ша той - нес - не ра - да. Вол - ну - ет ме - ня

28 29 rit.

ваш том - ный та - нец, как по - цо - лун.

Темпо I 30 31

Все под по

32 33

но - ги, ю - ной страсть - ю дышат движенья ваших

34 35

тел, люб. в том лесу в них сладкий ад.

36 37 38 39

*Andante quasi allegretto*

40 41 42

Вот веет с гор прохладой, ве-

43 44 45 46

черный надул ветерок, и луна пробирается сквозь де-



Отступление от строгой нормативной структуры — обычное явление для вокальной музыки (это встречается и у Шуберта, и у Брамса, и у Чайковского, Мусоргского, Рахманинова). Обусловленное влиянием второго формообразующего фактора — словесного текста, — оно получает в данном случае несколько импрессионистические черты, так как вуалирование граней сопряжено в романсе Равеля с некоторым обособлением ярко красочных контрастирующих друг другу построений (такты 1—15, 16—24, 25—29, 30—39, 40—50). Несмотря на это, контуры простой трехчастной формы с тональной репризой выступают с достаточной отчетливостью: вступление 1—8, первая часть 9—15 и 16—24, середина 25—39, реприза 40—50.

Тональная принадлежность произведения не вызывает сомнений. Однако, характер этого *Des-dur'a* чрезвычайно индивидуален и своеобразен. Во-первых, здесь нигде нет тонического трезвучия — ни в аккордах, ни даже в мелодических рисунках. Во-вторых, нет ни доминантовых, ни субдоминантовых гармоний в сколько-нибудь обычном виде. Правда, в репризе (такты 40—45 и 47—48) слух получает, наконец, вполне определенную вертикальную опору в виде тонической квинты, а также отчетливую субдоминанту (46—47), но это не может ничего изменить в предшествующем характере гармонии и тональности. Место собственно-гармонической, аккордовой техники частично занимает модальная, ладовая, то есть техника одноголосной, горизонтальной высотной организации. Центральный элемент системы здесь поэтому не столько *Des-dur'ное* трезвучие, сколько *Des-dur'ный* диатонический лад.

Второй конструктивный элемент, который должен считаться побочным, дополнительным — это типичный

для гармонии Равеля доминантообразный аккорд, впервые появляющийся (в разложенном виде) в тактах 5—6 (звуки *a — h — es — f — as*). Два элемента контрастируют друг другу во многих отношениях (диатоника — хроматика, мотив — аккорд). Сочетание и развитие обоих конструктивных элементов составляет индивидуально-специфическую особенность гармонии в примере 46.

Экспозиция конструктивных элементов составляет сущность вступления, «настройки» произведения. Оба конструктивных элемента уже в пределах вступления даны с некоторым первоначальным развитием. Чтобы правильно понять кажущийся мелодический примитив начального четырехтакта и рассредоточенность аккордов следующего четырехтакта, необходимо осознать возникновение того и другого из одного общего источника — сложного аккорда, — и притом одним и тем же путем — отбрасыванием простой опоры аккорда ради выделения наиболее острой и интонационно сложной его части.

Возможность прибавления к тоническому трезвучию септимы, сексты, ноны и функционирования этих звуков как частей тоники позволяет при удалении трезвучной основы аккорда получить совершенно особый эффект построения целой мелодии из одних только устойчивых звуков. Отсюда и специфический функциональный характер ступеней, не входящих в тоническое трезвучие. Поэтому так случайны и необязательны их разрешения в звуки тонического трезвучия, поэтому так зыбки их тяготения к традиционным тональным устоям — ведь это уже второстепенные функциональные связи.

Возвращение к одноголосию происходит здесь у Равеля на новой основе многозвучной аккордики. Звуки тоники вместе с прибавленными септимой, ноной и секстой могут быть изложены и в виде шестиступенной гаммы. Звуки сложной тоники и ее вариантов столь многочисленны, что в горизонтальном изложении дают ладовый звукоряд с особым ощущением ступеней как частей подразумеваемого одного общего аккорда. Поэтому такое одноголосие — не от наивности, а от изысканности, и в этом специфика равелевской монодии. Пример 47 А показывает развитие двухзвукового начального ядра путем присоединения к нему третьего звука, и образова-

ния на этой основе пятизвучкового высотно симметрично-го мотива<sup>25</sup>.

Аналогичная модальная техника применена в тактах 3—4.

С появлением двухголосного изложения гармоническое аккордовое ощущение резко усиливается. И если о подразумевающихся аккордах можно говорить даже по отношению к начальным четырем тактам, несмотря на явное преобладание новой модальной техники, то в тактах 5—8 ведущая роль принадлежит нескольким (трем) аккордам, распределенным между двумя — тремя голосами (пример 47 Б; некоторые из трех аккордов даны со своими вариантами; аккорды выписаны «в основном виде»).

47 А

47 Б

т. 5-6    6-7    7-8    8

Основной тон первой из трех гармоний — *ces*. Его кажущееся неожиданным появление объясняется вниманием композитора к верхней, наиболее острой части сложного аккорда. Аккорды доминантового вида объективно ориентируются на звучность обертонового ряда. От звука до-бемоль это будут звуки: *ges—es—hes—ces—es—f—as* (ряд указан с некоторыми пропусками повторяющихся звуков). Последние пять звуков, три из которых *es—f—as* остаются от диатонического звукоряда, дают гармонию тактов 5—6 (ср. с примером 47 Б).

Третий аккорд 47 Б — очевидная доминантовая гармония ре-бемоль мажора, но тоже — гармония «высоких обертонов».

<sup>25</sup> Цифрами обозначены звуки в мотивах.

Следует обратить внимание на скачок *des—c* во втором такте примера 46. Такое ведение голоса, невозможное в средневековой модальной технике, с особой силой подчеркивает устойчивое значение септимы — части сложной тоники.

Средний аккорд имеет прослаивающее значение<sup>26</sup>.

Основные элементы гармонии развиты далее во всем произведении. Модальная техника «внутритонического расслоения», экспонированная в начальном четырехтакте, в более сложном виде представлена в тактах 9—13.

Характернейшая для одной из сторон гармонии Раavelя техника выделения самого острого элемента аккорда образует гармоническую ткань в тактах 16—19 (уменьшенная октава, составленная из обеих терций, выдержана как оголенное единственное созвучие, а остальные, менее напряженные звуки *h—a—dis—fis* переданы в мелодию и изложены одnogолосно). То же в двадцатом такте (доминанта от *g*). То же в «двухэтажной» до-мажорной тонике *c—g—dis—fis* (такты 21—24).

Расслоение сложных аккордов приводит к политональным эффектам (такты 20—24 и другие).

Впервые экспонированный во втором такте вступления одиннадцатиполутоновый интервал *des — c*, концентрирующий в себе всю остроту и изысканность гармонии, становится лейтинтервалом гармонии и получает собственное развитие, хотя и не независимое от аккордового, но все же достаточно автономное (особенно в тактах 16—24). Большие септимы (уменьшенные октавы) родственны тем малым секундам (увеличенным примам), которые входят в состав определенных аккордов: *a — gis* в тактах 6, 14—15, 16, 18, 20; *dis—d, gis — g* в тактах 30—35, 37.

Так как ладовый звукоряд тесно связан со сложной аккордикой, а в отдельных случаях представляет собой горизонтализацию аккорда, то некоторые мелодические полутоны оказываются родственными лейтинтервалу большой септимы. Так обстоит дело с полутоновыми интонациями *c — des* в начальном двутакте и при повторениях, *dis — cisis* (такты 20—23, 24—25, 27—28), *g — fis* (30—37). Настойчивое повторение такого рода интонаций есть средство создания интонационной стабильности, что равносильно установлению особого индивидуализированного лада на данном участке. Роль горизонтализации сложных аккордов в образовании новых «искусственных» ладов очевидна, так же как вообще

---

<sup>26</sup> Согласно закону малотерцового родства аккорд с основным тоном *соль* может быть представлен также и аккордом с основным тоном *des*, то есть тоническим.



роль перехода «вертикальной» гармонии в «горизонтальную»<sup>27</sup>.

Чтобы не затягивать изложения, я опускаю детальный анализ всей пьесы. Укажу лишь на основные этапы гармонического развития.

Первая часть (такты 9—24). Два крупных раздела (такты 9—15 и 16—24), несколько аналогичные двум предложениям, в гармоническом отношении не образуют наиболее типичных для этой формы структур. Последование гармоний в них следующее: *des* (9—13) — *h* (14—15) — *g*, без основного тона (15), *h* (16—19) — *g* (20) — *c* (21—24).

Тональный план периода как бы воспроизводит на высшем уровне начальную септиму (*des* — *c*): *Des* — *C*, движение от основного тона к призвуку.

Середина (такты 25—39) состоит из двух разделов. Первый из них построен в лидийском соль-диез мажоре (то есть в доминанте (*Des-dur*) с опорой на звук квинты (*dis*), оставшийся от каданса первой части. Вторым раздел (30—39) базируется на низкой VI ступени, представленной трехслойным образованием: опорной басовой квинтой, глиссандирующим оползанием к квинте в среднем слое и бесплотно парящим мотивом в верхнем слое. Доминантовая квинта, оставшаяся от первого раздела середины, как бы раздваивается, и звуки ее расходятся по полутонам (конечно, по полутонам!) вверх и вниз, что дает две квинты нижнего и среднего слоя. Трехзвучовой напев верхнего голоса есть не что иное, как горизонтализация трех верхних звуков кадансовой гармонии первой части (ср. с 23 тактом, а также с 29). Ведь такой *C-dur* (или *moll?*), как в кадансе первой части, отличается от доминанты *Des-dur* всего одним звуком (*g* вместо *as*, сдвинуто на полутон). Полигармоничность последнего раздела середины, неустойчивость сложного аккорда, «разваливающегося» на составные части, есть эстетический эквивалент той тональной неустойчивости, которая типична для предьктовых частей в обычных формах. Пребывание только на одной гармонии в каждом разделе середины также типично для простейших видов средин.

---

<sup>27</sup> Арпеджиато стоит посредине между вертикальной и горизонтальной гармонией (ср. начало такта 30 с полутонами *fisis* — *fis* в предшествующем дугтакте).

Реприза (такты 40—50) отличается ярко выраженным синтетическим характером. Квинта в качестве тонического устоя непосредственно переходит (транспонируется) от последнего раздела середины. Низкая VI ступень в басу — так же. «Равелевская» нона, с которой начинается реприза в мелодии, имеет длинную предысторию в этом произведении (звук *es* в тактах 10, 14—15, 16—19, 22—24, 25—29, 30—39). Лидийский *ре-бемоль мажор* — транспозиция лидийского лада в середине. Звуки *ces* — *heses* — реприза интонаций первой части вступления. Пентатонические обороты в конце — так же.

#### 4. Прокофьев

Когда Серж Морэ, защищая академический метод преподавания теории композиции, заметил Прокофьеву, что тот тоже подчинялся строгой академической дисциплине, Прокофьев громко расхохотался и заявил: «Но все это я послал к черту «Скифской сюитой»<sup>28</sup>. В том же разговоре Прокофьев объяснил, чем по его мнению, опасно увлечение двойным контрапунктом и другими сложностями традиционной теории. «Из-за всех этих штук вы можете потерять всю непосредственность».

«Варварская» непосредственность молодого Прокофьева была той силой, которая на место свергнутых жизнью старых канонов красоты устанавливала новые эстетические критерии, поначалу казавшиеся несовместимыми с абсолютизированными старыми (а после полувековой проверки оказавшимися их законными наследниками). Юная примитивность свежих сил «всегда представляется побежденным источником варварства и одичания, хотя на деле эти варвары и дикари превосходно впитывают в себя и впоследствии развивают все уцелевшие еще жизнотворные соки своих врагов» (Н. Жигляев)<sup>29</sup>.

Крепкое душевное здоровье и несокрушимый солнечный оптимизм — краеугольные камни прокофьевской эстетики. Ему совершенно чужд романтический кон-

<sup>28</sup> Цит. по кн.: Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. 1953—1963. М., 1965, с. 372.

<sup>29</sup> «К новым берегам», № 1, М., 1923, с. 18.

фликт между «миром светлых грез» и «враждебной» окружающей действительностью.

Чтобы ощутить высшую радость, Прокофьев не нуждается ни в экстатическом порыве, ни в забытьи, ни в заоблачных далях. Стремление выразить всю полноту жизни — наиболее характерная тенденция его творчества.

Прославляя «быстроту, энергию и натиск» (слова композитора), музыка Прокофьева в то же время всегда остается высокоартистичной при всех ее контрастах.

Громадную эстетическую ценность представляет также огромный диапазон содержания прокофьевского творчества — наряду с урбанистической стихией широкое развитие получает и углубленная лирика, глубоко впечатляющие трагические страницы сменяются то безудержным весельем и острым юмором, то сказочной фантастикой, эпической мощью народно-массовых, победных финалов.

Глубоко национальная почвенность искусства Прокофьева позволяет ему обходиться без примитивного цитирования и стилизаторства под «деревенскую старину», достигая при этом наиболее органичного выражения современного русского национального характера.

В связи с общеэстетическими основами музыки Прокофьева, его гармонический стиль характеризуется стремлением использовать все многообразие новых возможностей, заключенных в современных средствах, прочно опираясь в то же время на самые коренные идеи классической гармонии и сохраняя основные конкретные ее формы. Вопреки авторским высказываниям («У меня нет никакой теории». «С того момента, как художник сформулирует свою логику, он начнет ограничивать себя»<sup>30</sup>) у Прокофьева ощущается вполне определенная гармоническая система, отчасти несколько родственная системам таких композиторов, как Мясковский, Онеггер, хотя музыка их в целом по стилю резко отличается от музыки великого русского композитора. Неповторимое художественное своеобразие музыки и гармонии Прокофьева неотъемлемо от всей совокупности применяемых им выразительных средств. Прокофьевские же принципы аккордообразования и тональной структуры

---

<sup>30</sup> Нестьев И. Прокофьев. М., 1957, с. 477.

представляют собой как бы отражение общего принципа его гармонии в отдельных областях гармонического мышления.

Одна из наиболее коренных идей классической гармонии — господство одного главного тона в конкретной системе звуковысотных отношений — в современной музыке нашла свое наиболее яркое воплощение именно у Прокофьева. Ко всему прокофьевскому творчеству в целом можно отнести слова, сказанные Б. В. Асафьевым о трактовке тоники в третьем фортепианном концерте. «...Все подчинено идее безраздельного господства тоники, основного тона, как центра движения во всех направлениях, как точки прибытия и отправления, как единого устойчивого момента. Тоника в данном случае не является элементом только замыкающим, только прекращающим движение. Нет. Ее роль — импульсивная: она возбуждает и движет: тяготение к басовому голосу заменено тяготением всех созвучающих элементов к центральной линии и в ней к основной концентрирующей точке. От этой линии и от этой точки излучаются продольные и поперечные гармонические комплексы, более или менее самостоятельный контрапунктирующий материал и, наконец, то, что можно назвать «колоратурой», то есть изысканно виртуозные пассажи концертирующего голоса»<sup>31</sup>.

Сам тональный центр у Прокофьева, как правило, опирается на консонирующее трезвучие, а чаще всего попросту представляет собой традиционную классическую тонику с ярко выраженным различием в окраске — мажорной или минорной. В некоторых случаях тоника оказывается сложной, с прибавленными звуками, интервалами, даже целыми аккордами. Ясность и четкость мысли, к чему сознательно стремился Прокофьев, понимались им прежде всего как отчетливость гармонической основы — как в аккорде, так и в тональности. Конкретно — как отчетливо проступающие трезвучность аккордики и мажорность либо минорность ладовой окраски. Как диалектически-закономерный оттеняющий контраст применялись Прокофьевым и принципиально иные, нетерцовые, аккорды и тональные системы с фан-

<sup>31</sup> Из программы Государственной академической филармонии. Концерт 10 ноября 1926 года. Ленинград. Цит. по кн.: Сергей Прокофьев. 1953—1963, с. 322.

тастически необычной, неопределенной и смешанной ладовой окраской; по словам композитора — даже атональность. И хотя современные черты гармонии Прокофьева в наибольшей мере сконцентрировались именно в этой области необычной гармонии, общая картина прокофьевской гармонии складывается из объединения преобразованного старого и безусловно нового, специфически современного.

Принцип прокофьевской аккордики, столь же разнообразной, многокрасочной и даже пестрой, как и вся его гармония в целом, также можно понять, представив область сложных созвучий питающейся прежде всего усложнением терцовых трезвучий и четырехзвучий с прибавлением квартовых, секундовых, структурно-смешанных гармоний. Особо следует подчеркнуть значение для аккордики Прокофьева характерных полиаккордовых образований, а также созвучий, возникающих вследствие линейного мелодического движения (проходящих, вспомогательных и прочих), где скрещивающиеся линии часто простых трезвучных гармоний дают специфически прокофьевский эффект структурно неустойчивых политрезвучных комплексов.

Основная идея прокофьевской ладотональности — обогащение обычного мажора или минора всеми хроматическими ступенями вплоть до тритоновой включительно и свободное распоряжение каждой из них, подобное трактовке обычных диатонических аккордов. Острота и динамика прокофьевского лада происходят от сочетания одновременно и наиболее старых элементов тональности, и самых новых и необычных. Это касается и функциональной логики. Колоссальное расширение круга гармоний, которые могут замещать обычных для старой гармонии представителей функций и многообразие которых, казалось бы, в состоянии разрушить самую идею тональной функции, сопровождается одновременным столь же колоссальным усилением тоники и тоникальности. Отсюда легкий переход от самых элементарных функциональных последований к самым, словно бы, экстраординарным и даже «противоестественным». Прокофьеву иногда будто «специально» хочется сделать именно то, что «нельзя». Мощь тонального центра и художественная целесообразность высшего порядка оказываются в руках Прокофьева исчерпывающе убс-

дительными оправданиями всех (или почти всех) его «дерзостей».

С силой тонального центра, его упорным подчеркиванием связана любовь Прокофьева (быть может даже чрезмерная) ко всякого рода остинатности. Обратимся к конкретному примеру:

Прокофьев. Симфония 3, ч. I

Moderato  $\text{♩} = 104$

8

48

*ff*

*ff pesantissimo e*

8

5

6

7

8

*ben tenuto*

8

9

10

11

12

1

8

13 14 15 16

*dim.*

*f*

*dim.*

8

17 18 19 20

8

21 22 23 24 25

*p*

**2**

*p*

Главная тема третьей симфонии Прокофьева — яркий пример полиостинатной (биостинатной) гармонии, происходящей от педализации двух многоголосных остинатных слоев. Сложность этого отрывка заключается в сочетании повторяющегося на одной и той же высоте многоэлементного остинато в нижнем слое (такты 4—11, 14—21, 25—33) и сдвигающегося малоэлементного верхнего (который охватывает аккорды и мелодическую фигурацию, такты 1—11, 12—21, 22—33). По отношению к аккордам в каждом из трех проведений темы нижнего остинато верхний слой исполняет роль неподвижной «фоновой» педали. Различие между тремя проведением состоит в том, что верхний слой первоначально имеет основной тон *des*, во втором проведении — *g*, в третьем — *c*.

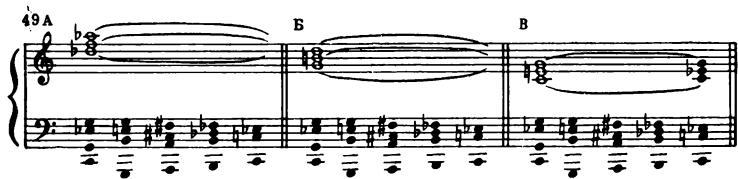
Функционально определяющее значение имеют пять минорных аккордов нижнего слоя, тонально объединенных тоникой хроматического до минора. Тональное их значение:

$$I_{>} - \text{b}III_{>} - \text{b}IV_{>} - \text{H}II_{>} - I_{>}$$



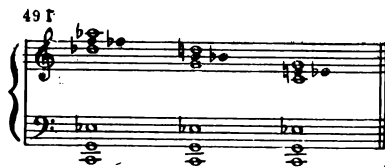
Функциональная логика заключается в очень крутом (всего через один хроматический аккорд III ступени) — к предельно далекой тритоновой ступени и столь же стремительном (через доминанту на II низкой ступени) возвращении<sup>32</sup>. Если брать отдельно лишь нижний слой, то место наибольшего обострения звучания — предпоследний, разрешающийся в тонику, аккорд. Господство тоники обеспечивается не только быстротой кругооборота от тоники до тоники соответствующими функциональными соотношениями аккордов, командным положением тоники, троекратным проведением остинатной рамки, но также и чисто горизонтальной рамкой басового голоса, идущего по традиционному для *basso ostinato* (в нем — тетраходу<sup>33</sup> (правда, не в традиционном направлении)). Из восьми тактов шесть отданы звукам тонической квинты.

«Висящие» аккорды верхнего слоя пространственно изолированы и невесомы. Практически они не оказывают влияния на основной тон целого. По отношению к проведению нижнего остиinato аккорды верхнего слоя подчинены законам педали (органный пункт), по традиции позволяющим временное расслоение ткани на относительно самостоятельные в гармоническом отношении слои с обязанностью функционального воссоединения в узловых точках (примеры 49 А, Б, В).



<sup>32</sup> Функциональный прообраз этого гармонического последования — T—D→D—D—T (I—II<—V—I), где тоническая функция выражена двумя аккордами — минорным трезвучием и обращением мажорного без основного тона и с проходящей большой септимой (что и дает  $vIII_6$ ); побочная доминанта к доминанте — прокофьевским «вводным» аккордом к V (то есть  $vIV_6$ , замещаемым  $D→D$  ум. VII<sub>6</sub>), доминанта — обращением минорного трезвучия от II ступени.

<sup>33</sup> С. Слонимский усматривает в этой теме принцип чаканы (см. в кн.: Черты стиля Прокофьева. М., 1962, с. 206).



Основные же опорные гармонии дают три пслиаккорда (варианты не принимаются во внимание) с одним и тем же нижним субаккордом (пример 49 Г). Так как *c-moll'*ный аккорд есть главный представитель нижнего остинатного слоя, а среди опорных аккордов — и единственный, то на последовательность основных аккордов тоже должны быть распространены законы органнх пунктов. Нижнее остинато с господствующим *c-moll'*ным аккордом есть тоническая педаль высшего порядка (на место фундамента-субаккорда становится основной педальный слой). Поэтому сменяющиеся на его фоне гармонии могут быть представлены как части аккордового последования высшего порядка. Их чередование (ступени  $nII - V - I$ ) образует одну из модификаций классического начального оборота (то есть начального показа основных функций лада — «субдоминанты — доминанты — тоники»).

Обнажение корней гармонии вскрывает таким образом путь усложнения, приводящий от основной функциональной формулы типа начального оборота первой прелюдии Баха к сложным современным структурам. Генетически это преобразование можно представить в виде следующих основных этапов:

1. Изначальное последование-прообраз:  $I - IV (II <) - V - I$ ;
2. Замена простых аккордов субдоминанты и доминанты другими представителями этих функций, изъятие начальной тоники и обращение ее в органный пункт на звуке I ступени;
3. Разрастание баса от звука до тонического аккорда, образование полиграмонической ткани и превращение каждого из аккордов верхнего слоя в остинато;
4. Превращение тонической педали в многоэлементное аккордовое остинато.

Таким образом, под прикрытием внешне совершенно элементарного и традиционного центрального элемента гармонии (формально им продолжает оставаться консоль-

нирующее трезвучие и даже не двутерцовое) фактически его роль принимает на себя целый остигатный комплекс, (с соответствующим разделением функции внутри него), замещающий собой тонический аккорд. Отсюда и резко диссонантная, как бы мрачно накаленная, сфера гармонии в главной теме третьей симфонии Прокофьева. Специфически прокофьевским можно считать образование и вертикали, и тональной структуры на основе простейших гармонических элементов (в конечном счете — на базе минорного тонического трезвучия), сочетание традиционной фундаментальной структуры с крайней резкостью конечного результата.

С точки зрения аккордовой вертикали основной структурной единицей является здесь полиаккорд из двух трезвучий ( $c+Des$ ,  $c+D$ ,  $c+C$ ), но не два трезвучия. Разница в трактовке при этом та же самая, что и в понимании какого-либо двузвучия как одного звукового элемента (интервала определенного качества, например,  $re - фа$ ), а не двух («наложенных» звуков  $d, f$ ).

Наконец, можно отметить и еще некоторые детали, связанные со спецификой современной гармонии. Специфической чертой аккордики, характерной для Прокофьева (хотя, конечно, не только для него одного) можно считать образование как бы звуковой перспективы в полиаккорде. Прочная база аккорда — квартет тяжелой меди, покрытой квартетом валторн (и других, менее мощных инструментов), — занимает большую и малую октаву, а следующий далее слой мощных по звучности инструментов — занимает вторую октаву. Середина же фактически не заполнена (не считая аккордов арфы). По-видимому, в этом есть своя закономерность — подчеркивание нижнего субаккорда как фундамента гармонии.

Особо мрачный характер остигато в нижнем слое связан не только с минорной окраской тоники, но еще приумножен подбором одних только минорных гармоний (предпоследний аккорд, благодаря восполнению его квинты в девятом такте, может считаться аккордом II ступени): Таким образом, характер аккордов оказывает существенное влияние на ладовую окраску тональности. Все звуки нижнего остигато складываются в ладовый звукоряд, состоящий из «александрийского пен-

тахорда» (термин А. Н. Должанского для обозначения звукоряда *полутон-тон* в пределах тонической квинты) и верхнего мажорного тетракорда: *c—des—es—e (fes)—fis—g—a—h—c*.

Каждая из частей звукоряда — в пределах квинты (*c—g*) и кварты (*g—c*) — есть не что иное как горизонтальное изложение «остовных» созвучий тональности.

Любопытна полифункциональность гармонии, образующаяся в девятом такте примера 48. Функция аккорда *нII* ступени в верхнем слое, будучи остинатной, обособленной, сохраняется как субдоминантовая. В то же самое время аккорд *нII* ступени (*c* увеличенной секстой *des—h*) в нижнем слое имеет столь же отчетливую функцию доминанты, об этом говорят все признаки. Таким образом, аккорд одной и той же ступени в одно и то же время принадлежит двум различным тональным функциям. В конечном счете это, по-видимому, оправдывается различием путей образования этого аккорда: неополитанский секстаккорд — от *SIV*, а минорный септ-аккорд на *II* низкой ступени — от *DV<sub>9</sub>*.

## 5. Хиндемит

«Если есть что-нибудь малоблагодарное, то это поиски оригинальности в гармонии. После тысячи лет исследований, экспериментов и применения гармония известна вдоль и поперек; нельзя найти ни одного не открытого аккорда. Если бы мы зависели от новизны в гармонии, мы сочли бы за лучшее писать наш последний похоронный марш на смерть нашей собственной музыки»<sup>1</sup>.

Воистину, каждый новый современный автор — новое отрицание либо системы в гармонии (Дебюсси, Прокофьев), либо новизны (Хиндемит), либо самой современной гармонии (Стравинский).

Однако, не будем торопиться с выводами. Ведь под новизной гармонии Хиндемит подразумевает изобретение еще никогда не применявшегося аккорда. И подобно тому, как нельзя отождествить гармонию с аккордом, нельзя понимать слова Хиндемита как отрицание возможности нового оригинального гармонического стиля.

<sup>34</sup> Hindemith P. A composers world. New York, 1942, p.41. (Перевод мой — Ю. Х.)

Ярко характерным представляется гармонический стиль самого Хиндемита, отличающийся (после его установления примерно во второй половине двадцатых годов) строгой определенностью признаков, устойчивостью, цельностью. В эстетике хиндемитовской гармонии отразился весь облик композитора. Хиндемита по праву относят к неоклассикам. В своей музыке он продолжал не столько Вагнера и других поздних романтиков, сколько (не без влияния Рegerа) линию, идущую от немецких полифонистов XVII—XVIII века. Яркая антиромантическая и в особенности антиимпрессионистическая направленность проявилась у многих композиторов двадцатых — двадцатых годов. Хиндемит явился одной из крупнейших фигур этого направления.

В противоположность изысканности и изнеженности позднего романтизма и импрессионизма Хиндемит исходит из энергии ритма крепких, словно бы «стальных» мелодических линий. На место отброшенных протяженных «упоительных» гармоний он ставит подвижность быстро сменяющихся и потому агрессивно активных аккордов. Поблекшие чувственные «остановившиеся мгновенья» сменяются прочно сваренными полифоническими конструкциями добротной немецкой работы. Туман тональной неопределенности развеялся и обнажились новые мощные магниты тонального тяготения, способные удержать возле себя что угодно из какого угодно материала. Избранный круг утонченных звучаний сдан в архив, а новые, часто урбанистические, звуковые сооружения поразили удивленных слушателей.

Впрочем, трезво и рационалистично мыслящий Хиндемит сумел организовать всю эту разноголосую массу новых элементов тональногармонической системы, что отражено им в книге «Руководство по композиции» (написанной в целом с эстетико-гармонических позиций автора, хотя и достаточно широких, чтобы вместить многое и из других стилей). Считая основные положения хиндемитовской теории гармонии достаточно хорошо известными, я не стану их излагать. Ограничусь лишь необходимыми указаниями, касающимися специфических черт гармонии самого Хиндемита.

Хиндемитовская гармония в целом монотоникальна. Однако, иногда и у него встречаются тонально двойственные структуры (например, знаменитая его симфония

«Художник Матис» написана в двух тональностях, три-тонового — по Хиндемиту наиболее далекого — соотношения: *G—Cis*, что в частности отразилось во внутренней частичной реорганизации некоторых ее частей, в особенности сонатной первой).

Допуская принципиально любой аккорд в любой функции, в том числе функции тоники, Хиндемит тем не менее в зрелом периоде своего творчества предпочитает обходиться относительно простыми немногозвучными аккордами, часто прозрачным трех- или четырехголосием. Многообразие аккордовых сочетаний требуется ему скорее для создания или усиления внутритонального контраста. Благодаря определенному расчету аккордовое напряжение возрастает в моменты общего подъема и спадает на этапе успокоения.

Трезвучие не занимает в гармонии Хиндемита того исключительного положения, которое обеспечивается ему в классической музыке и которое в значительной мере сохраняется за ним у ряда современных композиторов (например, у Прокофьева, Мясковского). И хотя в «Руководстве по композиции» Хиндемит панегирически восхваляет консонирующее трезвучие, считая его «ориентиром, мерой и целью» даже в тех частях сочинения, где оно избегается, в его собственном творчестве не находится оснований для подобной оценки.

Подлинной основой хиндемитовской гармонии следует признать не трезвучие, а квинту.

Отсюда метод определения основного тона в аккордах и связанная с этим их классификация. Отсюда же сохранение традиционных функций доминанты и субдоминанты, признаваемых им (см. вторую часть «Руководства»). С этим же связано то, что субдоминантой Хиндемит считает только одну ступень — IV, так же, как доминантой — одну лишь V. Квинтовая основа накладывает свой отпечаток и на строение хиндемитовской тональности, придавая ей «бесполой» характер: это не мажор и не минор, а нечто смешанное, принципиально включающее все виды ладов. Органическую полиладовость хиндемитовской тональности справедливо называют «диатонизированным хроматизмом»<sup>35</sup>.

Гармония Хиндемита, чрезвычайно разнообразная и подвижная в отношении применяемых в ней аккордовых

<sup>35</sup> See also H. Twentieth century countpoint, London, 1955 p. 55.

форм, все же нередко обнаруживает предпочтение одного излюбленного комплекса, действующего и по горизонтали и — в особенности — по вертикали. Приобретая разные обличья, смешиваясь с другими элементами, он продолжает оставаться характерно хиндемитовским звучанием. Это пентаккорд квартовой структуры (вспомним хотя бы вторую часть и финал того же «Матиса»).

Для гармонии зрелого стиля Хиндемита типична максимальная сглаженность и законченность выражения, происходящая от тщательной заботы композитора о разрешениях наиболее острых диссонансов в менее острые, менее острые — в мягкие, мягких — в консонансы. Это придает гармонии неуволимо старомодный, «неоклассический» отпечаток. Тому же эффекту способствует и свойственная хиндемитовской гармонии плавность в постепенном отходе от тоники и возвращении к ней.

С точки зрения изложенного в качестве темы настоящего очерка принципа современной гармонии система Хиндемита-художника оказывается одним из вариантов современной монотоникальной системы. Развитая им в «Руководстве по композиции» идея современной тональной системы, полностью (и притом лучше всего) соответствующая гармонии самого Хиндемита, в целом может рассматриваться как одна из вариаций принципа современной гармонии.

Система Хиндемита представляет собой организацию тональных связей на базе центрального элемента — тоники (далеко не всегда совпадающей с тем, что называется тоникой в классической музыке); важнейшее свойство хиндемитовской тоники — это главенство одного основного тона (например, определенность ладовой окраски тональности, происходящая от свойств классической тоники, у Хиндемита практически отсутствует; отсюда своеобразие ладовой структуры); поэтому краеугольный камень гармонической системы Хиндемита — учение об основном тоне сильнейшего интервала, а функциональные отношения всех одиннадцати ступеней к тонике не совпадают с классической функциональной триадой, образуя некую иерархию, перспективу. Структура всей системы оказывается органически связанной со свойствами центрального ее элемента. Особенности хиндемитовской системы отношений необходимы в условиях хиндемитовского гармонического материала, с харак-

терным для него подчеркиванием опоры на консонансы квинты, кварты, большой терции.

Произведения, относящиеся к зрелому периоду творчества Хиндемита (в основном, это сочинения начиная от тридцатых годов), легче для анализа; к ним особенно хорошо подходит аналитический метод Хиндемита, и к результатам остается добавить не так уж много (впрочем, и не мало). Большой интерес представит поэтому произведение раннего Хиндемита:

50 Хиндемит. „Рэг-тайм“ из сюиты „1922“

The image shows a musical score for a piece titled "Rag-time" by Hindemith, from a suite of 1922. The score is written for piano and consists of 12 measures, numbered 50 through 62. The music is in 3/4 time and features a complex, syncopated rhythmic pattern characteristic of ragtime. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four systems, each with a treble and bass clef. Measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12 are placed above the corresponding measures. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). There are also some markings that look like "B" or "V" above notes in measures 5, 6, 7, and 8. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.



13 14 15

Musical score for measures 13-15. The piece is in G major (one sharp). Measure 13 features a bass line with eighth-note chords and a treble line with eighth-note chords. Measure 14 continues with similar rhythmic patterns. Measure 15 shows a change in the bass line with a half-note chord.

16 17 18

Musical score for measures 16-18. Measure 16 continues the bass line pattern. Measure 17 introduces a treble line with eighth-note chords. Measure 18 features a treble line with eighth-note chords and a bass line with a half-note chord.

19 20 21

Musical score for measures 19-21. Measure 19 features a treble line with eighth-note chords and a bass line with a half-note chord. Measure 20 continues with similar rhythmic patterns. Measure 21 shows a change in the bass line with a half-note chord.

22 23 24

Musical score for measures 22-24. Measure 22 features a treble line with eighth-note chords and a bass line with a half-note chord. Measure 23 includes a five-fingered scale in the treble line. Measure 24 features a treble line with eighth-note chords and a bass line with a half-note chord.

25 26 27

Musical score for measures 25-27. Measure 25 features a treble line with eighth-note chords and a bass line with a half-note chord. Measure 26 includes an eight-measure rest in the treble line. Measure 27 features a treble line with eighth-note chords and a bass line with a half-note chord.

8  
28 29 30

31 32 33

34 35 36

37 38 39

*mf* *crese. molto*

40 41 42

Гармония этой пьесы представляет собой причудливое сочетание примитивов танцевального жанра с изощренностью и остротой звуковой структуры.

Регтайм написан в традиционной сложной трехчастной форме с трио:

	I часть			трио		реприза		
вступл.	сложный середина реприза период			сложный период		связка	расшир. период	
3	5+10	5+6	12	5+4	7+7	7+4	8	23

Крайние его части — в главной тональности *cis-moll*, трио — в *Cis-dur* (на этот раз ладовое различие тоник достаточно определено). Несмотря на изобилие бемолей, бекаров и дизезов, тональностей всего две. Но тональности не диатонические, а хроматические. Таким образом, в соотношении формы и гармонии крупного плана, композитор следует классическим нормам.

Тоническая гармония представлена различными по структуре звуковыми элементами — от унисона (см. последние четыре такта пьесы) до пяти- и шестизвучных аккордов (такты 15, 52 и др.). Однако, преобладающим типом центрального созвучия пужно признать здесь тот вид тонического аккорда (данный во вступлении), который изложен как сцепление двух кварт. Во всякой монотоникальной музыке центром является звук тоник. Поэтому более точно квартаккорд рэгтайма Хиндемита должен считаться добавочным конструктивным элементом, совпадающим с одним из видов центрального тонического аккорда. Однако «плоть» гармонии вырастает главным образом из этого созвучия, добавочный конструктивный элемент стремится стать главенствующим.

В отношении своего основного тона квартаккорд двусмысленен по своей природе. В зависимости от применения аккорда его основным тоном может быть или верхний, или средний звук. В первых двух тактах созвучия (квартаккорды и производные от них в качестве вспомогательных малые септимы) гармонически не самостоятельны, будучи «тенью», утолщением мелодии. Поэтому функцией основного тона квартаккорда наделяется верхний его звук. То же, хотя и по иной причине, наблюдается и в первом такте темы (такт 4), где квартаккорд уже входит в состав тонической гармонии.

Благодаря применяемому композитором многообразию аккордов трезвучие сравнительно редко лежит в основе вертикали. Поэтому наиболее достоверной опорой здесь оказывается не трезвучие, а чистая квинта. Тем самым гармонический анализ направляется по пути хиндемитовского метода. В примере 51 выписаны результаты анализа, выполненные по этому методу<sup>36</sup>:

---

<sup>36</sup> В примере 50 буквами *v*, *z* отмечены неаккордовые звуки — вспомогательные и задержания (см. такты 4—7).

61  
Такты

аккорды

Гармонич. напряж. осн. тоны:

Тональ-ность:

4 5 6 7

$I_1$   $III_1$   $IV_2$  |  $I_2$   $III_1(IV_2)$   $III_1$  |  $I_1$   $III_2$   $I_2$  |  $IV_2$   $IV_2$   $III_2$   $I_1$

Анализ показывает, как основные тоны начальных аккордов устанавливают и подтверждают (благодаря возвращению в такте 5) основной звук тональности  $cis$ ; как происходит тональное развитие (постепенный переход ко все новым ступеням вплоть до тритоновой в конце предложения), как развивается гармоническое напряжение (от более мягких аккордов начала к резкодиссонирующим созвучиям седьмого такта). Хиндемит к этому добавил бы еще анализ основного двухголосия и мелодический анализ голосов, включающий разбор построения линий и их собственное ступеневое содержание. Все это безусловно верно и ценно.

Однако, кое-что весьма существенное при таком анализе все же остается без внимания. На мой взгляд основные тоны многих аккордов так слабы, что их нельзя иногда даже сравнивать друг с другом. Например, основные тоны четырехзвучий седьмого такта в этом отношении нельзя ставить в один ряд с основным тоном начального аккорда четвертого такта — слишком велика между ними разница в силе и определенности звучания. Эти основные тоны относятся, так сказать, к разным рангам и несоизмеримы по своему удельному весу.

Одновременно с этим метод Хиндемита совершенно не учитывает полигармонического характера музыкальной ткани его же собственных сочинений. Поэтому метод Хиндемита-теоретика упускает из вида некоторые отчетливо слышимые связи между элементами системы Хиндемита-композитора, которые слышны много

заметнее, чем основные тоны низших рангов в быстро меняющихся созвучиях. Нетрудно убедиться в том, что и мелодический анализ по методу Хиндемита, так же как и рассмотрение основного двухголосия, не восполняют пробела<sup>37</sup>.

Вернемся к примеру 50. Мелодический мотив четвертого такта, с характерной для него концентрацией призвуков данного в пьесе до-диез минора, в частности совместно с характерными для него квартаккордами (см. партию правой руки), далее, в следующем такте просто транспонируется в доминанту (благодаря чему в ней преобладает минорная окраска). Гомофонная имитация мотива (то есть повторение его в том же голосе) частично совпадает здесь с «аккордовой» имитацией (то есть с повторением структуры аккорда-пропосты). Если под такое повторение подкладывается аккорд с очень внятным основным тоном, то происходит перегармонизация мотива, подчиняющегося действию более сильного и тонально определенного гармонического элемента (сколько угодно таких примеров, когда мелодический мотив сдвигается (в основном) на секунду, а гармония в целом, основной ее тон — на квинту; см. начало третьей сонаты Бетховена). Но если такого аккорда нет, то «горизонтально-гармоническая» квинта, умноженная на число звуков имитируемого мотива (а в данном случае — и мотива, и двух аккордов), становится более сильным интервалом, чем задавленные диссонансами неясные, даже сомнительные «сильнейшие» интервалы образующихся при повторении мотива аккордов. Как видим, в этом уточнении нет даже противоречия с принципами метода Хиндемита: одна квинта оказывается более заметной слуху, чем другая, более слабая.

По мере того, как возрастает роль особого рода функциональных связей, им необходимо уделять все большее внимание и придавать все большее значение. Хиндемит-теоретик исходит только из одного типа функциональности — из отношения к главенствующему одному центральному тону, не понимая, или не желая принимать во внимание функциональность принципиально иного рода — отношение к группе звуков.

---

<sup>37</sup> См. анализы в первой части гит. книги Хиндемита ч. 1, с. 254—260 и др.

Пусть это оправдывается тем, что Хиндемит прежде всего подчеркивает главное (что безусловно верно). Но упуская другую сторону, пусть не главную для Хиндемита, но тем не менее весьма существенную (может быть он просто не написал об этом?), он обедняет свою теорию и свой метод. Хиндемит-композитор оказывается много выше Хиндемита-теоретика. Вот что при его методе оказывается за бортом (пример 52; белыми нотами обозначены основные тоны):



Любопытно, что почти все квартаккорды подчинены наиболее элементарным функциональным отношениям: V—IV—I—V, I—V—IV—VI—V<sup>38</sup>. Если провести различие между более сильными тонально-гармоническими связями и связями меньшего значения, выставив на первый план то, что более весомо и заметно для слуха, то схема первого четырехтакта темы будет выглядеть следующим образом:

такты: 4 5 6      7  
 ступени: I V V—IV IV—(VI)—V

Таким образом обнажается нехитро замаскированная жанровая основа гармонии, связанная в данном случае с использованием простейших функциональных отношений.

Сравним теперь результаты (пример 51 и только что приведенную схему). На первый взгляд кажется, что они чрезвычайно далеки друг от друга. Совпадают полностью только обозначения начального такта 4. Но так кажется лишь при чтении схем. Необходимо учитывать, что, например, V ступень пятого такта и группа основных тонов трех аккордов в примере 51—это почти одно и то же, так как при столь сложных аккордах один звук,

<sup>38</sup> Не отсюда ли идет впечатление элементарности тональной структуры, которое дает о себе знать?

даже если он основной тон, все менее и менее имеет право «представлять» собой целый аккорд. И если уже можно спорить о том, какой звук в уменьшенном вводном септаккорде является его основным тоном — V или VII (причем обе стороны слышат, конечно, одно и то же звучание), то не следует удивляться, что в куда более сложных сочетаниях очень близкими и оказываются столь различные по видимости толкования.

Поэтому обозначенные по последней схеме ступени не следует понимать через отождествление их с классическими трезвучиями V, IV, VI ступеней. Не забудем, что двойственность основного тона в аккорде, например *ais — dis — gis* (такт 5) допускает истолкование его и как *dis* (см. прим. 51, последний основной тон в пятом такте), и как *gis* (см. соответствующее место на последней схеме). Если делать схему более подробной, то в составе «общего», «крупного» основного тона *gis* обнаруживается «частичный», «малый» основной тон *dis*, подобно тому, как внутри тональности оказываются основные тоны, не совпадающие с главным, с тоникой. Весь вопрос в том, который из них считать более весомым. Поэтому оба толкования не являются несовместимыми. Если в современной тональности комплекс основных тонов может оказаться неоднородным с точки зрения их силы (причем различие может быть и как угодно большим), то, следовательно, должна возникнуть и естественная традиция их в этом отношении. Она и возникает.

Остальные подробности «внутриступенного» различия между аккордами можно опустить. Из других подробностей гармонии обращу внимание лишь на местное конструктивное действие частей аккордов — большой терции (см. такты 4—5) и квинты (такты 6—7); на «эмансипацию» двутерцового трезвучия в тактах 11—12, заимствованного из основного мелодического мотива (см. последние три шестнадцатых в тактах 4, 5, 9, 10).

Тип гармонии и функциональности, данный в теме, затем, естественно, сохраняется во всей пьесе. Начальные элементы развиваются, видоизменяются, сменяются контрастирующими, которые — как всегда — обнаруживают негативную зависимость от основных.

Бегло коснусь основных этапов дальнейшего развития. Середина развивает гармонические элементы первой части и прежде всего — лейтгармонию квартаккорда, при-



обретающую здесь новую форму квартсекундового созвучия (такт 32 и другие).

Если в первой части гармония, в основном, удерживалась около тоники и наиболее близких ей гармоний, то в середине тоника оттесняется на второй план. Тоническая ступень появляется в 37 такте и в последнем трехтакте середины как предъём к репризе (эффект предъёма возникает благодаря попытке достигнуть настоящего репризного звучания тоники, подведению к нему).

Многозначность квартаккорда оказывается особенно уместной в неустойчивой срединной части (такты 32—33 и др.). Если рассматривать строение середины с точки зрения обычной концепции аккордики и тональности, то упускается из виду та красота структуры, которая происходит от целотоновой прогрессии длинного ряда квартаккордов (интервал сдвига не случаен, он взят из самого квартаккорда) — см. пример 53.

53  
Такты:  
30-33

33-36

36-37

Ges (-S) 37-41

Des (-T)

Реприза является простым повторением первого периода (тактов 4—12), без завершающей его части (от тринадцатого такта). Таким образом, первая крупная часть пьесы (до трио) кончается без настоящего заключительного каданса, что сделано, по-видимому, во избежание остановки, обычной перед трио в бытовой музыке.

## 6. Шостакович.

«Мне думается, что смысл подлинного, а не формального новаторства заключается в том, чтобы суметь несложными, ясными выразительными средствами, не боясь простых трезвучий и «традиционных» мелодических оборотов, передать новые образы, живые чувства и мысли своих современников. Я думаю, что классические средства музыки таят в себе еще множество прекрасных и неиспользованных возможностей, чтобы создавать на их основе новое, не прибегая к нарочитому козырянию фальшивыми нотами»<sup>39</sup>.

В приведенной цитате передано кое-что очень важное для гармонии Шостаковича — его тяга к консонирующим трезвучиям и чистым краскам диатоники. В этом Шостакович резко отличается от Хиндемита, с которым у него есть нечто существенно общее. Само собою разумеется, что в гармонии помимо трезвучий и диатонических мелодий мы найдем еще множество элементов, мало похожих на классические гаммы и аккорды. В характерных для Шостаковича пропорциях смешения старого и нового и заключается специфическое качество его индивидуального гармонического стиля.

Специфические особенности гармонии Шостаковича, варьирующие общесовременные ее принципы, неотделимы от всего облика композитора и его эстетического кредо. «Напряженные раздумья много пережившего человека и наивная простота беззаботного и чистого детского мировосприятия; жуткие образы зла, насилия и возвышенная лирика; острая сатира, гротеск и мягкий юмор; величественная скорбь, гневный пафос обличения и светлая пасторальность, юношеский задор, сверкающее остроумие — все это и многое другое запечатлено в творениях замечательного художника», — так характеризует стиль Шостаковича Л. А. Мазель<sup>40</sup>.

К гармонии Шостаковича можно отнести слова Г. А. Орлова, сказанные им о музыке композитора: «суровая, драматически напряженная, нередко жесткая и

---

<sup>39</sup> Шостакович Д. По пути реализма и народности. — «Советская музыка», 1952, № 11, с. 11.

<sup>40</sup> Мазель Л. О стиле Шостаковича. В кн.: Черты стиля Шостаковича, М., 1962, с. 3.

угловатая, она создана не для того, чтобы ласкать и нежить слух»<sup>41</sup>. Подобно многим современным композиторам, Шостакович не склонен к любованию гармоническими красками, пятнами и переливами. Характер его гармонии скорее бескрасочен, в ней нет той яркости и солнечности, которая привлекает нас, например, к прокофьевской музыке. Не найдем мы в ней и той кипучей жизнерадостности, которой полны «Дуэнья» и третий концерт Прокофьева. Радостные страницы музыки Шостаковича скорее напоены тихой созерцательностью, прозрачными звучаниями гармоний, а не неукротимым напором.

Особенно характерна для Шостаковича линейно-гармоническая техника. Под этим термином вовсе не подразумевается «независимость» мелодических линий друг от друга. Подобное освобождение голосов от тонально-гармонической их взаимосвязи равносильно звуковой анархии и несовместимо с подлинной художественностью. Линейно-гармоническая техника предполагает широкое развитие проходящих, вспомогательных и других созвучий, образующихся при усилении действия различных форм мелодической фигурации на гармонию, на образование аккордов. Важнейшие разновидности этой техники у Шостаковича:

1. Сочетание звуков полного или неполного аккорда с неаккордовыми звуками (особенно проходящими), уравненными в правах с собственно аккордовыми;
2. Возникновение проходящих или вспомогательных аккордовых пассажей, контрапунктирующих мелодии, выдержанным или оstinатным голосам;
3. Внедрение элементов соседних гармоний (наподобие задержаний или предъёмов), нарушающее простейшие аккордовые и функциональные формы;
4. Полифонизация ткани как в собственно полифонических формах, так и в гомофонных; тяготение к графически линейному изложению мысли, к контрапунктической концепции гармонии.

В связи с усилением роли линейно-контрапунктического письма в музыке Шостаковича возрастает значение полифонической гармонии, в частности ладов, основанных на поступенно-мелодических, а не аккордово-гармонических связях.

---

<sup>41</sup> Орлов Г. Симфонии Шостаковича. Л., 1961, с. 5.

Диапазон тонально-гармонических средств Шостаковича огромен — от самых избитых, почти банальных структур (в «Балетных сюитах», например), до действительно сложных многогранных построений в симфониях, квартетах, других камерных сочинениях. Если в темах и заключительных построениях тоника может быть подчеркнута, то в срединно-разработочных частях хроматическая тональность без ясно выраженного тонического трезвучия и нормативного соотношения между центральными и периферийными элементами фактически сближается с атональностью и может переходить в нес.

Хотя центр гармонии Шостаковича — почти всегда обычное консонирующее трезвучие, но особый характер структуры часто связан с преобладанием местных опорных гармоний, фактически заменяющих собой тонику и тем самым придающих тональности такой отпечаток, который равносителен принятию диссонанса (нередко довольно жесткого) в качестве ее основы.

Шостакович.  
Симфония 8, ч. I

54 A 17 Adagio  $\text{♩} = 52$

145 146

Fl. in A

V-nl

V-ls

147 148 149

150 18 151 152

Ob.  
Cl. p. loc.

*p*

Fl.

V-le  
V-c.

54B <sup>8</sup> 172 173

<sup>8</sup> 174 21 175

Tr-bo *cresc.*

*cresc.*

8

176 177

178 x 179

*Più* *Cor.*

V-nl

180

*C.l.b.*  
*Fag.*  
*V-c.*

*C-f.*  
*C-b.*

22 181

Musical score for measures 181-182. The score is written for piano and includes a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 181 features a complex melodic line in the upper right voice and a rhythmic accompaniment in the lower voices. Measure 182 continues the melodic development with some rests in the upper right voice.

182

Musical score for measures 182-183. The score is written for piano and includes a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F-sharp). Measure 182 features a complex melodic line in the upper right voice and a rhythmic accompaniment in the lower voices. Measure 183 continues the melodic development with some rests in the upper right voice. The score includes dynamic markings: *Flauti* *ff* and *Archl* *marcatissimo*.

183

Musical score for measures 183-184. The score is written for piano and includes a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F-sharp). Measure 183 features a complex melodic line in the upper right voice and a rhythmic accompaniment in the lower voices. Measure 184 continues the melodic development with some rests in the upper right voice.

Ob. *mf*  
Cl.  
V-ni II

Tr-bo

Cor. Tr-bo

Tr-nl, Tuba e tutti bassi

*p sub. cresc.*

Detailed description: This system contains measures 193 and 194. It features five staves. The top staff is for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), and Violin I (V-ni I). The second staff is for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Violin II (V-ni II). The third staff is for Trumpet (Tr-bo). The fourth staff is for Horn (Cor.) and Trumpet (Tr-bo). The fifth staff is for Trombone (Tr-nl), Tuba, and all bass instruments (Tuba e tutti bassi). The music is in 4/4 time. Measure 193 shows various melodic lines and chords. Measure 194 continues the melodic development. Dynamics include *mf* and *p sub. cresc.*

8

Detailed description: This system contains measures 194 and 195. It features five staves. The top two staves (Piccolo, Flute, Violin I and Oboe, Clarinet, Violin II) have a dense, rhythmic texture. The third staff (Trumpet) has a melodic line. The fourth staff (Horn and Trumpet) has a melodic line. The fifth staff (Trombone, Tuba, and all bass instruments) has a rhythmic accompaniment. Measure 194 is the first measure of this system, and measure 195 is the second. Dynamics include *mf* and *p sub. cresc.*

8

195

Detailed description: This system contains measures 195 and 196. It features five staves. The top two staves (Piccolo, Flute, Violin I and Oboe, Clarinet, Violin II) have a dense, rhythmic texture. The third staff (Trumpet) has a melodic line. The fourth staff (Horn and Trumpet) has a melodic line. The fifth staff (Trombone, Tuba, and all bass instruments) has a rhythmic accompaniment. Measure 195 is the first measure of this system, and measure 196 is the second. Dynamics include *mf* and *p sub. cresc.*



196 197  
Allegro non troppo  $\text{♩} = 116$

rit. 25

*pp* *p* *resc. molto* *pp* *f*

Tr-be V-le  
V.c.

*pp* *p* *resc. molto* *pp* *f*

Tr-ni  
Tuba  
C-b. pzz.

198 199

Ob.  
Cl.

V-ni

Tr-ni  
V-le  
V.c.

200 201

Tr-ni  
V-le  
V.c.

202 203

Cor.  
V-lo  
V.c.

54r 229 230

231 232 233

Allegro  $\text{♩} = 60$

Tr-be

Tr-ni

Tr-ne III Tuba  
e tutti bassi

234      235      236      237      238

30

Tr-ni ins

239      240      241      242      243      244

Tr-balle Cor. In A

245      246      247      248      249

31

Fiaa  
Arohl

Tr-be I. II  
Cor. In A

250 Tr.be I, III 251 252 253 254

255 256 8----- 257

32 258 259 260 261 Tr-be Tr-ni

Flauti  
Archi.  
268 264 265

262 266

Cor. Tr-be

Cor. Tr-ni

Tr-ni  
Tuba

33 267 268 269 270

Cor.

Cor.

*sf sf sf sf sf sf sf sf*

271 272 273 274

*sf sf sf sf sf sf sf sf*

275                      276                      277                      277

Cor in 4

279                      280                      281                      282                      285                      285a

Flauto Archi

Timp.  
Bat.

cresc. molto

При анализе разработки необходимо прежде всего учесть, что основной ее гармонический замысел заключается в контрасте по отношению к экспозиции. При этом контраст не может быть противопоставлением «вообще», вне связи с той структурой тональности, которая была установлена в экспозиции. Мера контраста не абстрактна, она определяется реально данными в сочинении гармоническими отношениями и прежде всего структурой темы (в сонатной форме — всей экспозиции). И если обе темы экспозиции уже сразу были даны в хроматизированной тональности (см. такты 1—8, 10—18, 35—39, 67—76, 76—83, 111—115, 120—127), то от разработки, да еще в таком трагедийно напряженном по со-

держанию произведению, мы должны ожидать самого резкого тонального контраста, намного превышающего уровень неустойчивости, данный в экспозиционном изложении тем. Эстетически допустим при этом даже отказ от всякой тональной определенности, и не только на малых участках (это сделано уже в шестой симфонии Чайковского, несмотря на совершенно ясные простые тональные отношения в темах — прекрасный диапазон контрастов!)

Поэтому то, что мы находим в разработке восьмой симфонии, нельзя считать ни нарушением эстетических норм, ни даже крайностью стиля Шостаковича. Это нормальное, закономерное развитие того содержания и того тематического и гармонического материала, которые изложены в экспозиции. Достоинством мастерства композитора следует считать то, что он не стремится к таким эмоциональным напряжениям, которые могли быть оправданы с точки зрения подразумеваемой литературно-образной программности, но нарушили бы последовательность в развитии музыкально-образного замысла. Иными словами — чувство меры, диктуемое строгостью развития мысли, избегание натуралистического эмоционализма.

Гармоническое развитие, как и везде, прежде всего служит целям развития формы.

Разработку в целом можно расчленить с точки зрения гармонии на пять разделов<sup>42</sup>:

	I	II	III	IV	V
такты:	145 — 178	178 — 197	197 — 231	231 — 257	258 — 284
цифры:	17 — 3 такта до 22	3 т. до 22 — 25,	25 — 29	29 — 1 т. до 32	32 — 1 т. до 34

<sup>42</sup> Общеконпозиционное содержание разделов разработки:

I. Свободное фугато и ритмическое остинато (такты 145—166, 166—178).

II. Каноны: простой и двойной, кульминация разработки (такты 183—184 и 186—191, 192—197).

III. Неимитационная разработка обеих тем и тринадцатиголосный канон (такты 197—215, 216—231, 226—231).

IV. Канон с сопровождением остинато (три отдела: такты 231—238, 239—249, 249—254).

V. Предыкт (два отдела: такты 258—271, 272—284).

Разделы IV и V по существу — одно построение; V раздел мы выделяем потому, что он имеет ярко выраженный предыктовый характер (это важно для анализа гармонической структуры).

Благодаря ускорению темпа происходит прогрессирующее сжатие фактической величины частей. Первые два раздела построены как непрерывное нарастание, приводящее к сильным кульминациям в тактах 175 (цифра 21) — 178 и 192—197 (цифра 25). Так как вторая из них более мощна и ее следует признать самой вершинной в разработке (следующая, еще более сильная, уже отнесена к репризе — такты 285—300), то первые два раздела вместе образуют первую крупную часть разработки. Вторую, небольшую по размерам часть составляет один третий раздел. Остальные два раздела объединяются в третью крупную часть разработки. Основная динамическая идея каждого из двух начальных разделов воспроизводится в гигантском нарастании, идущем насквозь через III—IV—V разделы.

Таким образом, пять разделов разработки пронизаны тремя волнами огромных нарастаний, соответствующих все возрастающему накалу эмоционального напряжения. Этот замысел определяет важнейшие принципы гармонического построения разработки.

Каждая из волн начинается разреженной тканью, состоящей из упругих графических линий, с минимальным значением объединяющего или хотя бы преобладающего протяженного аккорда. В соответствии со строением ткани и гармония в начале каждой волны имеет полифонический характер. По мере прибавления голосов ткань постепенно уплотняется, аккордовая вертикаль становится все более ощутимой, и в кульминационных знаках преобладает уже гомофонный склад.

Разработка в целом оставляет впечатление разбушевавшейся стихии — чудовищных разрушений, опрокидывающихся основ, столкновения страшных сил, хаоса, насилия, жестокости. Кажется, что здесь нет места планомерному развитию, закономерной связи опорных точек гармонической структуры, что мы всегда находим в разработках классиков, считая это важным компонентом стройности и логичности музыкальной формы. Представляется логичным, чтобы в данных условиях не только не было преобладающей гармонии в разработке (как иногда доминанта или субдоминанта преобладает в разработках венских классиков), но даже само отсутствие сколько-нибудь определенной генеральной линии тотального развития послужило бы на сей раз важным выразительным и конструктивным средством.



Тем болсе удивительным оказывается то, что даже здесь обнаруживается вполне ясно выраженная линия тонально-гармонического развития, связывающая все наиболее значительные точки структуры и объективно обладающая вполне определенной внутренней логикой. Суть ее очень проста. В соответствии с указанными выше общими принципами строения разработки наиболее заметными (с любых точек зрения) гармониями следует признать те, которые находятся в конце каждого значительного раздела. Прежде всего это — **ц е л ь е ы е** гармонии в каждом из пяти разделов. Кроме того, последние два раздела разработки оказываются как бы итоговыми, **ц е л ь е ы м и** по отношению ко всей разработке в целом. Роль этих наиболее важных и наиболее заметных слуху гармоний аналогична роли местных **т о н и к** как наиболее важных созвучий в классической сонатной разработке (а из них-то и складывается прежде всего фундамент тональной структуры классической разработки)<sup>43</sup>. Опорные гармонии составляют структурный остов целого построения.

Вот эти опорные гармонии:

такты:	174 — 178	195 — 197	229 — 231	231 — 257	258 — 284
основные звуки:	<i>des</i>	<i>ges</i>	<i>e</i>	<i>e—es</i>	<i>d des—g</i>
ступени:	нII	нV	III		нII у

Прочтя тональное значение опорных гармоний, мы получаем следующие результаты:

- I раздел — углубление в сторону субдоминанты (нII)
- II « — достижение самой далекой ступени (субдоминанты ко второй низкой), это критическая точка развития

<sup>43</sup> Например, опорные гармонии в первой части «Героической» Бетховена:

$$C, c...As \dots e — a.....B (-V)$$

образуют последовательное углубление в сторону глубочайшей субдоминанты (нII>), достижение критической точки (трионовая ступень!) и, наконец, выход в доминанту (сходно построение разработки финала бетховенского пятого концерта).

III	«	— ?
IV	«	— переходный раздел («возвратный ход»)
V	«	— предыкт к тонике (с) на двух доминантовых гармониях

Поразительно, что главная магистраль тонального развития представляет собой точную копию формы разработки, но только в другом аспекте! Точно соблюдены все оттенки в соотношении всех разделов друг с другом (кульминация в конце второго, объединение первого со вторым, трактовка первого как этапа на пути ко второму, объединение последних трех разделов, аналогия между третьим разделом и начальными этапами волны нарастания с некоторой неопределенностью их гармонии, аналогия между двумя последними разделами и заключительными этапами волны нарастания с максимальной определенностью всех гармоний и т. д.).

Вопросительный знак при третьем разделе (см. последнюю схему) поставлен не только потому, что из всех опорных гармоний эта — самая неопределенная и недоуверенная (двузвучие  $e-v$ ), но и по другой, гораздо более важной, причине. Анализ опорных гармоний осложняется рассмотрением еще одной, так сказать, лейтгармонии или лейтintonации, развитие которой едва ли не столь же важно для тональной структуры разработки. И притом обе линии идут как бы независимо друг от друга.

Речь идет о гармонии высокой III ступени ( $e$ ). О ее важности может говорить уже одна частота появления: такты 146—147; 149—151; 166; 172—173, 182—183, 215—221, 229—231, 231—238.

Высокая медианта возникает все время в новом виде (от предельно определенного чистого мажорного трезвучия в такте 182 до сложного аккорда, сквозь который едва пробивается ступень  $e$ , в такте 194, и — с другой стороны — до одного опорного звука в тактах 229—231). Вид созвучия соответствует участку формы: чем ближе к последнему этапу волны нарастания, тем больше удельный вес наложения и наоборот.

Усиленная роль высокой медиантовой ступени, конечно, не случайна, и объяснение этой особенности (как всегда) заложена в тональной структуре экспозиционного тематического комплекса. Из окончания первой ча-

сти главной темы на VIII ступени (цифра 2, такты 17—18), как из ребра адамова рождается впоследствии основная тональность побочной партии — *e-moll*. В той же тональности написана третья часть симфонии. Как отражение атмосферы первой части возникает *e-moll* в финале (цифра 162) при возвращении к основным его образам после напоминания о трагическом пафосе первой части (цифра 159—162).

В экспозиции первой части ступень *e* в крупном плане выполняет роль основной доминанты (доминанта V ступени сохраняет свое главенствующее значение в соединениях аккордов в каждой из тем). Отражением важных тональных отношений экспозиции и служит обильное использование VIII ступени в разработке (своеобразная «разработка» одной из основных гармоний).

В разработке встречаются тонально-гармонические структуры трех видов:

Полифонно-гармонические (такты 145—166, 178—182, 186—191, 197—210)

Гомофонно-гармонические (такты 166—178, 192—197, 253—284)

Промежуточные и смешанные (такты 182—186, 210—215, 216—231, 231—253).

Не имея возможности в рамках очерка подробно анализировать каждый раздел разработки восьмой симфонии, остановлюсь в качестве примера лишь на двух отрывках, представляющих собой образцы гармонии, резко отличающиеся друг от друга по структуре.

Первый отрывок — начало первого раздела, такты 145—151. Мелодия сложена из двух элементов главной темы (ср. такты 145—148 с партией струнных басов в тактах 1—4, а такты 148—150 с партией вторых скрипок и альтов в тактах 2—5). Мелодия, взятая отдельно, переходит от основной для нее тональности *d(moll)* через *f(moll)* к *e-moll*. Сложение формы из тонально разомкнутых построений — типичная и необходимая черта разработок.

Противосложение не поддерживает тональную структуру мелодии, в результате чего суммарно образуется иная тональная структура, но также разомкнутая (пример 55А). Особенность тональной структуры первого проведения темы — в крайней зыбкости и неустойчиво-

сти. Очертания тональности расплываются, тоническая ступень звучит неуверенно и почти не возвышается над остальными по своей силе и опорности. Доминанта — сильнейшая поддержка тоники — вообще отсутствует как ступень лада (но сохраняется все же в составе тонического созвучия — см. такты 147 и 150—151). Изобилие низких ступеней (все ступени лежат по квинтовому кругу ниже тоники) придает тональности мрачный, безрадостный характер.

Несмотря на зыбкость конструкции, тональная сфера обладает достаточной определенностью как ладовое целое. Это происходит более всего от внутренней тонально-гармонической связи между двумя половинами темы: такты 145—146 гармонически родственны тактам 148—149, плагальный оборот в тактах 146—147 — плагальному же обороту в 150—151. В целом такты 148—151 оказываются как бы вариацией тактов 145—147 (см. пример 55 А). Повторение ладовых комплексов создает относительную ладовую стабильность.

Основные тоны: Шостакович. 8-я симфония. I ч., разработка

55 А т. 145 146 147 148 149 150 151

общая тональность: плагальный е moll  
(вступления темы фугато-в d moll, т. 145, а moll, т. 151)

55 В 148-146

и далее оборот: IV-I в е moll

55 В. 147-148

и далее оборот: IV-I в е moll

55 Г



Если лад верхнего голоса обнаруживает зависимость от трех хроматических и хроматизированных тональностей, то лад нижнего строится иначе. Общая схема двух половин построения (3+4 такта) одинакова: лад полутон-тон и плагальный оборот IV—I в *e-moll*. Уменьшенный лад противосложения — остаток от движения по гамме полутон-тон, начавшегося еще в 143 такте в рамках *es-moll*. В такте 148 между звуками *b* и *as* вставлен хроматический проходящий *a*, нарушающий лад полутон-тон в нижнем голосе. Схема лада противосложения дана в примерах 55 Б, В.

Благодаря сочетанию «микраладов» в целом образуется полиладовая структура определенного характера, складывающегося из суммы и взаимодействия составляющих его ладовых оттенков.

Некоторые менее важные детали гармонии можно при анализе опустить (логика образования созвучий, развитие трехзвучных ладовых ячеек в противосложении, различие в степени выявленности ступеней, сходство и различие между ладами в одновременности, в последовании и в целом, сравнение с другими «ладами Шостаковича»). После проделанного анализа это не меняет общей картины и не представляет особых затруднений.

Второй отрывок, ярко выраженного гомофонно-аккордового склада, можно заимствовать при анализе из конца разработки. Возьмем предыкт к репризе (такты 258—284)<sup>44</sup>. В точном соответствии с законами сонатной формы к концу разработки разбушевавшаяся стихия мало-помалу вводится в какое-то русло. Поле действия постепенно сужается, концентрируясь, наконец, в одном аккорде. Сосредоточение на одном созвучии совпадает с началом предыктового раздела. Две ступени, находящиеся в этой части разработки, фактически представляют собой два варианта одного и того же аккор-

<sup>44</sup> Последние два такта перед цифрой 34 (283 и 284) по существу являются генеральным затактом к репризе.

да, так как пятизвучие на *des* (записано как *cis*) целиком входит в шестизвучие на *g*. Последний аккорд разработки отличается от предпоследнего лишь добавлением одного, басового звука (пример 55 Г).

Структура обоих аккордов точно соответствует их мрачному душераздирающему характеру. Обжигающая острота аккорда связана с двумя увеличенными октавами в его составе (*des — d, h — b — h*). Звук *e* в том и другом аккорде генетически связан и с высокой медиантой, играющей важную роль в *c-moll*'ном ладе восьмой симфонии, и с пониженной IV ступенью «ладов Шостаковича», встречающейся и в этом произведении (например, в побочной партии, в начале разработки). Благодаря всему этому здесь можно явственно увидеть контуры обычных аккордов, ощутимые сквозь всю сложность наслоений: в точной орфографии хроматического до минора последний аккорд оказывается доминантовым септаккордом V ступени с пониженной септимой, двойными терцией и квинтой (с натуральным и пониженным звуком аккорда одновременно).

Многозначительно тщательное и последовательное избегание тонического звука *до* в последних двух разделах разработки (начиная от цифры 29). В течение пятидесяти тактов звук этот ни разу не появляется не только как основной тон, но даже и как аккордовый. Изредка он возникает как проходящий или вспомогательный в тактах 232—233, 262, 266, 271, 277, 278), во многих случаях гаммы, опирающиеся на резко диссонирующие аккорды как на местные тоники, обходят и тем самым маскируют главный звук тональности.

Предыктовые аккорды восьмой симфонии особенно близко подходят к типу вертикализированной мелодии. Нетрудно заметить, что идея последних аккордов разработки заимствована из второго такта симфонии, где в одноголосном изложении возникают контуры дугтерцового трехзвучия *a—c—as* с характерной уменьшенной октавой. Сходная, точнее энгармонически равная, скорбная интонация восходящей большой септимы звучит и в 12—13 тактах симфонии (ход в мелодии *des-c*).

Таков один из характернейших мелодических элементов темы восьмой симфонии, и значение его для аккордики не следует преуменьшать. Подобно тому, как

заключительный аккорд первой части (мажорное трезвучие с ноной) вобрал в себя начальный мелодический оборот основной части темы ( $c - d - c - g...$ ), последние аккорды разработки включают в себя экспрессивно наиболее обостренные элементы разрабатываемой главной темы<sup>15</sup>. Пример 55 Д наглядно показывает систему одиннадцатиполутоновых интонаций, послуживших источником возникновения предыктовых гармоний.

Особое значение следует придать с этой точки зрения басовой остигатной фигурации в тактах 249—257, которая фиксирует превращение горизонтали в вертикаль. Фигурацию можно уже рассматривать как разложенную гармонию, аккорд (звуки фигурации  $d - f - cis$  непосредственно разрешаются в аккордовые звуки  $cis - e - d$ , см. такты 256—258), но в то же время остигатная фигурация ничем не отличается от одногласно-мелодической формы изложения тех же интонаций в других голосах.

Итак, одновременно с отказом от принципов терцового строения аккордики в их простейшем виде, резко возрастает значение иных способов образования вертикали. В частности и «оправдание через мелодическое» — более тесная связь аккордовой вертикали с мотивным содержанием темы и с мелодическим движением голосов — становится все более очевидным фактором, влияющим на всю гармонию в целом. Традиционные же функциональные опоры могут сводиться к минимуму. У Шостаковича их действие часто обнаруживается лишь в крайних точках вертикали и горизонтали — глубоких продолжительных басовых звуках; исходном и конечном аккорде в длинном ряду проходящих созвучий; звуках и созвучиях, особо выделенных каким-либо способом из массы других и т. д. При условии господства обычной тоники в начале и конце построения (это типично для Шостаковича) функциональные опоры поддерживают архитектонику целостной тонально-гармонической структуры, способствуют соподчинению и централизации всех гармонических элементов, даже если некоторые из них далеки от созвучий и мелодических интонаций классической гармонии.

---

<sup>15</sup> В звуках  $e - des - cis$  можно усматривать также отражение опорных гармоний I, III разделов разработки.

## 7. Барток

«Изучение крестьянской музыки имело для меня решающее значение, так как привело меня к мысли о возможности полного освобождения от всевластия нынешней системы мажора и минора... к освобождению от застылых мажорных и минорных гамм и, как последний вывод, к совершенно свободному распоряжению каждым отдельным тоном нашей хроматической двенадцатитоновой системы»<sup>46</sup>.

Сущность гармонии Бартока схвачена в этих словах с поразительной точностью.

Искусство Бартока ставит перед нами очень большую историко-культурную проблему. Безусловно, оно относится к нашей европейской цивилизации. Острота проблемы заключается в том, что музыка Бартока какие-то элементы вносит как бы со стороны, как бы из другого культурного мира. Сам Барток отлично это осознавал и его «эмансипация от всевластия мажора и минора» отчасти была развитием достижений европейской музыки предшествующей Бартоку эпохи, но отчасти была и отрицанием традиционной европейской системы мышления с позиций иной («варварской») культуры<sup>47</sup>. «Азия в Европе» — это было одним из открытий Бартока и Кодаи в области изучения крестьянской музыки юго-восточной Европы («исчезнувший мир» по выражению Сабольчи<sup>48</sup>).

Что же было открыто Бартоком в сердце Европы? «Из-под старинного мира мелодий так называемой «церковной музыки» выплыл на поверхность мир древней пентатоники, архаического пятиступенного лада, свободных ритмов, богатой орнаментики и своеобразно построенных мелодий, — незнакомый музыкальный язык...»<sup>49</sup>. Это «было открытием всего древнего и примитивного

---

<sup>46</sup> Барток Б. Автобиография. — В кн.: Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe. Budapest, 1957, S. 145.

<sup>47</sup> Интересно, что наступление «варварства» на традиционную европейскую музыку связано с «языческими» сюжетами: Allegro barbaro Бартока (1911), «Картины языческой Руси» Стравинского (1912—1913), «Скифская сюита» Прокофьева (1914—1915).

<sup>48</sup> Сабольчи Б. Вступительная статья в кн.: Жизнь Белы Бартока в иллюстрациях (сост. Ф. Бониш). Будапешт, 1963, с. 27.

<sup>49</sup> Там же, с. 27.



вообще; это было началом всего того, что в музыке Бартока принято называть «магическим» и «демоническим», что и современного слушателя захватывает со стихийной всеувлекающей и ошеломляющей силой». Появление восточно-европейской и азиатской, или, как любили подчеркивать в то время, «первобытно-человеческой» и «природной» музыки было «как бы вторжением «варварства» в высоко развитую, утонченную, сверх меры изнеженную европейскую музыку 1910 года»<sup>50</sup>.

«Синтез Востока и Запада» — такова художественная задача, сознательно поставленная перед собой Бартоком<sup>51</sup>. «Постижение духа этой, до сих пор неизвестной музыки и... исходя из этого... создание нового музыкального стиля» (Барток)<sup>52</sup>. Подлинным фундаментом осуществления бартоковской идеи стало для композитора объединение двух совершенно разнородных явлений: унаследованных от общеевропейской классики традиций, форм, приемов композиции, культуры сочинения с одной стороны, и с другой — найденных в собственной национальной культуре (в особенности в древних пластах народной музыки) новых эстетических ценностей.

Народная музыка для Бартока была «духовной субстанцией самой природы», выражением стихийных сил, «которые действуют бессознательно в человеке, не ис-

<sup>50</sup> Там же, с. 41. О «следах влияния некоей азиатской культуры» в венгерской народной музыке пишет сам Барток (см., например, его работу «Зачем и как собирать народную музыку». М., 1959, с. 12—44. См. также работу Бартока «Народная музыка Венгрии и соседних народов». М., 1946, с. 4, 32). Симпатию Бартока к языческой стихии можно связать с его любопытными высказываниями о религии (см. письмо к Штефи Гейер от 6 сентября 1907), среди которых мы находим признание Бартока в том, что он «еретик», критику христианства (оно «законывает в цепи рабства даже и мышление»), прославление языческих античных богов (богов «из кости и мяса», «которые поступают, страдают так же, как и мы»). Цит. по изданию: «Отгиски статей и заметок о Бартоке», без выходных данных, библиотека Союза композиторов, шифр К—1190. Барток восторженно отзываясь о текстах древнерумынских рождественских песен (послуживших основой его «Светской кантаты»), подчеркивая, что они «не имеют никакого отношения к христианскому рождеству», «это текст, оставшийся от языческой эпохи, от эпохи древних праздников солнца!» Б. Сабольчи. «Барток и народная музыка». Журнал «Ujzenei szemle», 1950, № 4. Цит. по кн.: Бела Барток. Краткий обзор жизни и деятельности. М., 1955, с. 71.

<sup>51</sup> Из письма Сержу Морэ (1939). Цит. по указанной статье Б. Сабольчи, с. 65. Барток говорит, что такова цель его и Кодая.

<sup>52</sup> Там же, с. 29.

пытавшем влияний городской культуры»<sup>53</sup>. По мнению Бартока, народные мелодии являются «стихийным выражением музыкального инстинкта какого-либо человеческого общества»<sup>54</sup>. Это, так сказать, сама музыкальная природа, свидетельство «древнейшего культурного родства между народами, расселившимися друг от друга на большие расстояния»<sup>55</sup>. Изучение народных песен «доставляет эстетическое удовольствие всем тем, кто не утратил еще способности наслаждаться дикими цветами»<sup>56</sup>.

Такая трактовка «этоса» народной песни неизбежно приводит к идеям Мусоргского — первого из музыкантов, возвысившего противоречащие общеевропейским гармоническим нормам специфические свойства крестьянской музыки до уровня мировых музыкальных законов: «Среди композиторов второй половины прошлого столетия единственный Мусоргский был тем композитором, который подчинился полностью и исключительно только влиянию крестьянской музыки и этим... опередил свою эпоху» (Барток)<sup>57</sup>.

Из всего сказанного ясно, что ключ к основам гармонии Бартока — это ее специфическая ладоинтонационная природа. «...Древние лады, давно уже не применяемые в нашей художественной музыке, отнюдь не утратили своей жизнеспособности. Применение их сделало возможным новые гармонические комбинации»<sup>58</sup>. «Моя гармония сильно отличается от гармонии современных мне европейских композиторов. Мои гармонии везде приспособляются к специфическому характеру используемых мною мелодий независимо от того, имеют ли эти мелодии народное происхождение или сочинены мною. Во всяком случае, их тональность сильно отличается от

---

<sup>53</sup> Нестьев И. Барток — исследователь народных песен. — В кн.: Народная музыка Венгрии и соседних народов. М., 1966, с. 4.

<sup>54</sup> Барток Б. Народная музыка Венгрии..., с. 11.

<sup>55</sup> Барток Б. Зачем и как собирать народную музыку. М., 1959, с. 15.

<sup>56</sup> Там же, с. 16.

<sup>57</sup> Сабольчи Б. Барток и народная музыка. Цит. изд., с. 66. Интересно, что Барток родился в год смерти Мусоргского, символически как бы продолжив тем самым дело его жизни (три дня — 25—28 марта 1881 года — оба великих музыканта «застали» друг друга на земле).

мелодий, обусловленных традиционными гармониями. Поэтому я могу сказать, что и моя гармония носит национальный отпечаток, однако, в более широком смысле этого слова, далеко не в той сильной степени как ритмика и мелодика моих произведений»<sup>59</sup>.

Сам композитор не раз подчеркивает, что его обращение к народной музыке есть движение назад от сложности современной ему гармонии: «В ряде моментов, задерживающих дальнейшее внедрение атонального направления, немаловажное значение имеет то обстоятельство, что часть композиторов XX века обратилась назад, к старой народной музыке»<sup>60</sup>.

Наивно было бы думать, что становление и развитие гармонии Бартока действительно представляло собой упрощение по сравнению с европейскими нормами гармонического письма на рубеже XIX и XX веков. Дело обстоит много сложнее. В некоторых отношениях гармония Бартока действительно упростилась в сравнении с Вагнером, Листом, Дебюсси. Она проще эстетически, она в целом элементарнее, грубее. Кроме того, разветвленность и дифференцированность тонально-функциональных отношений бартоковской гармонии не столь богаты и тонки, как у Бетховена, многих композиторов XIX века (особенно это касается той музыки Бартока, которая представляет собой обработки народных песен или стилизацию в духе таких обработок — см., например № 68 из Микрокосмоса, № 9 из «15 венгерских крестьянских песен»).

Но Барток тем и велик, что обращение к несравненно более элементарным ладовым системам (старинные лады народной музыки в сравнении с классическим мажором и минором) не стало для него удобным предлогом к «обоснованному» упрощению музыкального мышления. Интонационное содержание старинных крестьянских песен послужило композитору материалом для создания на его основе совершенно современных для данной эпохи малых и крупных форм (поэтому Барток явился в венгерской музыке тем же, чем Мусоргский

---

<sup>58</sup> Барток Б. Автобиография. — В кн.: Béla Bartók. Weg und Werk, S. 146.

<sup>59</sup> Слова Бартока цитируются по Вступительной статье Сабольчи в кн.: Жизнь Белы Бартока в иллюстрациях, с. 65—66.

<sup>60</sup> Написано Бартоком в 1931 году. — Там же, с. 44.

для русской, Шопен для польской, Хачатурян для армянской музыки).

Надо признать, что Барток блестяще разрешил эту поистине сложнейшую проблему: соединение архаического интонационного материала с самыми новейшими достижениями европейского «авангарда» первой половины XX века. Для этой вариации общего принципа современной гармонии вполне достаточно будет рассмотрения данной (основной и для Бартока) проблемы: образование художественно оправданной системы звуковысотных отношений на основе целесообразно избранного центрального ее элемента с учетом того, что система в наиболее ценных созданиях Бартока оказывается совершенно современной, а исходный материал — совершенно архаическим, чуть ли не доисторическим (недаром речь заходит иногда о времени «великого переселения народов»).

Так как конкретный гармонический анализ целой пьесы Бартока с позиций, близких предпосылкам рассмотрения гармонии в данном очерке, был уже опубликован<sup>61</sup>, можно позволить себе в этой вариации уделить внимание другой группе вопросов — общим проблемам гармонического стиля и целостных тональных структур (пусть это будет у нас свободная «Вариация в другом ладу»).

Эстетическое кредо Бартока в отношении главных элементов его тональной системы выражается прежде всего в избегании основного ядра классической мажорной или минорной тональности — разрешения обычной доминанты (доминантсептаккорда, мажорного доминантового трезвучия, других обычных видов аккорда этой функции) в обычное консонирующее трезвучие<sup>62</sup>. Благодаря этому умалется значение самой характерной ячейки европейского классического лада и открывается широкая перспектива развития иноладовых элементов.

Конечно, сказанное нельзя понимать буквально, как

---

<sup>61</sup> В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1, М., 1967, с. 115—126 (разбор пьесы «Сказка о маленькой мухе», № 142 из «Микрокосмоса»). См. также указание на основные гармонические элементы пьесы № 144 из «Микрокосмоса» в моей статье «Формообразующая роль современной гармонии». — «Советская музыка», 1965, № 11).

<sup>62</sup> Если доминанта (= «господствующая») последовательно избегается — можно ли называть ее доминантой (= господствующей)?

абсолютное изгнание обычных доминант. Мы можем найти у Бартока даже целые темы, выдержанные в более или менее обычного вида мажоре или миноре. Такова, например, возвышенная песня альтов в IV части «Концерта для оркестра» (такты 43—59, до минор)<sup>63</sup>. В этой теме автентические обороты заполняют собой по существу все такты от первого до последнего (заключительный половинный каданс II—V также можно отнести к автентическим оборотам). Только одно отличие можно усмотреть от строго понимаемой классической (пусть в данном случае и расширенной) ладотональности — здесь нет оборота V—I в конце.

Избегая открытого применения обычных автентических оборотов, как эстетически не соответствующих желанной для него интонационной стихии, Барток предельно широко вводит ладоинтонационные мелодические и аккордовые обороты, насыщенные родной ему народно-песенной ладовой выразительностью<sup>64</sup>. Если эстетическая ценность мажора и минора заключается, в частности, в необыкновенной гибкости оттенков (в том числе и чисто ладовых), что позволяет им быть столь универсальными в экспрессивном отношении, то эстетическая ценность каждого из иных ладов с двумя увеличенными секундами, ладов типа «доминантовых»<sup>65</sup>) — в их

---

<sup>63</sup> И. В. Нестьев пишет (Предисловие к изд.: Барток Б. Концерт для оркестра, партитура, М., 1966): «В беседе с венгерским пианистом Дьердем Шандором Барток подтвердил, что четвертая часть концерта включает в себе «большую драму» и характеризует «ту силу, которая оставляет за собой ужасные следы власти и насилия в то время, как другие люди охвачены идеальными стремлениями» (с. 4). Мелодия альтов, по-видимому, и характеризует «идеальные стремления» людей. Следующая далее разбитная пошленькая полечка (такты 75—103), символизирующая собой, очевидно, «силу власти и насилия», до отказа начинена шаблонами ресторанный-опереточных гармонических оборотов, и это имеет уже ясно выраженный гротескно-пародийный характер.

<sup>64</sup> Естественно, что в данном очерке проблема национально-интонационной выразительности не может быть рассмотрена в должном объеме, и не только вследствие размера очерка, но прежде всего потому, что здесь невозможно затронуть проблемы ритма, метра, синтаксиса (а Барток прав, говоря, что в области ритма и мелодического синтаксиса национальное проявляется ярче и непосредственнее, чем в аккордовой гармонии).

<sup>65</sup> Термин И. В. Способина. В сущности, доминантовые лады — не что иное, как воскрешение на новом уровне старых плагальных («четных») ладов.

специфической яркости, характерности, и одновременно многообразии, многочисленности. Поэтому, желая вытеснить классические мажор и минор другими ладами, мы неизбежно приходим к тому, что на месте единообразной двуладовой системы у нас оказывается пестрый конгломерат разнохарактерных ладообразований.

Это мы и находим у Бартока. Необходимо также еще иметь в виду, что у Бартока эти особые ладообразования применяются как в своем совершенно простом, чистом виде (особенно в его «детской» музыке, а также в более простых обработках народных или в сочиненных в народном духе мелодий), так и в чрезвычайно усложненном (преимущественно в крупных инструментальных формах).

Отсюда огромное значение особых ладов и ладообразований, замещающих обычный мажор и минор. Знаменательно, что сочинение, которое Барток поместил своим первымopusом (рапсодия для фортепиано, 1904) начинается не в обычном ладу, а в миноре с «цыганской» увеличенной квартой ( $a - gis - f - d$  — первые звуки мелодии). Не трудно показать изобилие особых ладов в музыке Бартока. Вот некоторые примеры, так сказать «лежащие на поверхности»:

Пентатоника	— «Микрокосмос» <sup>66</sup> , № 78
Лидийский лад	— «Румынские танцы», №№ 5, 6. «Микрокосмос» №№ 55, 61, 82, 122
Миксолидийский лад	— «Микрокосмос», №№ 48, 69, 89, 102
Дорийский лад	— «Румынские танцы», № 2. «Микрокосмос», №№ 32, 77
Фригийский лад	— «Микрокосмос», № 34
Локрийский лад	— «Микрокосмос», № 63
Доминантовый лад	— «Румынские танцы», № 4
Минор с повышенными IV и VI ступенями	— «Румынские танцы», № 3. «Микрокосмос», № 58

<sup>66</sup> Цикл «Микрокосмос» (1926—1937) особенно удобен для этого, так как представляет собой как бы панораму гармонической техники Бартока. Притом технические приемы изложены в «Микрокосмосе» наиболее просто и удобно, словно специально предназначены для изучения.

Мелодический минор — «Сельский танец» («2 картины с II ступенью ор. 10, № 2)  
 «Бартоковский» лидий — Соната для двух фортепиано — миксолидийский и ударных, главная тема финала. «Микрокосмос», № 150  
 Целотоника — «Микрокосмос», № 136  
 Лад полутон-тон — «Микрокосмос», № 99 (вся пьеса)  
 «Экзотические» лады — «Микрокосмос», № 109<sup>67</sup>  
 Хроматические ладо- — «Микрокосмос», №№ 91, 92, мелодические структуры — 14а, 145b  
 ры

Безусловно, приведенный список в случае необходимости можно было бы продлить в «длину» и в «ширину». Характерный для Бартока огромный диапазон замечающих систему мажора и минора различных ладообразований, органически связанных с восточно-европейской народно-ладовой стихией, не следует представлять себе (как об этом можно заключить по приведенному перечню) в виде простого чередования различных ладов: в одной маленькой пьесе — один лад, в следующей — другой лад, в одной части сочинения — лидийско-миксолидийский лад, далее — дорийский и т. д. Подобное «расположение» ладов тоже встречается у Бартока (см. приведенный список). Но много более типично для него смешение ладов — полиладовость.

Музыка Бартока — это классика полиладовости. Ладовая многосоставность встречается у него много чаще, чем длительное выдерживание определенного одного лада. Поэтому полиладовость следует считать характерным признаком бартоковского ладового мышления.

Можно различить у Бартока два основных конструктивных типа полиладовости:

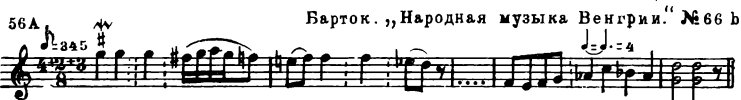
1. В последовательности, одноголосиц (в сущности ладовая переменность);
2. В одновременности (многоголосии);

Полиладовость в одноголосии представляет собой в основном чередование различных по звуковому составу

<sup>67</sup> Пьеса называется «На острове Бали». Любопытно, что в книге «Музыка острова Бали» (Colin McPhee, Music in Bali. London, 1966), приводятся мелодии (с. 136), весьма близкие к пьесе Бартока в ладовом и линейном отношении (в ладу есть последование *dis—e—f—ais—h*).

ладов при одной тонике. Нет сомнений в том, что Барток либо непосредственно заимствовал этот принцип из народной музыки, либо нашел в ней ему подтверждение и обоснование. Среди собранных им венгерских песен мы находим такие, где одноголосная полиладовость выражена с полной отчетливостью. Приведу песни из брошюры Бартока «Народная музыка Венгрии и соседних народов» (примеры 56 А и Б, см. также в работе Бартока №№ 2с, 7, 9а, 30, 31, 48а, 48в, 49а, 65, 66а 71с)<sup>68</sup>.

Другой вид полиладовости — одновременное сочетание различных ладов, относящихся к одной тонике. При этом лады в отдельных голосах могут быть и выдержанными, и переменными. Иными словами, одновременно могут сочетаться и одноголосно-полиладовые мелодические линии. Поразительно, что в венгерской народной музыке мы находим и одновременное сочетание ступеней, принадлежащим в отдельности разным ладам (в том же сборнике Бартока это № 67с, см. пример 56 В)<sup>69</sup>.



<sup>68</sup> В статье Лайоша Бардоша (Bardos, Lajos) «Естественная звуковая система» (в кн.: *Studia Memiriae Belae Bartók sacra*, Budapest, 1957, S. 209—248) приводятся примеры ладопеременных венгерских народных песен, среди которых встречаются даже десяти- и одиннадцатиступенные (с. 218).

<sup>69</sup> Композитором Шандором Каллошем указан необыкновенно яркий пример последовательно проведенной одновременно полиладовости (в изд.: *Lajitha László. «Széki Guyjtes»*. Budapest, 1954, песня № 29).



Вот тот родник, который питает своеобразие бартоковской ладовой структуры; интонационный материал, послуживший отправной точкой для ладотональной организации в творчестве одного из крупнейших современных композиторов; интонационный комплекс, положенный в основу его системы.

Барток также развил тенденции и традиции, идущие от одной из сторон творчества Листа, от Дебюсси, Р. Штрауса, Шёнберга, Стравинского, Бетховена, Баха. Эстетические влечения Бартока какой-то частью совпали и с определенными тенденциями в развитии Западной Европы. Удаление от традиционного мажора и минора, обращение к старинным и вообще иным ладам, полиладовость и политональность (как в одновременности, так и в последовательности) и многое другое проявилось у Хиндемита, Шенберга, Мессиана, Равеля с меньшей силой, чем у Бартока, но без какой бы то ни было связи с венгерской или румынской музыкой.

Очевидно, это и есть «синтез Востока и Запада», о чем говорит Барток — объединение в гармоническое целое характерных и специфических ладовых черт народно-песенной культуры юго-восточной Европы с самыми последними завоеваниями западноевропейского музыкального мышления.

В результате такого синтеза типичная для Бартока полиладовость может как бы «уплотняться» — от элементарных типов сочетания ладов («Микрокосмос», №№ 33, 59, 64, 70, 90, 108, 115, 130, 138; соната для фортепиано, I часть) может переходить к настоящей (при том весьма жесткой) политональности («Микрокосмос», №№ 86, 105, 110, 125; вторая скрипичная соната, I часть цифра 7) и складываться в другие, более необычные звуковые структуры).

При этом с полной отчетливостью может проявлять себя новый конструктивный принцип ладовой комплементарности (дополнительности). Его действие выражается в тяготении к таким ступеням двенадцатизвуковой системы, которые не затрагиваются в данном построении. Предпосылки этого принципа коренятся в самых основных закономерностях обычной «функциональной» тональности. Ее ядро — автентический оборот со всеми его вариантами (V—I, VI—II и т. д.) — характерен тем, что основной тон будущего аккорда отсутствует в

составе предыдущего, отсюда сила, активность, живость оборота типа V—I.

В отличие от основных европейских ладов все остальные, особые обладают характерной «неподвижностью», ярким, но «застылым» колоритом. Отсюда характерное для них тяготение к явному или рассредоточенному остинато (рассредоточенным остинато можно считать в случае, если повторяемые звуки или аккорды не звучат непрерывно, но регулярно появляются). В остинатной повторности специфические признаки выразительности особых ладов выявляются с предельной полнотой. Барток охотно обращается к остинато, хотя оно редко бывает у него значительным по протяженности<sup>70</sup>.

Принцип ладовой комплементарности в определенных отношениях и выполняет роль того средства внутриладового звукового освежения, аналогией которому может быть представлена смена звукового состава при чередовании функций в обычной тональности. В рамках двенадцатизвуковой системы комплементарность придает ладо-тональному развитию ту беспрепятственную текучесть, которую в диатонике обеспечивает функциональная последовательность T—S—D—T.

Проявления этого принципа у Бартока разнообразны.

В области мелодики ладовая комплементарность порождает столь типичное для Бартока хроматическое заполнение обычно небольшого интервала как бы суммой двух диатонических групп:

Барток. Музыка для струнных, ударных и челесты. ч. I  
Andante tranquillo  $\text{♩} = 116-112$

57A

1 2 3 4

<sup>70</sup> Об остинато в ранних балетах Стравинского Барток говорит: «...и в этом виде народной музыки постоянные повторения примитивных мотивов оказывают совершенно особое, лихорадочно волнующее, разжигающее действие. И это действие усиливается стократно, когда такой чудесный мастер, как Стравинский, тончайшим образом определяя соотношение смысловой нагрузки, сливает воедино эти подгоняющие друг друга комплексы мотивов...» (Цит. по вступительной статье Саболичи в кн.: Жизнь Бартока, с. 45).



В многоголосии комплементарность имеет тенденцию к использованию даже на кратких участках всех двенадцати звуков (первый квартет, 1908, такты 1—3 первой части; 3 квартет, такты 5—7 первой части; трио «Контрасты», такты 1—2 первой части), к построению мелодии из тех звуков, которых нет в сопровождении (третий квартет, начало первой части; III часть четвертого квартета; Adagio пятого квартета) <sup>71</sup>, к чередованию ладово дополняющих друг друга аккордов, например, целотоновых или «белоклавишного» и «черноклавишного» (вторая скрипичная соната, цифры 22—25, 27—29; средняя часть Adagio второго фортепианного концерта), неповторяемости звуков в аккордах, одновременных созвучиях («Музыка для струнных, ударных и челесты», I часть, такты 1—26 <sup>72</sup>; отчасти Non troppo lento четвертого квартета). С той же идеей можно связать замысел целостной тональной структуры в первой части «Музыки для струнных, ударных и челесты», где проведения темы грандиозной фуги последовательно удаляются от начальной позиции (*a*) в обе стороны по квинтам вверх и вниз, достигают (одновременно) полярной точки (*es*, кульминация, такт 56) и тем же способом возвращаются к исходной тонике, обойдя таким образом все тональные области.

<sup>71</sup> См. работы Э. В. Денисова: «Струнные квартеты Белы Бартока» (В кн.: «Музыка и современность», вып. 3, с. 186—214), вступительные статьи к изданию I и II томов квартетов Бартока (М., 1965 и 1966). Ссылки на квартеты везде даются по этому изданию.

<sup>72</sup> В такте 27 вступают крайние голоса, удвоенные в октаву, что может и не считаться повторением звуков в созвучиях. Первое удвоение появляется, в сущности, лишь в такте 31 — в последнем такте экспозиции.

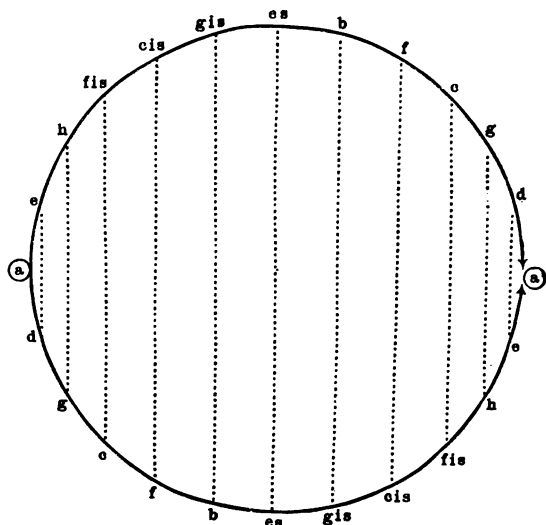
58A

5 13 27 3 6 45 56 57 58 5 9 61 65 66 67 69 73 78 8 6

т.1 9 17 34 35 38

Схематически:

58Б



Несмотря на одновременное движение в обе стороны, тема нигде не проводится дважды в одной тональности (за исключением конечного повторения в тонике), так

как вся вторая половина фуги (от 56 такта до коды) излагает тему в обращении, то есть с совершенно иным последованием интервалов. Таким образом, принцип неповторяемости тональной позиции проведен здесь в высшей степени последовательно, с одним лишь только, столь же логичным его нарушением<sup>73</sup>.

«Освобождение от всевластия мажора и минора», как видим, не есть просто отказ от основополагающих законов тональной системы — это было бы регрессом в музыкальном искусстве. «Освобождение» от законов классической функциональности следует поэтому понимать как замену одних организующих факторов другими, как создание новой системы ради всемерного усиления целесообразно избранного, эстетически желанного для композитора ладового комплекса. Так как в задачу настоящего очерка не входит полная характеристика гармонического стиля Бартока и задача состоит лишь в том, чтобы раскрыть «механику» образования системы (здесь — ладовой системы) на основе целесообразно избранного центрального элемента (здесь — нового ладового комплекса), то в дальнейшем я ограничусь кратким изложением еще некоторых бартоковских гармонических приемов.

Симметрия тонально-гармонических отношений резко усиливается по сравнению с ее значением в обычной классической системе мажора и минора<sup>74</sup>. Несомненно,

---

<sup>73</sup> Белыми нотами в прим. 58А обозначены полные проведения темы, черными — сокращенные (может проводиться лишь мотив из середины темы). Черные ноты в скобках обозначают очень сильно сокращенные проведения. В тактах 56—60 в верхних голосах сокращение до одной — двух нот (темы здесь находятся как бы «на повороте», «на сгибе», под влиянием равновесия противодействующих сил они не могут направиться ни вверх — как раньше, ни вниз, как позже, и в результате остаются на месте, на исходном звуке, см. такты 57 и 60). В тактах 62—64 в нижнем голосе изложены лишь звуки 21—22—23—24—25 темы в обращении от *des*. Цифры на схеме указывают номера тактов.

<sup>74</sup> Понятие симметрии применяется здесь в прежнем его значении системы соответствий. В музыке как временном искусстве носителем симметрии выступает повторность, притом (в отличие от пространственных искусств) прежде всего простая, но также и обратная (зеркальная, ракоходная). Определяющий фактор симметрии (то есть со-размерности) — само наличие отражающего повторения как такого элемента структуры, который совпадает всеми своими точками с данным, отчего и возникает эффект со-размерности. О симметрии как объединении отвечающих друг другу метрических долей говорит Риман («Словарь». М., 1901—1904,

этот факт находится в связи с принципиальными изменениями в функциональной природе гармонии Бартока. По мере того как слабеет конструктивное значение обычных тональных функций, оно должно быть компенсировано какими-то иными средствами во избежание отрицательных последствий такого преобразования. И одним из них явилось для Бартока широкое применение симметричных структур.

Симметрия может быть прямой и обратной, и притом каждая из них может действовать как по горизонтали, так и по вертикали. Разумеется, все они применимы в любых, в том числе одновременных, комбинациях.

Действие простой горизонтальной и вертикальной симметрии в частности выражается в явлении, которое Р. Траймер называет «конструктивным интервалом»<sup>75</sup>. Под этим термином подразумевается такой интервал, который, «действуя как горизонтально, так и вертикально, пронизывает ткань (*Gestaltung*) целой части и принадлежит тем самым к основному материалу сочинения в качестве конструктивного интервала» (с. 14). Интервал приобретает благодаря этому тематическое значение. Конструктивная роль такого интервала подобна роли мотива. Как примеры действия конструктивного интервала Р. Траймер приводит следующие отрывки из квартетов Бартока:

4 квартет, I часть (малая секунда — как элемент мотива, и как конструктивный интервал)

3 квартет, I часть, такты 1—6 (малая секунда)

2 квартет, II часть, такты 12—24 (терции). И другие.

Траймер указывает, что «Барток предпочитает в качестве конструктивных интервалов большие и малые секунды, а также тритон»<sup>76</sup>.

Технику конструктивных интервалов можно относить к области использования симметрии потому, что повторение интервалов (как и других звуковысотных и иных элементов), в частности, создает ту систему соответствий,

---

с. 849). О симметрии как регулярно повторяющихся интервальных ячейках «ладов ограниченной транспозиции» говорит Мессиян («Техника моего музыкального языка», парижское издание на английском языке, 1956, с. 58).

<sup>75</sup> Traimer R. Béla Bartóks Kompositionstechnik, dargestellt an seinen sechs Streichquartetten, Regensburg, 1956, S. 14—22.

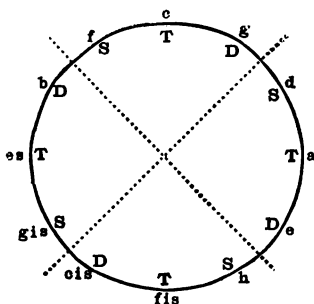
<sup>76</sup> Traimer R. Béla Bartóks Kompositionstechnik, dargestellt an seinen sechs Streichquartetten. S. 15.

которая в области музыки создает эффект, эстетически равноценный пространственной симметрии типа *abc — cba*<sup>77</sup>.

Значение симметрии в тональной системе Бартока показано в известных работах Э. Лендваи<sup>78</sup>. Образовав из периодических повторов соотношения STD замкнутую квинтовую цепь, где четыре трехчленные формулы охватывают все двенадцать ступеней, Лендваи получил «систему осей» (как он это называет). Смысл ее заключается в установлении функционального родства между аккордами и тональностями, отстоящими друг от друга на тритон и малую терцию. Полюс (то есть звук тритонового соотношения) может обмениваться с противоположным, не меняя своей функции (например, вместо E—A—D—G—C—F может оказаться E—A—As—Des—C—F)<sup>79</sup>.

Симметричной эта «система осей» является потому, что она зиждется на периодической повторности функционально связанных друг с другом звукоотношений:

68 В



<sup>77</sup> Отдавая должное теоретической проницательности автора цитируемой весьма содержательной теоретической работы, следует все же признать технику конструктивного интервала по крайней мере относящейся также и к области гармонии (а не только к тематизму, как у автора), считать ее в высшей степени важным (пусть часто и добавочным) средством образования гармонической структуры сочинения. Притом ее необходимо объединить с техникой «конструктивного созвучия» или «основного созвучия» (как это можно было бы назвать по аналогии, о чем Траймер, однако, ничего не говорит), так как это у Бартока также встречается очень часто, применяется и в квартетах.

<sup>78</sup> См. например: L e n d v a i E. Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks.— В кн.: Béla Bartók. Weg und Werk. Цит. изд., с. 91—137.

<sup>79</sup> Изложение всей этой системы не является задачей очерка.

С этих позиций Лендваи открывает у Бартока множество интереснейших явлений (см., например, его анализ «Чудесного мандарина»). С точки зрения этой теории получают свое объяснение многие частные закономерности бартоковской гармонии (например, исключительно большая роль тритона — как отдельного интервала, как соотношения интервалов, аккордов, тональностей)<sup>80</sup>.

Наконец, обратная (зеркальная, ракоходная) симметрия также получила широкое развитие в сочинениях Бартока. Мы встречаем ее и в малом плане (например, соединение темы в прямом движении и в обращении одновременно — «Музыка для струнных, ударных и челесты», I часть, такты 78—81, 86—88 — см. далее пример 59; замечательный пример — отрывок из II части второй скрипичной сонаты, цифры 19—21, где зеркальность по вертикали выдержана почти с математической точностью). У Бартока нередко обнаруживается склонность к зеркально-симметричному (концентрическому) построению формы (2 фортепианный концерт, Adagio «Музыки для струнных, ударных и челесты», 5 квартет, Концерт для оркестра; особенно выдающийся пример — пятичастный цикл 4 квартета, где тематически родственны друг другу попарно I и V, II и IV части).

В сущности, симметрична (даже вдвойне симметрична) тональная структура фуги из «Музыки для струнных» (см. пример 58 Б). Замечателен заключительный каданс коды фуги, где два голоса движутся столь же симметрично, как в основной части были симметричны проведения темы.

Барток. Музыка для струнных, ударных и челесты, ч. I

86 87 88

*ppp* *poco rall.*

<sup>80</sup> Приходится сожалеть о том, что многие достижения отечественной теории в силу ряда причин не могли оказать своего воздействия на западноевропейское музыковедение. В частности, теория Яворского (при всех ее неоспоримых недостатках) опередила некоторые более поздние открытия Мессиана и Лендваи.



Заключительные кадансы как правило являются не просто прощальными «общими словами», а своего рода обобщающим резюме по отношению к гармоническому содержанию данной пьесы. Так и здесь. Зеркально-симметричная структура части в целом обобщается в такой же симметрии созвучий последнего каданса. Самое поразительное (естественное следствие зеркальности), что двузвучия последнего трехтакта образованы интервалами, ранее фигурировавшими как соотношение тоник в проведениях темы верхними и нижними голосами! Сравните обозначенные пунктиром интервалы в примерах 59 и 58 Б. Это те же самые созвучия, но только в ином порядке, теперь диктуемом последованием звуков второго мотива темы.

Важнейший стилевой признак гармонии Бартока — свободное применение диссонанса<sup>81</sup>. Важнейшие его проявления и следствия:

1. Широкое применение всевозможных диссонансирующих аккордов, включая самые резкие из них — «кластеры», гроздя созвучий из одних только секунд (больших, малых, смешанных) — четвертый квартет, I часть; фортепианная пьеса «Звуки ночи» из цикла «На просторе»; «Контрасты», III часть, такты 165—168; 2 скрипичная соната, финал, цифры 22—25 и 27—29; пожалуй самый необычный пример — средняя часть *Adagio* второго фортепианного концерта, где в тактах 89—106 и следующих два взаимно комплементарных аккорда — по белым и черным клавишам — чередуются так быстро, что фактически сливаются в один двенадцатизвучный. Из прочих новых аккордов необходимо упомянуть характерные для Бартока квартовые и квинтовые аккорды, а также аккорды, складывающиеся из свободного сочетания квинт и кварт («Багатели», № 11; I фортепианный концерт, начало второй части; 2 фортепианный концерт, крайние части *Adagio*; отсюда же эпизод в разработке I части, такты 74—86, 95—107; третий фортепианный концерт, финал). Специфичность применения их у Бартока заключается в особо непосредственной связи квартовых и квинтовых аккордов со старин-

---

<sup>81</sup> В книге Сирла (Searle) «Контрапункт двадцатого века» (Лондон, 1955) посвященная Бартоку V глава носит название: «Барток и свободное использование диссонанса» (с. 44).

ными ладами; некоторые из них — пятизвучные и четырехзвучные — можно рассматривать как вертикальную реализацию полной или неполной мелодической пентатоники.

Выделим также характерные для Бартока мажорно-минорное четырехзвучие (Микрокосмос, №№ 108, 125, 143; пятый квартет, последний аккорд IV части; шестой квартет, II часть, трио марша; первый фортепианный концерт, II часть; первая скрипичная соната, конец).

То же касается свободного употребления секунд и септим как самостоятельных гармонических единиц (Микрокосмос, №№ 132, 144; «ударная» энергия секунд — в пьесе «С барабанами и флейтами» из цикла «На просторе»).

Новые аккорды широко применяются Бартоком наряду с традиционными (в этом его принципиальное отличие от Шёнберга и Веберна после 1910 года). В подобном совмещении старого и нового Барток усматривал обогащение гармонии: «Безусловное исключение... более старых созвучий означало бы отказ от немало-важной части средств нашего искусства; конечная же цель наших стремлений состоит, однако, в неограниченном и полном использовании всего имеющегося материала»<sup>82</sup>.

2. Самостоятельность и устойчивость диссонанса приводит подчас к фантастически необычному звучанию и совершенно иной ладовой логике мелодического движения, что в соприкосновении с новизной ладовой экспрессии дает в высшей степени оригинальный результат. Так, в упомянутой пьесе «С барабанами и флейтами» (ми минор) последняя тоника в гармонии дается в такте 10 от конца, после чего одnogолосная мелодия, в звукоряде которой мы слышим *f*, *b* и *es* (!), кадансирует на II ступени — звуке *fis*. И это — окончание *e-moll'*ной пьесы!

С другой стороны, возможна и такая трактовка диссонирующего созвучия, когда его основным тоном оказывается звук, вовсе не предназначенный для этой

---

<sup>82</sup> Bartók B. Das Problem der neuen Musik. Melos I (1920), S. 107—110. Цит. по кн. Traimer R. Béla Bartóks Kompositionstechnik, S. 41.

роли, исходя из интервальных соотношений внутри аккорда. Так в финальной пьесе того же цикла (*Netzjagd*, что можно перевести и как «погоня», и как «псовая охота») главное созвучие —  $f - gis - h - cis - e$ , а его основной тон — басовый звук  $f$ .

3. Оstinатно повторяемый диссонирующий аккорд (или интервал) может стать костяком искусственного лада. Так, в пьесе № 70 Микрокосмоса опорные две квинты на расстоянии большой терции поддерживают острополиладовое одновременное сочетание пятиступенных *d-moll* и *Fis-dur*, образующих единую систему. Нечто подобное — в № 101, в крайних частях № 108 (с «бартоковским» двутерцовым четырехзвучием в основе), №№ 109, 110 (в основе сочетание однотерцовых трезвучий до мажор и ре-бемоль минор). Диссонирующий аккорд может не звучать при этом реально, но быть тем не менее опорой сложноинтервального искусственного лада. Таково, например, остинато во вступлении к балету «Чудесный мандарин» (такты 1—34) по гамме  $g - a - h - c - d - c - fis - gis$ , явно опирающееся на подразумеваемый аккорд  $g - d - gis$  как костяк ладового звукоряда<sup>83</sup>.

То же явление можно рассматривать и с другой стороны. Подобная трактовка диссонанса обусловлена совершенно иным ощущением гармонии, по существу совершенно иной концепцией гармонии.

Об этом пишет Р. Траймер в упоминавшейся работе, определяя такой тип гармонии как *Klangmusik* — по-русски можно было бы его назвать сонорикой (сонористикой, сонорностью, от франц. *son* — звук, звучание, или *sonorité* — звучность) — музыкой звучностей.

Полифонии, целиком стремящейся к мелкогоризонтальному, Барток противопоставляет чисто вертикальную, статически-сонорную (*statisch-klangliche*) музыку. Этот первичный принцип формирования (*Gestaltungsprinzip*), полностью отброшенный западноевропейской музыкальной практикой в эпоху исключительного господства функциональной гармонии, возродился уже в сонорно ориентированной музыке Дебюсси. Сонорика отказывается от всякой мелодически обус-

<sup>83</sup> Этот аккорд почти непрерывно звучит одновременно с остинато, но в другом виде и на другой тональной высоте ( $e - ais - dis$  в тактах 3—23).

ловленной «кинетической энергии» (термин Э. Курта) благодаря чисто статическому остигатному звуко-комплексу: устанавливается определенное звуковое пространство, то есть выбор нескольких звуков (преимущественно в малом объеме); оно представляет основное созвучие. Звуки этой звуковой зоны остигато повторяются, образуя тем самым некое звуковое поле (Tonfläche)»<sup>84</sup>.

Правда, Траймер везде (стр. 32—40) говорит лишь о Klangmusik, образуемой одноголосными мелодическими мотивами. Но представляется значительно более важным включить в «музыку звучностей» и сонорно используемые многоголосные аккордовые и полиаккордовые остигаты (конечно, вместе с описанными линейно-мелодическими). И притом под сонорикой понимать прежде всего длительные многозвучные «панорамы», гармонический эффект которых заключается в разнообразных переливах красок, оттенков какой-либо избранной звучности. Отсюда и возможная классификация сонорики — на а) однослойную — многослойную, б) многоголосную (аккордовую) и интервальную (одноголосную), в) одноэлементарную — многоэлементную и т. д.

Ярким примером сонорики можно считать вполне импрессионистическую пьесу «Звуки ночи» с ее чисто колористическим пятизвучным «кластером» в пределах от фа<sup>1</sup> до ля<sup>1</sup> (остигато выдерживаемым в тактах 1—17 и систематически появляющимся в дальнейшем). Другой пример — вступление к «Чудесному мандарину».

Сонорика заключает в себе ростки такой гармонической техники, которая, кажется, вообще уже не имеет ничего общего с классической гармонией. Вследствие свободы диссонанса и — как закономерного следствия — полигармонического расслоения музыкального пространства оказывается возможным в некоторых стилистических рамках присоединение и выключение целых слоев звучания, подобно тому, как всегда можно наложить аккорд на звучание барабанов, там-тама, треугольника, тарелок. Если гармонико-красочные эффекты могут стать на какой-то момент в определенных художественных целях специальной задачей для

---

<sup>84</sup> Траймер R. Цит. изд., с. 32.

композитора, то нет никаких препятствий использованию таких сонорных эффектов, которые несколько неожиданным образом возрождают древнюю гетерофонию. Если часть слушателей, жаждущая от музыки чувственного наслаждения, ценящая и в музыке сильные, обжигающие, потрясающие звуковые впечатления (даже в шестом опусе Веберна!), восторженно воспринимающая ослепительную яркость звучания современной музыки и с вежливой сдержанностью принимающая лишенную эффектов логику музыкальной мысли как нечто старомодное, если эта слушательская аудитория требует все более ошеломляющих звуковых красок, разве это не создает почвы для бурного развития всевозможной сонорики? И разве не вынуждены даже крупнейшие композиторы невольно способствовать распространению музыки такого типа? Разве не сделали это — в какой-то мере — Дебюсси («Ноктюрны»), Равель («Болеро», «Дафнис»), Стравинский («Весна священная», «Потоп» — называю первые попавшиеся сочинения), Прокофьев («Скифская сюита»), Мессиан, Булез, Ноно?

Отчасти причастен к этому и Барток. Бешеная энергия ритма (несвойственная рассудительным классикам), «варварство» и «дикость» лада и аккордики (немыслимые для строгих старых напевов) даже в органическом соединении с высотой западноевропейской мысли, у Бартока все же перебрасывают мост концепциям иной культуры<sup>85</sup>. Не случайно резкость диссонирования (а из композиторов своей эпохи Барток, пожалуй, самый резкий по гармонии) подчас равносильна у него гетерофонии — художественно организованный разноголосице — возможно, наиболее древнему из видов многоголосия. Столь типичное для Бартока полиладовое многоголосие, особенно тогда, когда оно выражено оstinатностью или полиостинатностью, часто напоминает гетерофонию или даже совпадает с ней.

С другой стороны, в гармонии Бартока можно найти и элементы серийности. Предпосылка для их возникновения и роста та же, что и для большинства осталь-

---

<sup>85</sup> Диссонантность музыки может питаться разными истоками. Так, искусство Веберна исходит исключительно из европейской музыкальной традиции; Бартока же — в большой мере из внеевропейской.

ных новых приемов тональной организации — необходимость более строгих обоснований для тонально-гармонической структуры (почему пишется та, а не другая нота). Проявление предпосылок и предформ серийного мышления можно усматривать в нескольких распространенных у Бартока особенностях техники<sup>86</sup>:

1. Широкое, хотя и весьма свободное применение принципа комплементарности, как по горизонтали, так и по вертикали (о чем говорилось выше).

2. Широкое применение всевозможных симметричных построений. К названным ранее примерам прибавим еще отрывок из II части второго квартета (1915—1917), цифры 22—24. Систематическое использование (особенно в малом плане) «добавочных конструктивных элементов», своего рода «гармонических серий». Под этим термином понимается применение индивидуализированных по структуре созвучий, в рамках данного построения, возможно и крупного, выполняющего конструктивную роль додекафонной серии (примеры — «Микрокосмос», № 144; четвертый квартет). Общее тяготение Бартока к строгости, организованности, собранности музыкального мышления также в определенной мере сближает его технику с серийной<sup>87</sup>.

3. Барток был одним из тех, кто открыл в современной музыке особого рода единство вертикали и горизонтали. Говоря о том, что «структурные элементы гамм для Бартока всегда являются и гармоническими элементами», что «под влиянием пентатонических народных мелодий появилась септима как консонирующий интервал; таким образом из квартовых шагов прежних мелодий образуются квартовые аккорды», Б. Сабольчи приводит слова Бартока: «самым естественным является, что то, что мы столько раз считали полноценным при последовательном звучании, и в одновременности

---

<sup>86</sup> Двенадцатитоновая мелодия из Второго скрипичного концерта (1937—1938), конечно, знаменательное явление у Бартока, но она — исключение и поэтому не может считаться доказательством серийного мышления.

<sup>87</sup> Парадоксально, что тенденция против романтической свободы связана для Бартока с его преклонением перед сжатостью выражения музыкальной мысли в народных мелодиях: «У этой музыки мы можем учиться лаконичному языку, отмечающему все несущественное, именно к этому мы всегда и стремились в противоположность многоречивости романтизма». (цит. по статье Сабольчи в кн.: «Жизнь Бартока в иллюстрациях», с. 29).

мы также пытались считать полноценным»<sup>88</sup>. В своем роде классический пример такого единства представляет собой четвертый квартет, «гармоническая серия» которого (полутоновое созвучие) реализуется и горизонтально, и вертикально и сверх того порождает новые — как горизонтальные, так и вертикальные — ладогармонические элементы путем развития других своих составных частей — интервалов<sup>89</sup>. Анализируя структуру квартетов Бартока, Денисов приходит к выводу, что «по существу, вся техника зрелого Бартока является серийной, так как музыкальная ткань рождается как производное из внутренних потенциальных возможностей темы-серии, лежащей в основе данного произведения. Необходимо учесть, что понятию серии Денисов придает здесь более широкий смысл: «Любое последование различных звуков, если оно используется как основной источник образования тех или иных элементов музыкальной ткани»<sup>90</sup>.

И если даже так широко трактовать понятие серии<sup>91</sup>, то все же вывод относительно серийного характера всей техники зрелого Бартока представляется преувеличением. Денисов, вероятно, был бы совершенно прав, если бы говорил не обо всей технике Бартока, а лишь о той ее части, которую можно представить как новую по сравнению с гармонической техникой XVIII—XIX веков. Она как бы концентрирует в себе современные черты гармонии Бартока. Но все дело в том, что у Бартока, как и у большинства композиторов его времени, есть и другая часть техники, которая — пусть и с решительными преобразованиями — но все же заимствована от классико-романтической гармонии (не следует забывать о роли народно-ладового мышления у Бартока). Более или менее трансформированные, обороты обычной «функциональной», а также «ново-мо-

<sup>88</sup> Сабольчи Б. Барток и народная музыка. Бела Барток. Краткий обзор жизни и деятельности, с. 70. В указанном издании вместо «полноценным» оба раза стоит «равноценным».

<sup>89</sup> Денисов Э. Вступительная статья ко II тому квартетов Бартока, с. 6.

<sup>90</sup> Денисов Э. Вступительная статья ко II тому квартетов Бартока, с. 6.

<sup>91</sup> Автор этой книги в свое время пришел к этой же мысли («Современные черты гармонии Прокофьева», М., 1967), однако, не решился придать понятию серии такой смысл (см. стр. 337 указанной книги).

дальной» тональности встречаются и в квартетах двадцатых-тридцатых годов, особенно, конечно, в финалах и жанровых частях (четвертый квартет, финал, такты 1—11, 41—44, 74—75; пятый квартет, I часть, такты 209—210, 217—218; II часть, такты 10—25).

Сам Барток об этом писал в 1920 году: «действительно, было время, когда я приблизился к своего рода двенадцатитоновой музыке. Однако созданные мною произведения отличаются той несомненной характерной чертой, что они построены на безусловно тональной основе»<sup>92</sup>. Если Барток имел в виду «Чудесного мандарина» (1918—19), то несомненно, его слова с наименьшим основанием могут быть отнесены и к другим его шедеврам — «Музыке для струнных», сонате для двух фортепиано, четвертому квартету, шестой тетради Микрокосмоса.

И если элементы серийного мышления (в этом широком — нешёнберговском — смысле) обнаруживаются едва ли не у каждого крупного современного композитора-недодекафониста, то Барток бесспорно находится в числе первых из них.

В заключение рассмотрим один парадокс, образовавшийся как следствие новых явлений современной гармонии. В послебетховенское время все чаще встречаются отступления от строгих канонов сонатной формы, в частности от нормативов транспозиции побочной темы в репризе. Не говоря о таких художественно слабых решениях этой проблемы, как тональная структура I части с-moll'ной сонаты Шопена (раннего, незрелого сочинения), можно указать на отсутствие транспозиции побочной темы в первой балладе Шопена, в I части скрипичного концерта Хачатуряна. В столь значительном сочинении, как восьмая симфония Шостаковича, финал, написанный в форме модифицированной рондо-сонаты, также не имеет транспозиции побочных тем — обе они в репризе излагаются в тех же тональностях, что и в экспозиции. В I части симфонии Хиндемита «Художник Матис» фактически две главные тональности (как и во всей симфонии: G и Cis), что создает совершенно уникальное тональное решение репризы.

---

<sup>92</sup> Цит. статья Сабольчи, в кн.: Жизнь Бартока в иллюстрациях, с. 44.



Поэтому нас не должно так уж озадачивать то, что в I части четвертого квартета Бартока, написанной в чистой сонатной форме бетховенского плана, побочная тема излагается в экспозиции и репризе на одном и том же высотном уровне (ср. такты 14—24 и 105—115), тем более, что у Бартока это не единственный случай (то же самое — в I части второго квартета). Гораздо удивительнее другое: основной мотив побочной партии I части, тонально противопоставленный мотивам главной, появляется затем в качестве мотива главной темы, символизируя собой сферу главной тональности!

Барток. Квартет 4, ч. I

**Allegro molto**

60A 14 15 16 17 18

Барток. Квартет 4, ч. V

**Allegro molto**

60B 14 15 16 17 18

Таким образом, один и тот же мотив может выполнять и функцию контраста тонике, и функцию самой тоники. Разгадка этого парадокса, видимо, в структуре бартоковской тональности. Степень концентрации полиладовости может достигать (и в приведенных случаях действительно достигает) такой точки или такого уровня, когда тема оказывается фактически во всех тональностях одновременно. Сохраняя внешние атрибуты принадлежности одной тональности, музыка фактически уже атональна. Взглянем еще раз на примеры 60 А и Б.

Ведь можно сказать, и там, и здесь устанавливается тональность С. Но в первом случае элементы С-dur'ного остинато у альты перевешиваются более значительными элементами — назовем тональность условно — gis-moll (получается gis-moll с элементами С-dur). Во втором — не перевешиваются (получается обратное соотношение).

Таким образом, по мере усложнения структуры тональности, или точнее, по мере отхода от диатонизма и строгой функциональности старой тональной системы, с одной стороны слабеют контрасты между различными тональностями (например, С-dur с элементами gis-moll может быть не только родственен gis-moll с элементами С-dur, но даже и совпадать с ним целиком), но с другой стороны одновременно увеличиваются возможности контраста между различными структурами в пределах одной и той же тональности. Иначе говоря, оказывается возможным построить такие две тональности «С», которые будут друг другу менее родственны, чем одна из них — по отношению к gis-moll. Нечто подобное можно здесь показать. Нужно, конечно, учитывать, что Барток не задавался целью писать подобные фокусы, у него это вышло случайно (но тем не менее распределение контраста между тональными структурами оказывается совершенно необычайным и неожиданным).

Барток. Квартет 4, ч. I

**Allegro**

Барток. Квартет 4, ч. V  
 Allegro molto

Обозначения:

- a = звуки cis-dis-fis-g-fis
- b = gis-ais-cis-d-cis
- c = g-gis
- d = cis-fis
- e = cis-d
- f = c-cis
- g = b-c
- h = c-d

Пример А — в тональности С (dur). При этом это заключительный каданс главной партии.

Пример Б — тоже в С (если не мажорной, то по крайней мере радостной окраски).

Пример В — условно в gis-moll.

Тональность С примера Б ближе gis-moll примера В, чем тональности С примера А. Доказательством родства служит общность конкретных элементов слага-

емых тональной системы (указана скобками и буквами). Из сравнения ясно, что родство Б и В — явное, сильное, открытое; между А и Б — слабое, завуалированное. При этом выясняется «материальная» причина подобного парадокса. В состав полиладовой тональности примера Б входит фрагмент гармонического Н-dur (его VI ступень = V ступени С-dur). Отсюда и близость такого С (dur) к gis-moll. Хотя Барток сохраняет, казалось бы, приверженность традиционным тональностям, фактически он вместо них создает индивидуализированные структуры с более или менее сильным основным тоном, из-за чего они и звучат как модернизованные обычные тональности.

Из парадоксальной структуры тональности и проистекает новый способ обращения с тональностью. Так, например, в финале четвертого квартета тональное противопоставление в тактах 44—72 выполняется смещением нижнего пласта фактуры (квинта от *c* сползает в квинту от *a*), а мелодия начинается теми же звуками: *cis — dis — fis — g*. Новая тональность «подкладывается» под ту же мелодическую формулу<sup>93</sup>.

Как и везде, новая структура тональности порождает новые, подчас необычайные и неожиданные, функциональные свойства системы.

## 8. Мясковский

Меткую характеристику гармонии Мясковского дал Б. В. Асафьев около полувека назад: «Гармонист по складу мышления, Мясковский пользуется приемами полифонической разработки лишь в качестве контраста гармонической насыщенности и для «разложения» ее. При этом, гармоническая ткань, будучи сложной и

---

<sup>93</sup> В частности и здесь проявляется отмечаемая Лендван однофункциональность звуковых элементов, располагающихся по цепи малых терций (родство между опорными звуками *c — fis — dis* в главной теме, *ля — fis — dis* в контрастирующей части). В отличие от аналогичной техники, в некоторых сочинениях музыки XIX века (Глинка, Персидский хор из «Руслана», одна из вариаций «Камаринской»), современная техника допускает перенесение неизменной мелодии практически в любую тональность.

плотной, никогда не организуется под воздействием колористического начала. Она сплетается из плавного по существу сочетания аккордов, вытекающих из структуры трезвучий, как бы ни был сложен и видоизменен состав. Тональные соотношения у Мясковского покоятся на испытанной базе — на тонико-доминантовой системе связи. И еще: принципы голосоведения — строго канонические, лядовской школы, как бы ни смущала взор их сложная видимость»<sup>94</sup>.

Гармония Мясковского, как и его музыка, не стремится поразить слушателя остротой и резкостью созвучий, увлечь его дерзкой находкой, блеском и яркостью колорита. В ней сказывается прохладный темперамент ее автора, склонность его к сумрачным, спокойным и мягким тонам. «Стремление к свежести, даже несколько туманной и сумрачной, к новизне, было у меня всегда, конечно, с юношеского возраста, также и к уединению, таинственности, к неглубокому пессимизму...» — писал однажды о себе Мясковский<sup>95</sup>.

В своем гармоническом языке Мясковский развил традиции русской композиторской школы, идущие от Чайковского, Танеева. Из зарубежных композиторов очень отдаленное сходство в гармонии обнаруживается с ранним (тональным) Шёнбергом, Регером. Гармония Мясковского в целом отмечена благородством, сдержанностью, тщательной выработкой.

Традиционность гармонии Мясковского заключается в принципиальной ее опоре на классическую консонирующую тонику и классический тип тональности. Это основная магистраль гармонии Мясковского. Конечно, мы встретим у него и иные виды тоники и тональности (например, в главной теме седьмой симфонии), но они находятся в явном меньшинстве.

Современное проявляется в широком использовании новых аккордовых и ладовоинтонационных мелодических элементов. Характерно для аккордики Мясковского применение созвучий, образованных формами мелодической фигурации. Чаще всего такие созвучия

---

<sup>94</sup> Асафьев Б. В. Мясковский как симфонист. «Современная музыка», апрель 1924. Цит. по кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1, М., 1964, с. 33.

<sup>95</sup> Из письма В. В. Яковлеву. Цит. по кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1, с. 166.

имеют вид простых аккордов с прибавленными проходящими и вспомогательными звуками. Из созвучий новой музыки Мясковскому оказались наиболее близкими различные варианты целотонного аккорда, звучание которого часто обостряется прибавлением большой септимы (увеличенной октавы). В отличие от импрессионистического эффекта туманной легкости, придаваемого этому роду гармонии, у Мясковского наблюдается скорее их истолкование как вязко-экспрессивных, страстно-напряженных или болезненно-беспокойных созвучий (первые части четвертой и шестой симфоний).

Чаще всего, новые (по отношению к XVIII—XIX веку) гармонии Мясковского даются в самом разнообразном смешении с обычными аккордами и мелодическими последованиями.

Тип функциональности у Мясковского чаще всего обнаруживает очевидную или слегка замаскированную связь с традиционной триадой T S D (как это было в свое время отмечено Б. В. Асафьевым). Но изменения системы функциональных отношений все же достаточно глубоки, и детали структуры часто трудно понять с позиций академической гармонии.

Мясковский. Соната 4 для фортепиано, ч. II

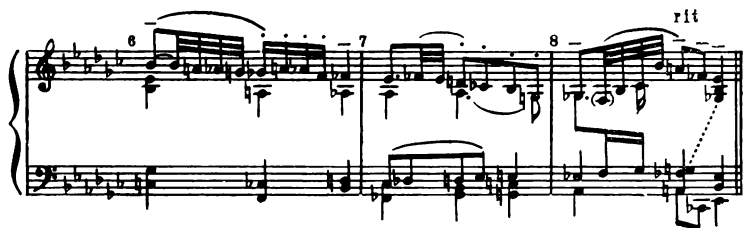
**Andante non troppo quasi Sarabanda**

62

1 2 3

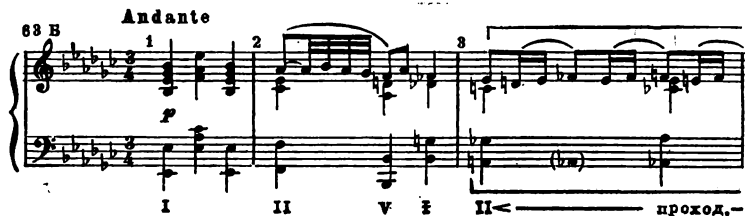
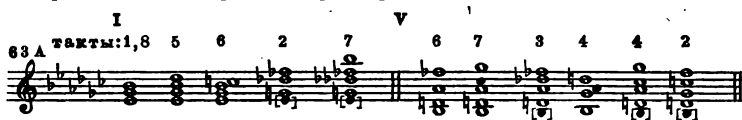
*p pesante.*

4 5



Путь от гармонии XIX века к таким последованиям еще настолько короток, что можно легко восстановить весь ход эволюции, попутно проследив процесс возникновения новых функциональных закономерностей, обусловленного обновлением элементов системы.

Фундамент такой гармонической системы — традиционное соотношение трех тональных функций. Поэтому среди аккордовых основных тонов главенствующее положение занимают I, V и II ступени; встречаются также IV и нII. I ступень представлена как чистое трезвучие, трезвучие с прибавленным звуком и как побочная доминанта (к субдоминанте) без основного тона. V ступень — аккордами различного состава, также частично без основного тона. II ступень дана преимущественно как аккорд доминантового вида (то есть как побочная доминанта). Аккорды, сведенные к их «корню» выписаны в примере 63 А. Рядом (63 Б) приведен диатонизированный вариант-прообраз темы Мясковского.



4 5 6

(II<-) V I (VI) II V

7 8 8

Ossia:

I IV I

Подобное обновление представителей функции происходило и в классической гармонии. Однако здесь — и в этом специфика современной трактовки ладотональности — усложнение аккордовой вертикали порождает дополнительные функциональные отношения.

Их источник — прежде всего отождествление двух доминантовых гармоний, на V и на nII ступени. Многозвучная гармония V ступени содержит в своем составе звучность доминантсептаккорда от II низкой. Благодаря этому тоника, а вслед за ней и каждая ступень, фактически получает вторую доминантовую гармонию, основной тон которой лежит полутоном выше (а не квинтой как обычная доминанта) <sup>96</sup>.

Дело осложняется частым в группе доминанты отсутствием коренного основного тона. В результате доминанта V ступени может иметь реально слышимый основной тон, не совпадающий с ее коренным звуком. Происходит

<sup>96</sup> В. Дернова называет сходное явление у позднего Скрябина «расщепление доминанты» на две формы: «Da» и «Db» (статья «Некоторые закономерности гармонии Скрябина» в кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. I. М., 1967, с. 185, 186).



переполнение функциональной группы и, как неизбежное следствие, ее распадение, расщепление. Так, например, во втором такте реально слышимым основным тоном следует признать звук *d*, в третьем — *des* или *e*, в четвертом он неопределен, в шестом и седьмом — *b*.

Аналогичное явление происходит и в аккордах с основным тоном II ступени (совпадение с отстоящей на тритон VI, применение без основного тона), I ступени (в качестве побочной доминанты применение без основного тона, приближение по звучанию к минорному трезвучию nII ступени с прибавленной большой секстой в такте 2, отождествление с доминантсептаккордом на vVI ступени в такте 7).

Классическая римановская функциональная теория, если рассматривать ее с позиций ступенной концепции гармонии, исходит из идеи замещения созвучиями побочных ступеней какого-либо аккорда из главных I, IV, V ступеней. В тонально-гармонической структуре темы Мясковского подобные сближения, как видно из анализа, также имеются, но только ввиду сложности и многообразия аккордового состава главных ступеней функциональные объединения носят подчас причудливый характер. Вершиной этого можно считать последний из неустойчивых аккордов. В качестве «свободного вводного образования» (термин Г. Эрпфа) аккорд составлен из звуков nII ступени, прилегающих к последующей тонике на полутон. Однако вследствие расположения аккорда основным тоном оказывается тритоновая ступень. Таким образом, из-за наличия в аккорде двух квинт (энгармонически: *e — h*, *a — e*) отождествляются ступени квартового соотношения, то есть находящиеся в тонико-доминантовом родстве.

Наиболее туманное с точки зрения обычной функциональности последование (его первооснову см. в тактах 3—4 примера 63 Б) раскрывает еще один аспект той же проблемы. Благодаря дифференциации диатонической и альтерированной ступени и та, и другая приобретают значение самостоятельных. Гармонии третьего такта, построенные на одной и той же фундаментальной ступени (F — Fes — F) с позиций тональной семиступенности, по существу соотносятся между собой как доминанта и тоника или как двойная доминанта и доминанта, то есть как аккорды принципиально различных

ступеней. На полутоновое соотношение II и нII ступеней переносятся функциональные связи диатонического полутона, вполне аналогичные связи II—V. Прообразом соединения первых двух аккордов третьего такта является полутоновый ход вниз во всех голосах при последовании двух уменьшенных септаккордов, что предполагает ход фундаментальных басов: II—V (и далее — снова II).

Косвенным доказательством разнофункциональности гармоний тактов 3—4 может служить полная звуковая смена при переходе от одного аккорда к другому, с обилием полутоновых соотношений. Другое доказательство — метод определения гармоний, основанный на теории альтерации (в данном случае применимой и полезной). Согласно такому методу начальные два аккорда — вводный к доминанте и вводный к тонике — функционально находятся в кварто-квинтовом отношении.

Таким образом, с учетом некоторых новых функциональных особенностей гармония темы Мясковского оказывается в конечном счете строго функциональной также и с позиций старой гармонической теории (правда, чтобы найти эту функциональность, приходится использовать кое-что из новой гармонической теории, например, аксиомы строения аккордики). Но все же тональная определенность такой гармонии не столь ярка, как в старой музыке, и — как обычно в таких случаях — это приводит к необходимости укрепления структуры за счет иных факторов. Мясковский использует здесь линейно-мелодические приемы связывания аккордов — эффект вспомогательных (такт 1), проходящих (II < —...— II < в тактах 3—4; в 5, 7) аккордов. Как всегда импульс специфических особенностей гармонии находится в начальном мотиве (такт 1), где дана и основная интонация нII—I, и сложный шестизвучный аккорд (возникающий при плавном движении голосов), и зародыш отношений сложного родства между ступенями (аккорд II ступени содержит в себе полный септаккорд нII ступени), и линейное связывание сложноладовых созвучий. Дальнейшее развитие совершается не «вообще», а как раскрытие возможностей, обусловленных характером материала. Кульминационный пункт развития гармонии — последние шесть аккордов, открывающиеся одновременным звучанием в крайних голосах

звуков основной «фригийской» интонации (*фа-бемоль* и *ми-бемоль*). В такой маленькой форме проследить развитие не составляет труда и поэтому можно на этом не задерживаться.

Гармония Мясковского — яркий пример того, как художественно убедительная новизна звучания музыки создается не только (а часто — и не столько) с помощью неведомых ранее звуко сочетаний, но прежде всего за счет иного, индивидуально своеобразного применения относительно старых элементов и приемов гармонии, в сочетании с новыми, специфически современными.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вариации на тему «Принцип современной гармонии» здесь не кончаются, а прекращаются. Вполне возможно прибавить к названным именам еще несколько, например, Стравинского, Веберна, Берга, Мессиаана, Лютовского, Хачатуряна, современных советских композиторов младшего поколения. В этом отношении форма нашего вариационного цикла принципиально незамкнута.

Как показано в разделах последнего очерка, принцип современной гармонии сводится к одному: системности высотных отношений на основе целесообразно избранного центрального элемента. Специфика принципа — это зависимость конкретных свойств и особенностей системы от индивидуальных конкретных свойств и особенностей ее элементов, прежде всего — главного элемента, роль которого аналогична структурной функции тоники или совпадает с ней. Специфическая для современной музыки множественность элементов высотной системы ведет к множественности и конкретных систем высотной организации музыкального целого.

Поэтому одной из специальных задач «Очерков» было — показать все громадные различия в гармонических системах, возникающие при реализации одного и того же принципа под влиянием различных эстетических художественных предпосылок, коренящихся в творческой индивидуальности композитора. Неизбежность таких стилистических характеристик обуславливается необходимостью конкретно указать источник того или иного круга гармоний, составляющих специфические элементы определенной высотной системы.

Системность непременно предполагает логическую связь между элементами системы. Связь осуществля-

ется благодаря разного вида повторности гармонических элементов. Можно установить три основных типа повторности:

1. Одноголосно-мелодическая повторность — в широком смысле имитация мотива;

2. Повторность многоголосных комплексов — последование аккордов;

3. Повторность звуковых групп (не совпадающая ни с имитацией, ни с аккордом) — проведения серии<sup>1</sup>.

Тот или иной характер отношения между элементами системы называется здесь функцией, так как организующая роль этих отношений аналогична роли функциональных отношений тоники, субдоминанты и доминанты в классической тональной системе. Аналогия с обычной функциональностью заключается также в сведении многообразия звуковых элементов на данном участке или во всем произведении в целом к точной или видоизмененной повторности одного или нескольких элементов<sup>2</sup>.

Сложность современной гармонии заключается в одновременном существовании и разнообразном, подчас весьма причудливом переплетении трех типов высотных структур — полифонического, гомофонного и серийного (в указанном более широком смысле) — со всевозможными переходами между ними. Множество современных высотных структур как бы сложены из двух частей: тональности и серийности. Причем тональность (аккордо-гармонического или линейно-мелодического типа) оказывается подчас невероятно усложненной, вплоть до того, что ее центр слухом вовсе не ощущается, а последнее созвучие воспринимается не как тоника, а как некий *finalis*; «серия» же всегда в таких случаях немногозвучна и проведена не вполне последовательно<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Повторяю — в широком смысле, а не в виде двенадцатитоновой серии. Высотная организация в додекафонной системе выполняет ту же роль, что и лад, гармония в несерийной музыке, но это совершенно иная область, не затрагивающаяся в «Очерках».

<sup>2</sup> Ясно, что в этом значении термин «функция» не совпадает со специфическим, собственно ладогармоническим значением его в классической тональной системе мажора и минора.

<sup>3</sup> Она как бы занимает промежуточное положение между проведениями «классической серии» — трезвучной группы — и двенадцатизвуковой серии в собственном смысле.

«...Наша тональная система теперь, в свою очередь, перерождается в новую систему, которая стремится к уничтожению тональности и к замене диатонической основы хроматической...» — писал Танеев в своем знаменитом Вступлении к книге «Подвижной контрапункт строгого письма». Перерождение классической тональной системы, обнаружившееся где-то в начале нашего века, привело к возникновению новых методов высотной организации (например, серийных), развивающихся наряду с традиционными, а также к их синтезу, «хроматически» заполняющему дистанцию между этими новыми системами и строго тональным (в старом смысле) письмом.

По мере удаления от строго функциональной системы мажора и минора гармония перерождается в высотную организацию иного рода. Так, например, выявление гармонической красочности ладов и аккордов стало одним из наиболее распространенных принципов гармонии XX века, породило сонорную ее трактовку. Такое использование вертикальных и горизонтальных комплексов встречается у художников самых различных индивидуальностей — не только в импрессионистических картинах музыки Дебюсси, но также Скрябина (вступление к «Прометею», Прокофьева (пассажи сонорно-тембровых двенадцатизвучий во 2 вариации II части Второй симфонии), Мессяна, Лютославского («три стихотворения Анри Мишо») и многих других. Развитие красочной (тембровой, сонорной) трактовки гармонии объективно уменьшает роль тех тонких интервальных взаимоотношений отдельных звуков (в составе мотивов, немногозвучных аккордов), на которые возлагалась функция выражения смыслового, логического начала музыкальной мысли (в противоположность недифференцированным вертикальным или горизонтальным комплексам сонорных групп или масс). Не меньшее удаление от строго функциональной системы мажора и минора показывает развитие тональной системы в современной нам советской музыке. Анализируя современную гармонию на примерах новых сочинений Караева и Щедрина, М. Тараканов находит в ней «тонально рассредоточенную хроматическую систему»<sup>4</sup>, обладающую иными структурными свойствами.

<sup>4</sup> Тараканов М. Новые образы, новые средства, «Советская музыка», 1966, №№ 1—2 (цит. определение — в № 1, с. 10).

Но тем не менее, несмотря на все это, эстетическое значение высотной организации остается столь же важным, что и в классической функциональной гармонии. Отсюда необходимость более широкого по своим возможностям метода анализа высотной структуры. Изложенные в настоящих «Очерках» анализы различных по стилю и содержанию сочинений и являются результатом применения такого метода.

Данная книга, однако, не может служить учебным пособием. Она ставит своей целью лишь показать возможность анализировать современные высотные структуры с позиций единого принципа современной гармонии, показать логику современного музыкального мышления и его почвенность, связь с мышлением классиков прошлого, показать традиционность современного музыкального мышления (в правильном значении этого термина: традиционность как линия преемственности в процессе исторической эволюции, а не просто как сохранение старых форм).

«Современная подлинно художественная музыка чрезвычайно разнообразна, но при всем различии жанров, стилей и творческих почерков в них можно наблюдать нечто общее, определяемое характерными для настоящего времени новыми приемами письма... Выкристаллизовались, оформились и получили широкое распространение новые гармонические средства, ставшие своего рода «знаменем времени»...»<sup>5</sup>. Исследованию того «общего», что сформировалось в гармонии XX века, была посвящена эта книга.

---

<sup>5</sup> Т ю л и н Ю. Н. Современная гармония и ее историческое происхождение. В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. I. М., 1967, с. 130.

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие . . . . .	3
Изменение понятия гармонии в музыке XX века . . . . .	12
Историческое развитие понятия гармонии . . . . .	14
Эволюция европейской тональной системы в XIX—XX веках	20
Основы современной гармонии . . . . .	24
Необходимость системы . . . . .	29
Зависимость между свойствами гармонического материала и характером функциональных отношений . . . . .	30
Множественность систем конкретной высотной организации	38
Произвол или объективная закономерность? . . . . .	39
Определение гармонии . . . . .	43
Проблематика современной гармонии . . . . .	45
Предпосылки и основы метода анализа современной гармо- нии . . . . .	46
Объяснить или оправдать? . . . . .	49
Полифоническая гармония . . . . .	51
Гомофонная и полифоническая гармония . . . . .	53
Гармоническое содержание одноголосия . . . . .	56
Гармония в полифонии . . . . .	66
Полифонизация гомофонной гармонии. Особые формы по- лифонической гармонии . . . . .	82
Индивидуализация тонально-гармонических структур . . . . .	95
Особый состав аккордов при обычной или усложненной тонике . . . . .	103
Опора на нетонические аккорды . . . . .	122
Особый аккорд в качестве центра системы . . . . .	136
Особый мотив в качестве центра системы . . . . .	143
Предпосылки индивидуализации гармонии . . . . .	151



Вариации на тему: принцип современной гармонии . . . . .	161
1. Дебюсси . . . . .	163
2. Скрябин . . . . .	178
3. Равель . . . . .	188
4. Прокофьев . . . . .	200
5. Хиндемит . . . . .	210
6. Шостакович . . . . .	224
7. Барток . . . . .	246
8. Мясковский . . . . .	274
Заключение . . . . .	282

**ХОЛОПОВ ЮРИЙ НИКОЛАЕВИЧ**  
**ОЧЕРКИ СОВРЕМЕННОЙ ГАРМОНИИ**  
*Исследование*

Редактор Е. Мнацаканова  
Художник Д. Исаев  
Худож. редактор Ю. Зеленков  
Техн. редактор И. Левитас  
Корректор В. Голяховская

Подписано к печати 27/XI—73 г. А09462  
Формат бумаги 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub> Печ. л. 9,0  
(Усл. п. л. 15,12) Уч.-изд. л. 15,38 Тираж 8000 экз.  
Изд. № 7646 Т. п. 1973 г. № 639 Зак. 305  
Цена 1 р. 42 к. на бумаге № 1

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете Совета Министров  
СССР по делам издательства, полиграфии и книж-  
ной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопорто-  
вая ул., 24.



1000000000

• 0000000000

0000000000

542

