

Т. БЕРШАДСКАЯ

Лекции
по
гармонии



1р.30к.

Т. БЕРШАДСКАЯ

Лекции по гармонии

Издание 2-е, дополненное



ЛЕНИНГРАД «МУЗЫКА» 1985

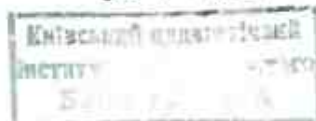
78.04
Б 48

Рецензент кандидат искусствоведения
Н. Гуляницкая

-19907

1987

884428



Б 4905000000 - 699 48 - 85
026 (00) - 85

© Издательство «Музыка», 1978 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

Предлагаемая работа представляет собой запись курса лекций по гармонии, читаемого автором в Ленинградской ордене Ленина государственной консерватории. «Лекции» обращены к студентам — композиторам и музыковедам, имеющим теоретическую и практическую подготовку в объеме музыковедческого отделения музыкального училища.

Работа делится на две части. Первая часть посвящена изложению теоретических проблем гармонии, вторая содержит краткий исторический обзор основных этапов эволюции гармонического мышления.

Жанр настоящей книги, отличающейся по своей направленности от пособия типа учебника, обусловил ряд особенностей изложения. В частности, автор не стремился к одинаково подробному рассмотрению всех проблем, встающих в курсе гармонии. Вопросы, достаточно разработанные в уже изданных пособиях или получившие в отдельных исследованиях освещение, с которым автор «Лекций» полностью согласен, изложены кратко, порой даже конспективно, тезисно, с соответствующими ссылками на источники. Напротив, темы, недостаточно раскрытые в литературе или получающие в данной работе толкование, расходящееся с традиционным, изложены наиболее подробно.

Исходя из основной установки вузовского обучения — воспитывать самостоятельность мышления студента, развивать его пылкость и умение аргументированно отстаивать свою точку зрения, — автор «Лекций» не стремился к изложению только апробированных и общепризнанных истин. Не отказываясь от традиционных положений и формулировок в тех случаях, когда они представляются верными и не входящими в противоречие с живой музыкальной практикой, автор в то же время не чуждается высказывания и гипотетических, подчас дискуссионных положений (разумеется, эта дис-

куспонность в каждом случае специально оговаривается). Отталкиваясь от существующих трудов по проблемам гармонии, автор предлагает свое понимание музыкального склада, гармонии, лада и т. п., но излагает свою точку зрения в полемике с другими взглядами, аргументируя возникающие критические соображения. К такому же методу «рождения истины в споре» автор считает целесообразным приучать и студентов.

В своих теоретических установках автор основывается на учении Ю. Н. Тюлина (проблемы гармонии) и Х. С. Кушнарева (проблемы лада). В определении лада как категории, отличной от тональности, отправной точкой служит концепция Б. Л. Яворского. В построении курса автор опирается на план, созданный Н. Г. Привано. В раскрытии некоторых тем используются отдельные положения советских и зарубежных теоретиков — Л. А. Мазеля, Ю. Н. Холопова, С. С. Скребкова, Э. Курта, П. Хиндемита, А. Шёнберга, О. Мессиа-на и др. (см. библиографический перечень).

Материал, изложенный в книге, в основных своих положениях был сформулирован в виде «Проспекта курса гармонии для заочных отделений теоретико-композиторских факультетов консерваторий» в 1966 году и тогда же обсужден на заседании кафедры теории музыки ЛОЛГК (рецензенты: заведующий кафедрой и. о. профессора Н. Г. Привано, и. о. профессора Т. Г. Тер-Мартirosян и преподаватель А. И. Климовицкий). Многие ведущие положения работы (прежде всего это касается проблем лада) нашли свое отражение в вышедших за прошедшие годы статьях автора — таких, как «О гармонии Рахманинова» (1966), «Проблемы ладовой классификации» (1971), «К вопросу об устойчивости и неустойчивости в ладах русской народной песни» (1972 г.; публикация доклада на всесоюзном симпозиуме по проблемам лада в Ленинградском отделении ССК, 1965 г.), а также в докладах и сообщениях на различных научных и методических конференциях. Таким образом, основное содержание книги сложилось около десяти лет назад. За это время был издан ряд работ других авторов, посвященных тем же или тесно примыкающим проблемам. В первую очередь здесь следует назвать исследование Л. А. Мазеля «Проблемы классической гармонии», книгу Р. Рети «Тональность в современной музыке» и

работы Ю. Н. Холопова «Современные черты гармонии Прокофьева» и «Очерки современной гармонии». Если с установками Ю. Н. Холопова «Лекции» во многом расходятся, то с работами Р. Рети и Л. А. Мазеля в них можно найти много точек соприкосновения. В случаях подобных совпадений везде сделаны соответствующие ссылки. Кроме того, подробный перечень литературы дан в конце работы. Ссылки на литературу в тексте обозначаются сокращенно: цифра, напечатанная курсивом (например, *100*), указывает номер, под которым данный источник числится в библиографическом списке. Ссылки на разделы настоящих «Лекций» также даются сокращенно (например, IА-2-1), причем римская цифра указывает часть, буква — отдел, арабские цифры, соответственно, — тему и параграф.

Автор приносит глубокую благодарность всем товарищам по кафедре, ценные замечания и критические соображения которых помогли ему в работе.

1978 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Во втором издании исходные теоретические установки книги остались без изменений. В то же время в текст внесены дополнения и некоторые изменения.

В I части в отделе А более широко раскрыто понятие музыкальной ткани, детальнее изложен параграф о монодии, добавлены суждения о гетерофонии в профессиональной музыке, несколько упрощена классификация нетерцовой аккордики. В отделе Б полнее изложены вопросы о предпосылках ладового чувства и о параллелях с синтаксическими законами речи, больше подчеркнута роль звукоряда как элемента ладовой системы, выделен в самостоятельный параграф вопрос об элементах лада, шире поставлена проблема соотношений диатоники и хроматики. В отделе В дополнен раздел о ладовой модуляции, приведены и проанализированы примеры на модуляцию не только наклонения, но и всей системы в целом. В отделе Г добавлен параграф о полиладовости. Во II части несколько расширена тема I, более детально рассмотрен вопрос о формообразующей роли гармонии в послебетховенскую эпоху, внесены дополнения в тему 5. Сделанные дополнения повлекли за собой некоторые изменения в изложении ради большей его последовательности.

В настоящем издании уточнены некоторые формулировки — определения лада, аккорда и др. По возможности учтена появившаяся после первого издания книги литература. Введены новые нотные примеры.

Работа над вторым изданием проводилась с учетом замечаний и пожеланий, содержащихся в письменных и устных отзывах на книгу. Автор выражает глубокую признательность рецензенту Н. С. Гуляницкой, а также всем отозвавшимся на появление книги в печати. Сердечные слова благодарности автор обращает редактору книги А. В. Вульфсону за творческую помощь в работе над обоими изданиями книги.

Отдел А. ГАРМОНИЯ
КАК МУЗЫКАЛЬНАЯ КАТЕГОРИЯ

Тема I. ГАРМОНИЧЕСКИЙ СКЛАД
КАК ОДНА ИЗ ФОРМ
ОРГАНИЗАЦИИ МНОГОГОЛОСНОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ

§ 1. Понятие гармонии. Гармония и мелодия

Термин «гармония» имеет весьма широкую область применения. Он фигурирует и в философии, и в эстетике, и в суждениях об отдельных видах искусства, и даже в повседневной жизни. При всем различии оттенков, вызванном различием аспектов, во всех случаях обнаруживается общность смысла, вкладываемого в этот термин и определяемого самим значением греческого слова «*harmōnia*» — стройность, соразмерность, согласованность (стройность целого, согласованность частей, элементов). Иначе говоря, термином «гармония» определяется закономерность, неслучайность и внутренняя связанность объединения элементов — то, что, пользуясь современной терминологией, можно было бы определить как системность¹.

Понятие гармонии предполагает сочетание разных элементов, ибо стройность согласования обязательно подразумевает объединение различного. Понимание гармонии как единства противоположностей прослеживается уже в античной философии: «Гармония есть смесь и соединение противоположностей» (Аристотель); «Гармония вообще возникает из противоположностей. Ибо гармония есть соединение разнообразной смеси и согласие разногласного» (пифагорейское учение); «Расходящееся сходится, и из различного образуется прекраснейшая гармония, и все возникает через вражду» (Гераклит; все цитаты по: 209, с. 24—25, 28—29). Таким образом, гармония — такая координация элементов, которая из отдельного и различного рождает новое и целостное (в музыке, например, из

¹ Изначальное значение слова «гармония» более «материально» — скрепа, нечто вроде болта или винта (209, с. 22).

отдельных тонов — целостный интервал, из интервалов — аккорд и т. п.).

В музыке термин «гармония» приобрел особое значение, специфичное для этого вида искусства. Еще в античной науке о музыке наряду со сферой эстетической он был внесен в сферу конструктивно-композиционную, «материальную», в сферу средств выражения¹, и с тех пор, меняя в различные эпохи конкретное содержание, стал определять форму организации музыкального интонирования.

В теории музыки древней Греции термином «гармония» обозначали закономерность объединения тонов в ладу, определенные структуры тетрахордов и их сочетаний. Иначе говоря, этот термин охватывал горизонтальные отношения, и понятие гармоничности характеризовало системность объединения тонов звукоряда. С развитием многоголосия, начиная с эпохи средневековья, понятие гармонии стало связываться с вертикалью — оно стало обозначать согласованность тонов различных голосов в их одновременном звучании: «Гармоническая музыка — это модуляция голоса; это также согласование нескольких звуков и их одновременное соединение» (Исидор Севильский, VII в.); «В гармонической музыке нижние звуки, соответственно связанные с высокими, дают одновременное соединение голосов» (Аврелиан из Реоме, IX в.; все цитаты по: 206, с. 9—10).

Система правил употребления интервалов, сложившаяся в теории сугубо вокального полифонического «строгого стиля», подчеркивает то большое значение, которое придавалось вертикальным образованиям. В то же время очевидно выступает и подчиненное значение возникающих по вертикали интервалов по отношению к горизонтальному движению — мелодиям голосов, управляемых сложной системой контрапунктирования и имитаций. Включительно до Царлино (1517—1590) и Мерсенна (1588—1648) вертикаль оценивается «моментно», фиксацией полученного в данный момент сочетания, и интервалов — с точки зрения ступеневой и тоновой величины интервалов, их консонантности или диссонантности, эстетического впечатления, создаваемого их звучанием. Царлино пишет: «Хотя каждое сочинение и каждый контрапункт — а чтобы выразить это одним словом — каждая гармония состоит главным образом и сперва из консонансов, тем не менее для большей красоты и приятности употребляются также во-вторых и иногда диссонансы. Они хотя сами по себе не слишком приятны для слуха, однако когда размещены правильным образом и соглас-

¹ Ю. Холопов приводит следующее интересное высказывание древнегреческого философа, известного под именем Псевдо-Евклида: «Гармония есть умозрительное и прикладное учение о свойствах музыкального сочетания. Музыкальное сочетание есть соединение звуков и интервалов, расположенных в том или другом порядке» (191, с. 16).

но указаниям, которые мы дадим, тогда настолько хорошо переносятся, что не только не оскорбляют слуха, но даже доставляют большое удовольствие и наслаждение» (200, с. 59). Организация и развитие формы в ту пору — задача мелодического фактора. Таким образом, на протяжении периода приблизительно от VII до XVII века практика полифонического многоголосия а саррефа породила теоретическое понимание гармонии скорее как эстетической характеристики интервалов, нежели фактора ладово-динамического, в соответствии с реальной ролью вертикальных отношений в профессиональной музыке той эпохи.

Новый этап в понимании гармонии, определение ее не только как согласования тонов в данный фиксированный момент, но и как согласования созвучий в их последовании, связан с кристаллизацией вертикального комплекса как самостоятельной целостной конструкции — формированием аккорда, становлением гомофонности, basso continuo и с осознанием закономерности последования комплексов. Это понимание охватывает как момент, так и процесс, как вертикаль (структура созвучий), так и горизонталь (логика связи), но горизонталь здесь понимается как движение закономерно образованных вертикальных комплексов. Гармония осознается как фактор динамический, организующий и движущий форму. Зрелое теоретическое выражение такое понимание впервые находит в концепции Жана Филиппа Рамо (1683—1764), в его учении об образовании аккордов и об их типичных последованиях в каденции, выражающих определенную гармоническую логику. При всех вносимых впоследствии в теорию Рамо дополнениях и расширениях его трактовка существа гармонии господствует по сей день. Именно две указанные стороны гармонии — «единица движения» (аккорд) и системность связи этих «единиц» выделяются и в современной теории музыки. Так, по определению Ю. Тюлина и Н. Привано, гармония — это «закономерность связи тонов в созвучиях» и закономерность «связи созвучий» (179, с. 21).

Развитие музыкального мышления дает все новые и новые формы интонирования, новые формы многоголосия. Это рождает новые представления о гармонии, новые ее определения. Например, Ю. Холопов возражает против обязательной связи категории гармонии с категорией аккорда и вообще с вертикалью. Он определяет гармонию как «высотную организацию музыкальных звуков» (191, с. 43) и специально говорит о гармонии одногоголосия. Его идеи нашли отражение в трудах К. Южак (215), Н. Гуляницкой (46), С. Галицкой (36) и других теоретиков.

Из сказанного вытекает, что понимание гармонии эволюционировало вместе с развитием музыкального мышления и сам термин на протяжении столетий не раз менял свое

содержание. Попробуем взглянуть на эволюцию понятия и историю учения о гармонии с одной весьма существенной точки зрения — с точки зрения соотношения в этих учениях категории гармонии с категорией лада, ибо с момента становления мажор-минорной системы в теории музыки наметилась совершенно определенная тенденция к их смещению и даже отождествлению (о причинах этого пойдет речь ниже).

В теории музыки древней Греции, как уже говорилось, эти категории не дифференцировались. Поскольку теория логических соподчинений еще не сложилась, лад понимался как определенный звукоряд, а гармония — как фактор, отражающий системность интервального строения звукорядов.

Возникновение и развитие многоголосия в европейской профессиональной музыке нашей эры приводит к качественному сдвигу в теоретическом осознании соотношения этих категорий. Лад по-прежнему, вплоть до Рамо, понимается как определенная форма, образец (*mode, modus*) звукоряда. Категория же гармонии «отпочковывается» от лада и переносится на область отношений звуков в одновременном звучании (см. приведенные выше высказывания Исихора Севильского и Аврелиана из Реоме). Таким образом, понятие гармонии приобретает специфически вертикальный аспект: оно сопрягается с «вертикальным разрезом» музыкальной ткани¹.

Формирование мажор-минорной ладогармонической системы, повлекшее за собой возникновение теоретического учения об аккордах как целостных конструкциях, об их обращениях, их связях друг с другом (Рамо, Рима и др.), ознаменовало новый этап в осознании соотношения категорий гармонии и лада. Вновь происходит их соединение, но на принципиально ином уровне, чем в античной теории. Оставаясь расчлененными понятиями (гармония — аккорд, вертикаль, ткань; лад — логика последования, соединения)², они неразрывно сливаются в своем действии, причем с явным приматом гармонического начала. Вопрос о звукоряде, столь существенном показателе лада в условиях множества различных модусов полифонии строгого стиля, по существу снимается. Действующие звукоряды настолько стабильны (добавим: и немногочисленны — их всего два основных), что не фиксируют на себе внимание. Зато с необыкновенной силой выступает роль гармонических элементов — аккордов — в их определенных соотношениях. Лад (соподчинение) раскрывается через логическую дифференциацию «гармоний» (аккордов) и понимается как их соотношение.

¹ Подробно о музыкальной (у Ю. Тюлина — звуковой) ткани, ее гармонических и мелодических компонентах см. 170, с. 17–20.

² В традиционной теоретической литературе, особенно зарубежной, логика соподчинения обозначается термином «тональность». Определение соотношения понятий «лад» и «тональность» и критику их отождествления см. ниже — 1Б-1.

Гармония служит выражению лада, слилась с ладом; логика соподчинения неразрывно связывается с организацией ткани.

Принципиально по-новому подходит к вопросу о соотношении гармонии и лада Ю. Тюлин. В «Учении о гармонии» (170) он подчеркнуто разделяет эти понятия: гармония определяется как «компонент музыкальной ткани» (с. 17, 25), а лад — как «логически дифференцированная система объединения тонов на основе их функциональных взаимоотношений» (с. 56).

В теории музыки последних десятилетий вновь проявилась тенденция к стиранию граней, разделяющих понятия гармонии и лада. Эта тенденция проступает в работах Ю. Холопова, трактующего гармонию предельно расширительно (см. выше). С такой точкой зрения вряд ли можно согласиться, поскольку она в известном смысле возвращает теорию назад, предлагая отказаться от уже завоеванных этапов обобщения и дифференциации. Даже если допустить, что в современной музыке отсутствует тип организации, ассоциирующийся с привычным пониманием гармонии (что, на наш взгляд, не соответствует действительности), это не значит, что из теории музыки вообще следует изъять сложившееся, определяющее конкретный круг явлений понятие. Ведь оно складывалось и эволюционировало не само по себе, а в тесной связи с эволюцией музыкального искусства, которое, развиваясь, рождало новые формы и новые аспекты организации, требовавшие для своего определения новых категорий. И если вернуться к древнему определению гармонии, по существу заменив им уже сложившееся понятие «лад», то станет необходимым ввести новый термин, способный отразить тот аспект музыкальной логики, который охватывался понятием гармонии (хотя бы для анализа музыки тех эпох, которые это понятие породили). Думается, что однажды найденная ступень дифференциации может быть отодвинута только еще более детальной дифференциацией. Попытаемся же вычленить и определить гармонию как специфический элемент общей музыкальной системы, а затем рассмотреть формы ее взаимодействия с другими элементами.

Музыкальный текст предстает перед нами как сложное, управляемое множеством законов сплетение одновременно и последовательно звучащих тонов. Эта «масса звучания», материализующая смысл музыкального текста и логику его строения, получила в теории музыки название музыкальной ткани. Музыкальная ткань имеет две основные координаты: горизонталь — связи тонов в последовательности и вертикаль — связи в одновременности. Первая координата отражает параметр времени, вторая (условно) — пространства¹.

¹ В теории музыки последних лет следует отметить введение еще двух параметров — диагонали (П. Булез) и глубины (Е. Назайкинский, 108, с. 127 и далее). Диагональ представляет собой синтез горизонтали и вертикали, отражая постепенное раскрытие вертикального комплекса через последо-

Названные типы связей составляют два основных аспекта организации музыкальной ткани: мелодию и гармонию.

Представление о гармонии и мелодии как о силах противоположно направленных издавна находило отражение в теоретических формулировках: «Сочетания музыкальных звуков бывают двоякие: такие, в которых звуки следуют один за другим, и такие, в которых они слышатся одновременно. Сочетания первого рода называются мелодией; сочетания второго рода — гармонией» (П. Чайковский, 204); «Мелодия есть последование осмысленных по отношению друг к другу тонов, подобно тому, как гармония есть одновременное звучание тех же тонов» (Г. Риман, 125); «Мелодия есть последовательное звучание тонов, в отличие от одновременного — гармонии» (Э. Тох, 166, с. 10). Развернуто и научно полно это представление раскрыто в «Учении о гармонии» Ю. Тюлина: «В вертикальном аспекте возникает координация точек различной высоты, образующая объем звучания. Эта область координации и соответствует понятию гармонии в самом широком смысле слова... Мелодику в наиболее широком смысле надо понимать как область координации тонов в их последовательном движении (горизонтальном аспекте)» (170, с. 19).

Итак, мелодия как принцип организации, как общее понятие типа сопряжения связана с последовательностью тонов. Мелодическим явлением последование тонов будет и в том случае, когда оно самостоятельно как тематический элемент (мелодия одноголосного напева, мелодия главного голоса гомофонной фактуры), и тогда, когда оно является подчиненным и не несет самостоятельных выразительных функций (например, средний голос аккордовой фактуры). «В горизонтальном аспекте... последование двух тонов уже образует мелодический минимум» (170, с. 19). Самое же существенное для мелодического начала — принципиальная неслитность тонов, исключаящая восприятие их как целостного комплекса вне искажения интонационно-логического смысла текста.

Гармония — система отношений тонов в их одновременном звучании. К гармоническим связям принадлежат все те отношения, которые сопряжены с вертикальным раз-

вительное включение его тонов. Глубинность — феномен различной интенсивности звучания отдельных пластов музыкальной ткани, создающей эффект «фигуры и фона», более близкого и более удаленного звучания. Признавая всю значимость и диагонального и глубинного факторов для воплощения и раскрытия художественного замысла, нельзя все же не учитывать, что координаты горизонтальная и вертикальная отличаются от них своей несомненной реальностью и достаточно точной измеримостью. Диагональ требует включения фактора «остаточного впечатления»: глубина более реальна, но основывается на соотношениях, не имеющих единицы измерения, во многом зависящих от исполнителя, и к тому же тесно связана с ассоциативными представлениями (это отмечается и самим Е. Назайкишкиным — 109, с. 77).

резом музыкальной ткани и выступают как реальная или подразумеваемая (например, при фигуративном изложении аккорда) одновременность. Именно эффект сливаемости, объединения сознанием в слитный комплекс даже последовательно появляющихся тонов свидетельствует о наличии гармонического начала, о действии гармонических принципов связи. Сравним, например, движение по тонам трезвучия в партии голоса и в фортепианном сопровождении песни Моцарта (пример 1). Каждый тон вокальной линии представляет собой самостоятельную «интонационную единицу», занимающую совершенно определенное место. Эти тоны невозможно переставить, поменять порядок их появления без существенного искажения индивидуальности темы. Тоны сопровождения, напротив, сливаются в целое трезвучие (затем — в септаккорд и т. д.). Изменение их последовательности, способа изложения (например, взятие их в порядке не *фа — ля — до*, а *фа — до — ля*, или в одновременном звучании целого трезвучия), повлияв в известной мере на характер выразительности, логического смысла целого принципиально не исказило бы.



Исходя из сказанного, трудно принять распространенное определение типа связей через характер интервалки: мелодические интервалы — секунды, гармонические — квинты, кварты, терции¹. Вряд ли правомерен интервальный (то есть количественный) подход к определению логического принципа (то есть качественного отношения). Во всяком случае, можно говорить о его стилистической ограниченности — явной ориентации на музыку эпохи господства мажоро-минорной ладогармонической системы. Конечно, существует различие естественных свойств интервалов, в силу акустических причин тяготеющих в одном случае к сливаемости (квинта, терция, в некоторых условиях кварта), в другом — к «стиранию звукового следа» (170, 125, 101), принципиальной раздельности и потому к самозначимости каждого тона (секунда). Несомненно и то, что психологическая оценка горизонтальных и вертикальных интервалов, при прочих равных условиях, различна. Секунда в

¹ Интервальная дифференциация встречается даже в работах таких авторов, которые трактуют сущность мелодического, исходя из принципиальных позиций горизонтального типа связей (см. 125, 101, 170, 105 и др.).

последовательности — один из наиболее «естественных» для слуха интервалов; секунда вертикальная — один из самых диссонантных. Тритон в последовательности — один из наиболее разрывающих линию интервалов; в одновременном звучании он отлично сливается в целостность (доминантсептаккорд). Но естественные свойства это феномен физический, а мелодия и гармония как интонационное явление — продукт человеческого сознания, в котором акустические предпосылки предстают в опосредованном виде и порой как бы вуалируются. Неудивительно поэтому, что, например, квартовая гармония Бородина гораздо более «мелодийна» по своей сути, чем насыщенная секундовыми внедряющимися побочными тонами аккордика Прокофьева. Для Бартока или Слонимского сугубо мелодическими являются квартовые и даже тритоновые связи, ибо этими интервалами насыщена их мелодика.

Противопоставление секунд квартам и терциям может выявлять скорее интонационные истоки материала: интонации, связанные с опорой на законы акустической природы звука¹, — интонации инструментальной музыки или инструментального происхождения, а также зовы, кричи, рассчитанные на отзыв, требующие дальнего «разнесения», — будут чаще использовать кварто-квинто-терцовые ходы; напротив, интонации, рожденные речевыми посылками — плачи, причитания, вздохи и т. п., — чаще будут использовать секундовые ходы, а порою, в случае имитации всхлипывания, рыдания, — септимы, ноны, тритоны и т. п. В конкретных художественных произведениях интонации, рожденные и теми и другими предпосылками, сосуществуют и постоянно взаимодействуют друг с другом. В самых древних пластах народного искусства можно обнаружить соседство интонаций квартовых и кварто-терцовых с секундовыми (например, «летний» звукоряд — см. 128). В эпоху господства мажоро-минорной ладогармонической системы, логические законы которой в большой мере опирались на акустические предпосылки, для мелодического начала специфичными были именно секундовые связи, для строения аккордов — терция, для их ладовых связей — квинты и кварты (отсюда и взяло свое начало понимание секунды как собственно мелодического интервала, а терций и квинт — как гармонических). Однако если опираться на европейскую профессиональную музыку в целом, то общую историческую тенденцию к усложнению и расширению круга интервалки как мелодической линии, так и строения аккорда можно считать несомненной. Следовательно, и понятие мелодических и гармонических связей на современном этапе следует сделать более широким и спо-

¹ Речь идет о тех законах, которые обеспечивают сливаемость сопрягаемых звуков и их соподчиненность. В первую очередь это законы обертонового ряда и простейших числовых соотношений размеров звучащих тел.

собным охватить более широкий круг интервалки, по существу — неограниченный.

Мелодические связи в разных музыкальных системах — в разных культурах, в разные эпохи — занимают различное место. Они могут быть «управляющими» и «управляемыми», могут осуществлять организацию всей ткани, могут как автономные проявляться лишь в одном из ее пластов и даже в одной из линий, в одном голосе (например, в гомофонной фактуре), в других пластах всецело подчиняясь диктату связи аккордовых комплексов. Но если существование музыки без вертикали вполне возможно и нередко встречается, то горизонталь, линейность для музыки, как временного искусства, — неотъемлемое свойство. Поэтому мелодические связи можно считать наиболее универсальными.

§ 2. СКЛАД И ФАКТУРА

Гармония как определенный вид отношений — отношения тонов в одновременном звучании — может действовать в разных аспектах музыкальной системы и на разных ее уровнях. Остановимся на проявлении гармонических отношений в аспекте организации музыкальной ткани.

Поскольку при любом закономерном сочетании нескольких голосов возникает их вертикальная координация, гармонические отношения обязательно присущи всякой многоголосной музыке. Однако вертикаль может обнаруживать диаметрально противоположную природу в разных формах многоголосия. Уже говорилось, что вертикальные образования могут носить вторичный, корректирующий характер, всецело подчиняясь логике мелодического развертывания каждого из составляющих многоголосие голосов; в других же случаях музыкальная ткань организуется и воспринимается как движение целостных комплексов, и вторичными, подчиненными становятся, напротив, мелодические линии, образующиеся от перехода комплекса в комплекс. Совершенно очевидно, что собственно гармонический фактор в этих разных типах многоголосия получает разное значение: подчиненное в первом и определяющее во втором. В соответствии с этим, в качестве крайних, чистых форм следует различать собственно гармонический тип многоголосия (музыкальная ткань организуется как движение вертикальных комплексов) и противоположный ему полифонический (музыкальная ткань организуется как координированное сочетание нескольких, одновременно разными голосами исполняемых мелодий)¹. Различие между полифоническим

¹ В целях краткости будем иногда для обозначения видов многоголосия употреблять термины «полифония» и «гармония», имея в виду, что общее понятие гармонии шире определенного вида многоголосия.

и гармоническим многоголосием заключается, таким образом, в разной логике организации многоголосной ткани — фактуре, определяемом нами как музыкальный склад. Перейдем к рассмотрению этого фактора.

Встречающиеся в музыке типы изложения музыкального материала неисчислимо многообразны. Они охватываются общим понятием фактуры. Под фактурой понимается способ, форма изложения музыкального материала, «являющаяся результатом сочетания, взаимопроникновения и взаимодействия основных средств музыкальной выразительности в их неразрывном единстве» (Ю. Тюлип и Н. Привано, 179, с. 220). Из последних работ, освещающих вопросы фактуры, близко к этому стоят определения С. Григорьева и В. Холоповой: «Конкретная форма музыкальной ткани, имеющая ряд характерных видов и разновидностей, называется фактурой» (40, с. 371); «Фактура (factura — обработка от facio — делаю. — Лат.) — строение музыкальной ткани, учитывающее характер и соотношение составляющих ее голосов» (197, с. 4). Интересно определение фактуры Е. Назайкинского, отвечающее его представлению о трехмерности пространства музыкальной ткани: «...фактура в музыке — это художественно целесообразная трехмерная музыкально-пространственная конфигурация звуковой ткани, дифференцирующая и объединяющая по вертикали, горизонтали и глубине всю совокупность компонентов» (109, с. 73). В этом определении содержится важное указание на дифференцирующие и объединяющие функции фактуры, что в приведенных выше формулировках лишь подразумевается. Другие известные определения существующих добавлений к приведенным не содержат.

Представляется, что понятие фактуры недостаточно для раскрытия закономерностей строения музыкальной ткани, ибо охватывает, как видно из приведенных определений, преимущественно ее чувственно-конкретный уровень («конкретная форма» — С. Григорьев, «конфигурация» — Е. Назайкинский, «строение» — В. Холопова и др.). При попытке классификации типов фактуры обнаруживается такое количество разновидностей, что классификационная схема становится громоздкой и к тому же размытой, недостаточно четкой, с пересечением понятий и определений. Так, В. Холопова в своем интересном и содержательном очерке «Фактура» приводит едва ли не двенадцать основных (!) фактурных типов. В то же время конкретные типы фактуры не исчерпываются и этими двенадцатью. Разве, например, гомофонно-гармонический тип (197, с. 6) может быть представлен только в одной фактуре? С другой стороны, разве «аккордовый» и «аккордово-фигуративный» типы (там же) с точки зрения именно фактуры, то есть «рисунка голосов» (197, с. 13), «конфигурации музыкальной ткани» (109) идентичны? (Сравним, например, фактуру второй

части «Аппассионаты» Бетховена и Этюда № 1 Шопена.) Между тем, по классификации В. Холоповой, это просто разновидности одного и того же явления (197, с. 6).

Существо вопроса заключается в том, что музыкальная ткань (как и все другие аспекты музыкальной системы) имеет два уровня: чувственно-конкретный, непосредственно воспринимаемый слухом (по философской терминологии — явление) и логический, управляющий, скрытый (сущность). Фактура и есть чувственно воспринимаемый уровень музыкальной ткани, имеющий неисчислимое множество конкретных форм. Многообразие форм управляется глубинными принципами организации, иногда обнаруживающими общность в условиях использования различных типов фактуры, иногда же существенно различающимися при внешне сходных формах изложения. Эти принципы — логика конструирования звуковой ткани, отражающая ход мысли композитора и направляющая наше восприятие: слушается ли музыкальная ткань как движение единичных тонов, сопрягаемых и координируемых только в последовательности, во времени, или как совокупность сочетаемых в одновременности мелодических линий, или, наконец, как последовательность многозвучных комплексов. Именно эти основные принципы охватываются понятием музыкального склада.

Таким образом, музыкальный склад — принцип организации музыкальной ткани, отражающий форму музыкального мышления в аспекте конструирования тканевой системы, в аспекте того, что является ее логической «строительной единицей», конструктивным элементом¹. Элемент этот определяется целым рядом условий и выявляется только в контексте. Соответственно разным формам элемента определяются три основных музыкальных склада:

- 1) элементом является тон — монодический (или моноподийный) склад;
- 2) элементом является совокупность тонов как координация дифференцированных единиц — полифонический склад;
- 3) элементом является совокупность тонов как целостное единство — гармонический склад.

Склад как логическое начало реализуется в фактуре — материальном выражении склада. Как уже говорилось, это соотношение имеет аналогию в разных аспектах музыкальной системы (метр — ритмический рисунок, лад — интонация и т. п.) и в целом отражает общие принципы соотношения идеальных и

¹ Понятие конструктивного элемента склада не адекватно понятию фактурной ячейки (109, с. 80). Первое принадлежит абстрактно-логическому уровню, второе — материально-конкретному (конкретный рисунок голосов).

материальных систем¹. Вопрос этот применительно к складу подробно разобран Е. Титовой (164). Приводя высказывание В. Солнцева: «Общая идеализированная структура есть некоторое инвариантное начало, вокруг которого как бы колеблются реальные структуры — варианты данного инварианта» (149, с. 38), Е. Титова замечает: «Склад в известной мере и есть тот самый инвариант, существующий как идеальная структура, допускающая множество материальных воплощений. В этой связи нетрудно понять, почему четко определенное количество складов — три... дает неисчислимо множество фактурных спектров» (164, с. 29).

Следует заметить, что в современной теории музыки проблема «склад — фактура» по существу не ставится, и термины эти употребляются почти как синонимы. Часто, используя выражения «полифонический склад» и «полифоническая фактура», «аккордовый склад» и «аккордовая фактура», подразумевают одни и те же явления. Тем не менее оттенки различия этих понятий можно подметить в значении и употреблении соответствующих иностранных терминов. Приведем некоторые из них.

Английские: *setting*, *constitution* — конфигурация, склад; *facture*, *texture* — фактура.

Французские: *connexion* — связь, соединение; *conformation* — устройство, сложение, склад; *facture* — выполнение, фактура.

Немецкие: *Schreibweise* — тип, манера письма, склад; *Setzweise* — тип, образец изложения, фактура.

Пожалуй, впервые вопрос о соотношении понятий склада и фактуры поставлен в «Теоретических основах гармонии» Ю. Тюлина и Н. Привано, где наблюдается стремление к разграничению этих понятий. Однако и в указанной работе склад и фактура рассматриваются как категории, различающиеся лишь «количественно», — склад определяется как некое обобщение фактуры: «При всем разнообразии музыкальной фактуры можно говорить о типичных формах изложения, основанных на том или другом определенном принципе. Такие типичные формы изложения (разрядка моя. — Т. Б.) называются музыкальными складами» (179, с. 231). В соответствии с этим авторы книги различают четыре основных склада: монодический, полифонический, аккордовый и гомофонный (попутно обратим внимание на то, что монодия определяется как любой вид одногласия). На наш взгляд, такая точка зрения нуждается в коррективе, ибо склад и фактура — явления разного порядка и заслуживают разграничения не только в количественном отноше-

¹ «...Идеальные системы — это такие системы, элементы... которых суть идеальные объекты — понятия или идеи, связанные определенными взаимоотношениями... Идеальные системы порождаются материальной субстанцией — мышлением мозгом — и «закрепляются» в материальной субстанции (любой материи)» (149, с. 18).

нии (более общая — более частная форма), но и в качественном, принципиальном (логическое — чувственное, абстрактное — конкретное, идеальное — материальное).

Сказанное можно подтвердить анализом таких, например, явлений, как аккордовость и гомофонность, определяемых авторами «Теоретических основ» как склады. Если вдуматься в их сущность, то нетрудно убедиться, что под этими терминами понимается именно форма изложения, а не логика организации, то есть, соответственно данному выше определению, именно фактура, а не склад.

Термином «аккордовость» определяется обычно многоголосное изложение (три голоса или более) при едином ритме всех голосов. Но попробуем сравнить, например, отрывки из мотета Жоскена Дебре и из «Аппассионаты» Бетховена (примеры 2, 3).

2

Жоскен Дебре. *Pastoralmotett*

3

Л. Бетховен. Соната для ф-но № 23, II ч.

Очевидно, что при общности хоральной фактуры логика организации музыкальной ткани в этих произведениях, а отсюда и логика их восприятия, совершенно различна: в мотете она полифоническая («по горизонтали»), в сонате — гармоническая («по вертикали»). Одинаков ли конструктивный элемент ткани в этих произведениях? Одинаков ли их склад? (Вдумаемся в сам термин — мы часто говорим «склад мысли», подразумевая под этим именно тип мышления.) Думается, многоголосие приведенных отрывков имеет принципиально различную сущность, то есть различный склад. Достаточно указать хотя бы на мелодически свободное, активное движение голосов (в частности, на подчеркнутое «игнорирование» общих тонов) у Жоскена, в противоположность связанному голосоведению у Бетховена¹.

¹ Критические соображения по поводу классификации любой моноритмической хоральной фактуры как гармонического склада см. у С. Скребкова (143, с. 68—69).

Рассмотрим с этой же точки зрения явление гомофонности. Определение гомофонности говорит об обязательном подчинении всех голосов одному главному, о разделении музыкальной ткани на функционально разные элементы — ведущий и сопровождающий, главный и аккомпанирующий. Наиболее характерным признаком такой формы изложения на протяжении многих веков было гармоническое сопровождение к солирующей мелодии (отсюда и устоявшийся термин «гомофонно-гармоническая фактура»). Однако вычленение господствующего главного голоса возможно отнюдь не только на основе гармонической организации сопровождения. Так, в некоторых формах подголосочной полифонии отчетливо выделяется ведущий голос, при том что логика организации сопровождающих, «подголосчивающих» голосов сугубо горизонтальная, полифоническая. Гомофонность, таким образом, сохраняется, а гармонического сопровождения нет — см., в частности, пример 4, а также некоторые образцы русских народных песен¹.



Таким образом, и понятие гомофонности, на наш взгляд, правомернее относить к области фактуры, а не склада.

В соответствии со сказанным предлагается различать три основных склада: один одноголосный — монодический и два многоголосных — гармонический и полифонический.

Поскольку специфика каждого склада выступает наиболее ярко на фоне остальных, для более рельефного определения места гармонического склада предварительно охарактеризуем монодию и полифонию.

§ 3. МОНОДИЧЕСКИЙ СКЛАД

Монодический склад — склад принципиально одноголосный, в котором конструктивным элементом ткани (не только в чисто фактурном, но и в логическом аспекте) является единичный

¹ На правомерность применения термина «гомофонность» по отношению к полифоническому складу русской народной песни еще в 1951 г. обратил внимание Л. Кулаковский (81).

тон, координируемый с другими тонами только в последовательности. Монодия — предельное выражение мелодического начала. Монодийность возникает в тех случаях, когда мелодические связи являются не просто ведущими, но единственными. Для монодии нетипично наличие каких бы то ни было, даже подразумеваемых, вертикальных отношений.

Разумеется, впечатление определенного характера интервалки неизбежно создается при восприятии любого одноголосия, в том числе и монодического, в силу способности слуха удерживать реакцию на звук после его исчезновения и образования в нашем сознании «звукового следа» (170, с. 31). Эти интервальные впечатления нередко становятся основой возникновения гармонии — например, при гармонической обработке монодийных напевов (подробно об этом см. 162, 161, 163). Но специфика такой гармонии совершенно особая. Это результат, а не посылка, порождение, а не порождающее. И потому горизонтальная интервалка монодии никак не может быть приравнена к интервалке гармонического типа, принципиально одновременной, вертикальной¹.

Особенно важно подчеркнуть, что не всякое одноголосие и не всякое унисонное изложение могут быть классифицированы как монодический склад. Если общий принцип организации мелодической линии таков, что интонации ее выявляют скрытое многоголосие — например, обрисовывают тоны определенных гармонических комплексов, подчиняясь в целом логике гармонических отношений, или в силу определенных ритмо-интонационных факторов отдельные тоны отчлениваются сознанием как «вторая мелодия», «второй голос», — то даже при условии одноголосного изложения определять склад такой мелодии как монодический было бы опрометчиво, ибо единичный тон в такой мелодии не является самозначащей единицей ткани и определяет свое значение только при мысленном объединении его с окружающими тонами (скрытая гармония) или в соотношении с возникающей «второй мелодией» (скрытая полифония). Так, в начале примера 5 тон *ми-бикар* не получает самостоятельного значения, как бы поглощаясь окружающим его комплексом тонического трезвучия *фа минор*. В конце примера этот же тон выступает в функционально яркой роли доминанты благодаря окружению тонами *си-бемоль* и *ре-бемоль*, которые, с одной стороны, создают типичную для третьей четверти формы субдоминантовую кульминацию, а с другой — сливаются с тоном *ми-бикар* в конструкцию неполного вводного сентаккорда, способствуя тем самым осуществлению доминантовой

¹ Не это ли побуждает автора специальной работы о монодии С. Галицкую, активно отстаивающую наличие в монодии именно вертикальных отношений, в то же время категорически заявлять: «...в монодии действует лишь один параметр — горизонталь» (36, ср. с. 20 и 31)?

функции. Внешне унисонная линия выявляет внутреннюю, скрытую логику последования комплексов, включает «вертикальное измерение».



В примере 6 взятые форшлагами к мелодии кларнета звуки могут быть восприняты как воспроизведение особой манеры пения и в силу своей краткости по сравнению с основными не оформляются в отдельную самостоятельную мелодию, но возникающие в нижнем регистре у контрабаса тоны *до* — *фа* явно отделяются в самостоятельное построение, образующее именно благодаря своей полной регистровой, интервальной и тембровой отграниченности скрыто полифоническую линию.



Таким образом, сама по себе унисонность не является показателем склада. Скорее речь здесь может идти об определенном типе фактуры — форме изложения. Такую фактуру можно предложить определять как монофоническую (одноголосную), или монолинейную (как удачно предложила В. Холопова — 197, с. 5), в отличие от монодийности как показателя склада.

Порожденная речевыми интонациями типичная монодия обладает характерными чертами строения мелодики: начальный скачок вверх (иногда после предшествующей предиктовой «раскачки») с последующим плавным нисхождением или монотонное кружение вокруг опорного тона. Однако самое специфичное для выявления сущности монодического — не столько рисунок мотива, сколько метод развертывания формы. Этот метод обычно определяется как развитие из зерна, что не отражает специфику монодии: разве не из зерна развивается, например, тема главной партии Симфонии № 5 Бетховена? Думается, главное заключается не в наличии исходного краткого мотива, а в способе его развития. В условиях гармонического мышления важнейшим приемом развития является смещение мотива по вертикали, поскольку это меняет его гармоническое освещение — основной действительный фактор подобного склада; для монодии характерен варьированный повтор мотива от той же точки или, во всяком случае, с сохранением положения главных опор, лишь очень постепенно (и далеко не всегда) смещаемых. Если в развитых монодических построениях про-

фессионального творчества — григорианского хора, знаменного распева, современной музыки и т. п. — и происходит смещение опорных тонов, приводящее нередко даже к модуляциям (см. IВ-2), то преимущественно в соотношениях разделов. Это естественно. Ведь в монодии единственным носителем интонационного смысла является сам мелодический оборот как таковой; следовательно, развитие может быть осуществлено только ростом самого этого оборота, расширением мелодического мотива, захватывающего все новые и новые тоны вокруг исходных опорных («прорастание» по В. Протопопову) и потому имеющего тенденцию становиться все более протяженным при каждом новом повторе, новой волне. Отсюда — специфичная для монодии принципиальная несимметричность, нерегулярность метрики.

Монодия в чистом виде наиболее характерна для древнейших слоев музыкальной культуры. Если говорить о европейском музыкальном искусстве нашей эры, то монодийность более всего свойственна народной музыке и профессиональной музыке средневековья (псалмодии, григорианский хорал, знаменные распевы и т. п.). Но необходимо уяснить себе, что понятие монодийности не равно понятию монодии как жанра и даже формы. Оно гораздо шире и принадлежит другому аспекту и другому уровню (аналогично соотношению понятий соната и сонатность, вариации и вариационность и т. п.). Поэтому вполне реальна возможность проникновения принципов монодийности в многоголосный текст. Эта возможность возникает в тех случаях, когда и в многоголосии наибольшая эффективность действия (в любом аспекте — лада, фактуры, собственно мелодии) переносится на отдельный тон как основную функциональную единицу. Так, монодийность может дать о себе знать в гармоническом складе, проявляясь как принцип строения мелодии, принцип организации ладовых тяготений (см. IВ-4). В полифонии монодийность каждого из голосов может привести к перерастанию полифонии в полисклад (см. IГ), полимонодию (см. IА-1-4; о дуомонодии см. также 136, 135). Именно такое своеобразное и интересное перекрещивание гармонических и полифонических принципов с монодическими характерно для современной музыки, в которой вновь вспыхнул интерес к монодическим формам высказывания (подробно см. II-5).

§ 4. ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ СКЛАД

Полифоническое многоголосие организуется как координация нескольких одновременно звучащих мелодических линий. Таким образом, в его организации участвуют оба типа связей — и мелодические, и гармонические, однако ведущим и

определяющим фактором остается горизонталь. Сколько бы голосов ни объединяла музыкальная ткань, истинно полифонией, она остается до тех пор, пока воспринимается дифференцированно по голосам, пока, слушая, мы мысленно следим за процессом развертывания мелодии в каждом из голосов, в каждом из них отмечая самостоятельную, именно ему присущую логику развития формы — начальную интонацию, кульминацию, кадансирование и т. п. Созвучия же, изредка презываясь в сознание при образовании какого-либо «острого» интервала или аккорда, не играют формообразующей роли. Расположение их тонов, продолжительность звучания зависят прежде всего от логики движения, от рисунка координируемых мелодических линий¹.

Полифоническое многоголосие классифицируется в зависимости от функционального соотношения голосов.

Разновидность I — **равнофункциональная** полифония: голоса равноправны в своем значении, нет главного, нет подчиненных. Ее подвиды: а) голоса различаются по времени вступления (имитационная полифония²); б) голоса различаются по интонационному содержанию (контрастная, или разнотемная полифония). Кадансирование в разных голосах может не совпадать вплоть до окончания крупных разделов формы.

Разновидность II — **разнофункциональная** (гомофонная) полифония: функции голосов неоднозначны — один выполняет функцию главного, ведущего, определяет собой членение формы, другие играют роль сопровождающую, «аккомпанирующую», хотя и слушаются каждый как отдельная мелодическая

¹ Показательно высказывание по этому поводу Э. Курта: «Сущность теории контрапункта заключается в том, чтобы две или несколько мелодических линий могли развертываться одновременно, по возможности менее стесняемые в своем мелодическом развитии, не благодаря вертикальным созвучиям, а несмотря на них» (82, с. 121). Нельзя не признать, что сущность формообразующих сил горизонтали как определяющего фактора полифонии выражена здесь с предельной яркостью. В то же время применительно к традиционной полифонии это определение несколько гиперболично и, фактически полностью отрицая роль вертикали в условиях контрапункта, по существу обрисовывает принцип объединения мелодий, соответствующий полискладу, полимонодии, о которой только что упоминалось (подробно см. II'). Коротко говоря, разница между полифонией и полимонодией заключается в том, что полифония при соединении мелодий предполагает их обязательную структурно выраженную вертикальную координацию — интервальную, ладофункциональную, синтаксическую и т. п., чего нет в полискладе, координирующем свои элементы на художественно-образном уровне.

² На функциональное соотношение голосов в имитационной полифонии имеется и другая точка зрения, согласно которой голос, первым предлагающий тему, всегда будет главным. Ссылка на традиционное название — вождь и спутник в фуге, пропоста и рикпоста в каноне — как будто подтверждает такую постановку вопроса. Однако следует учитывать, что главенство начинающего голоса в имитационной полифонии устанавливается не на уровне интонационной организации ткани, а на уровне формы целого, что составляет совершенно другой аспект проблемы.

линия — подголосок. Моменты кадансирования во всех голосах преимущественно совпадают. Таково соотношение голосов в подголосочной полифонии. Интонационное соотношение главного голоса и подголоска может быть самым различным. Возможна полная интонационная самостоятельность подголоска (см. пример 4, а также II часть Квартета № 14 Шостаковича, с. 47).

Из сказанного следует, что распространенное определение подголоска как обязательно варианта основного голоса нельзя принять в качестве общего закона, ибо оно, исходя из внешнего структурного признака, а не глубинного функционального принципа, отмечает лишь форму, но не сущность и отвечает лишь частному случаю — строению подголоска русской народной песни. (Заметим, кстати, что вариантным нередко бывает и противосложение в фуге; да и сам ответ, если он тональный, не является развее своего рода вариантом темы?)

На стыке монодии и полифонии стоит особый, промежуточный склад — **гетерофония**, широко распространенная форма многоголосия народной, а также современной профессиональной музыки. Гетерофония возникает в условиях одновременного интонирования одной и той же мелодии несколькими исполнителями, при котором сплошной унисон порой нарушается отдельными разветвлениями. Возникающее в момент этих разветвлений многоголосие носит несомненно полифонический характер, поскольку логика его происхождения принципиально горизонтальная. В то же время гетерофония в существе своем родственна монодии, поскольку эпизодические несовпадения голосов являются как бы непреднамеренными, порожденными «мимолетно» возникшей импровизацией, без сознательного формирования вертикальных отношений — как идея воплощается один и тот же монодийно задуманный напев. Отсюда столь характерные для гетерофонии диссонансы, которые нередко считаются ее определяющим признаком. Но дело, разумеется, не в диссонансах, их может и не быть. Гетерофония — это многоголосие **однофункциональных** голосов (не равноправных, а именно **однофункциональных**). Именно этим она принципиально отличается от подголосочной полифонии, сущность которой, прежде всего, — **разнофункциональность** (подробно о гетерофонии в народной музыке см. 23, с. 33).

Особо следует поставить вопрос о гетерофонии в профессиональной музыке. Строго говоря, сущность гетерофонии — случайность, непреднамеренность, — противна задуманности эффекта (то есть именно преднамеренности) использования средств, которая составляет специфику профессиональной композиции произведения (см. 109, с. 14—15). Тем не менее, в профессиональной музыке, особенно современной (хотя примеры можно найти и у Мусоргского), встречается многоголосие,

которое по внешним признакам весьма сходно с гетерофонными структурами народной песни: это наложение близких или относительно близких вариантов одной мелодии, в своем сочетании порождающее кажущуюся непреднамеренность жестких диссонансов. Заметим, кстати, что в профессиональной музыке этих диссонансов бывает гораздо больше, чем в народной гетерофонии (пример 7).



Классифицируя подобное многоголосие как гетерофонное, следует учитывать принципиальное его отличие от народного первоисточника. Совершенно права В. Холопова, когда указывает, что в многоголосии такого рода «важен не факт равноправия гетерофонных вариантов, а эффект гармонического „трения“ между голосами» (197, с. 32). Отсюда возникает основание в случаях подобного выделения гармонического фактора относить «гетерофонию» профессиональной музыки к смешанному монодийно-полифонно-гармоническому складу (см. II-5).

§ 5. ГАРМОНИЧЕСКИЙ СКЛАД

Для гармонического склада характерна такая организация ткани, при которой определенными смысловыми функциями — ладовыми, тембральными или и теми и другими одновременно — наделяется комплекс как целое, в единстве всех своих тонов, иными словами — когда конструктивным элементом ткани становится совокупность тонов, функционирующая как целостное единство. Мелодические связи в этом складе выступают как вторичные, производные, диктуемые логикой перехода тонов одного аккорда в тоны другого. В гармоническом складе каждое созвучие «живет своей жизнью», отклоняясь от соседнего как одно целое от другого целого; продолжительность звучания комплекса диктуется собственно «гармоническим дыханием». Созвучие получает возможность самых разнообразных форм изложения, свободных от диктата мелодических линий.

Сказанным еще раз подтверждается мысль о том, что специфика гармонического склада не исчерпывается ни аккордовостью, ни гомофонностью. Как, например, определить склад финала «Лунной» сонаты? Как аккордовый? Но он не обладает наиболее типичными для аккордовости свойствами — монолит-

ностью, моноритмичностью. Как гомофонный? Но где главный голос? Думается, классификацию складов — как привычную (гомофония и полифония), так и предложенную Ю. Тюлиным и Н. Привано — следует пересмотреть.



Роль созвучия в гармоническом складе может быть различна. Сравним в этом отношении примеры 3 и 8. В первом случае (Бетховен) созвучие воспринимается не только как комплекс определенного интервального строения (большое трезвучие, большое трезвучие квинтой ниже и т. д.), но и, прежде всего, как фактор ладового значения, создающий ощущение устойчивости, неустойчивости, движения, торможения, способный нарушить однозначность одного и того же тона (в данном примере — ля-бемоль). Во втором случае (Бетховен) роль созвучия совершенно иная: оно как бы усиливает, уплотняет верхний голос (прием, аналогичный «утолщению» мелодии октавами, секстами и т. п.). Его роль сводится к тембральной окраске тонов мелодии и определяется в большей мере его интервальной структурой, расположением, регистром и т. п. Ладовых тяготений вертикальный комплекс не выявляет: сам по себе интервал септисмы, «переполовиненный» квинтой, никуда не тяготеет и не вызывает ожидания после себя сколько-нибудь определенного созвучия. Он не направляет форму и в ладовом отношении пассивен, подчиняясь организующему движению мелодии. При этом сдвоенные квинты, движущиеся параллельно в верхнем пласте музыкальной ткани навстречу одноголосному басу, — комплекс никак не вторичный, не производный от движения отдельных голосов, как это было бы в условиях полифонического склада. Комплекс закономерен и задуман именно как целое. Это подкрепляется целым рядом условий контекста: выдержанностью повторяемой интервалики, быстрым темпом и плотностью изложения (тесным расположением), что препятствует фиксации слухового внимания на мелодических линиях отдельных голосов. Тембр фортепиано, сам по себе тяготеющий к слитности звучания, также не способствует дифференцированному восприятию ткани.

Однако в обоих примерах, при всем их различии, сущность гармонического склада сохраняется: конструктивным элементом ткани является комплекс тонов как задуманное, закономерно образованное единство — аккорд. К рассмотрению свойств этого элемента мы и переходим.

Тема 2. АККОРД

§ 1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ

Что же представляет собой основной элемент гармонии — аккорд, какими свойствами он обладает?

Начнем с терминологии. Созвучие и аккорд. Что обозначают эти термины и в чем различие между ними?

Традиционная теория музыки резко разделяет понятия аккорда и «неаккорда», «случайного сочетания» (у Римана — «дискорданс»), то есть созвучия вообще. При этом за основу различения принимаются структурные признаки — количество звуков и интервальный состав: аккорд — комплекс, состоящий не менее чем из трех звуков, которые можно привести к терцовой последовательности; «неаккорд», «случайное сочетание» — любое одновременное сочетание тонов, не отвечающее указанным условиям. Таким определением подчеркивается принципиальное отличие аккорда — комплекса, наделенного определенной закономерностью, «неслучайностью», — от «неаккорда».

Надо сказать, что «случайное сочетание» — термин, сам по себе требующий коррективы: в художественно полноценном произведении ничто не может быть случайным. Лучше: первичное и вторичное, самозначащее и результирующее. Но традиционное разграничение аккорда и «неаккорда» имеет и принципиальный недостаток: отличающий признак оно находит в интервальной структуре, а самое существенное для любого определяемого элемента — его функция — не принимается во внимание¹.

Удовлетворенность традиционной теорией определением аккорда, исходящим из интервального, то есть внешне-формального признака, была обусловлена историческими предпосылками — длительным господством терцового принципа строения аккорда и вообще терции как основы вертикальных отношений

¹ В данном случае под функцией понимается роль, форма участия элемента в любом аспекте музыкальной системы. Это следует специально оговорить, так как долгое время в теории музыки понятие функции относилось главным образом к ладу (а нередко даже к его определенному виду — мажору-минору). Современная теория музыки значительно расширила рамки применения этого понятия, распространив его и на другие аспекты музыкальной системы. Возникли теории функциональности формы (В. Бобровский, 30), функциональности темы (Е. Ручьевская, 130), функциональности ритма (В. Холопова, 195, 198) и т. п., что связано с получившим распространение в современной науке системным подходом к изучению любых явлений. Широкое понимание функций принято и в настоящей работе. Поскольку музыкальная система как целое содержит множество уровней и аспектов, каждый из которых, являясь подсистемой целого, в свою очередь представляет собой систему, то и понятие функции правомерно отнести к действию любого из элементов такой подсистемы, оговори в каждом случае имеющийся в виду аспект.

многоголосной ткани, которое само по себе также было обусловлено объективными причинами (об этом речь пойдет ниже)¹. Но история показала стилевую ограниченность этого определения. Более общее представление об аккорде может дать определение, исходящее из самого существенного фактора: функции созвучия как элемента музыкальной системы — элемента ткани (склад), элемента, выражающего устойчивость или, напротив, тяготение (лад).

В условиях полифонической формы мышления, когда вертикальные образования вторичны, нет оснований говорить о вертикальном комплексе как о задуманной целостной конструкции, самозначащей «единице мышления», то есть об аккорде в полном смысле этого слова (само слово «аккорд» происходит от латинского *«accordare»* — согласовываю; ср. выражение «аккордная работа», означающее собранность во времени, сжатость). «Вертикальный разрез» полифонической ткани — это созвучие, но не аккорд. Напротив, в гармоническом складе вертикальный комплекс — закономерно образованная, задуманная «единица мышления», комплекс тонов, обладающий конструктивным единством, комплекс, который мыслится (композитором) и воспринимается (слушателем) как целостность, который выполняет свою роль в музыкальной форме только в единстве всех составляющих его тонов. Образующиеся при включении задержаний, проходящих нот и т. п. «неаккорды» воспринимаются как несамостоятельные, подчиненные конструкции и вызывают ожидание разрешения в основную конструкцию — аккорд.

Функциональное (в широком смысле слова) понимание и определение аккорда еще, к сожалению, не заняло подобающего ему положения. Например, «трехэлементное» определение, данное Л. Мазелем, при указании на необходимость учитывать функциональную роль аккорда в то же время акцентирует «первичную структурную модель аккорда (терцовое строение)» и утверждает, что созвучия, выполняющие ту же функцию, могут считаться аккордами только «при сохранении... некоторой связи с ней [терцовой структурой] (например, в виде какого-либо иного, но интервального же принципа)» (101, с. 185). Ближе к этому стоит определение С. Григорьева, который, давая обстоятельное

¹ О созвучиях, образованных как «квинта, разделенная на большую и малую терции», пишет Царлино. При этом он отмечает «согласие природе звучащего числа» в случаях помещения большой терции внизу, а малой наверху, «что весьма приятно для слуха», и противоречие «природе звучащего числа» в случаях помещения большой терции сверху, а малой снизу. В первом случае, пишет он, образуются «лады весьма радостные и оживленные», во втором же «звучит нечто печально-томное, что делает кантилену нежной» (200, с. 57—58). Несколько позднее Мерсенн (237) также трактует трезвучие, исходя из деления квинты. Он «вычитает» из нее большую терцию в одном случае сверху, в другом снизу (см. 206, с. 32—36).

освещение возможных форм функционирования аккорда, в итоговое определение все же считает необходимым включить указание на терцовость строения как обязательный исходный принцип: «Аккорд есть исторически закрепившийся типизированный вид созвучия, опорный компонент и фактор всей системы гармонии».

— входящий как интонационно-семантическая единица в общую систему музыкального языка,

— обладающий узнаваемостью и способностью характеризовать свою принадлежность к определенным ладовым структурам,

— имеющий в качестве исходной структурной основы терцовое сцепление тонов» (40, с. 57).

Однако во многих исследовательских трудах функциональный аспект подхода к решению этой проблемы полностью вытесняет интервальный принцип определения.

Так, П. Хиндемит определяет аккорд как группу «минимум из трех различных одновременно звучащих тонов» (234, с. 118). И хотя Хиндемит не затрагивает проблему дифференциации аккорда и «неаккорда», сама цитируемая формулировка исключает какую-либо предустановленность интервалки и во главу угла ставит конструктивное единство.

Ю. Тюлин определяет аккорд как «логически дифференцированное созвучие, некое гармоническое единство, конструктивное целое, входящее в определенную систему музыкального мышления». Он указывает также: «...аккорд мыслится как конструктивное единство, действующее не своими составными частями, но в целом» (170, с. 25).

Нетрудно заметить, что в формулировках Тюлина определение опирается на логическую роль аккорда, интервальное же строение не оговаривается. Но выдвигается другой фактор, с точки зрения Тюлина принципиально отличающий аккорд от «неаккорда», от созвучия вообще, — фактор ладового значения. По мнению Тюлина, аккорд должен обязательно обладать ладовой направленностью. Обстоятельство это, правда, в самой формулировке не уточнено — термин «логически дифференцированное созвучие» необязательно понимать как дифференцированное именно в ладовом смысле; можно истолковать дифференцированность просто как отчленяемость сознанием данного комплекса от другого, подобного по роли и смыслу единства (например, комплекс от комплекса в Багатели Бартока — см. пример 8). Свое понимание логической дифференциации Тюлин раскрывает в разъяснениях, а также в определении противопоставленного аккорду понятия созвучия вообще: «Созвучие — это одновременное сочетание минимум двух тонов, рассматриваемое вне движения, как логически недифференцированный комплекс тонов, порождающий

лишь те или иные фонические эффекты» (там же). Однако музыкальная практика, особенно современная, дает основания изъять ладовый фактор из определения аккорда: многие комплексы, хотя и не проявляющие ладовой действительности, по существенным параметрам вполне отвечают функции аккорда как конструктивного элемента ткани (см. анализ примера 8). Именно эту необходимую, на наш взгляд, поправку вносит Ю. Холопов. Данное им определение аккорда в некоторых аспектах соприкасается и с хиндемитовским, и с тюлинским: «аккорд как категория гармонической вертикали» (188, § 2); «аккорд — всякое самостоятельное созвучие, независимо от его структуры»; «все звуки [аккорда] являются частями общего звучания, а не изолированными и не соприкасающимися друг с другом элементами» (188, с. 24). Холопов далее делает специальную оговорку о том, что гармоническая и тональная (то есть ладовая) функция для определения комплекса как аккорда или неаккорда решающего значения не имеет.

Общность принципиальной направленности приведенных определений аккорда достаточно ясна, все они: 1) выделяют аккорд как специфически гармоническое явление, то есть как сочленение нескольких разных звуков, образующее новую целостность¹; 2) определяют его как закономерную целостную конструкцию вне зависимости от его интервальной структуры, то есть ставят во главу угла функцию комплекса как элемента музыкальной ткани, выражающуюся в логической дифференциации этого комплекса как целостной музыкальной конструкции, отчленяемой от других подобных (или отличных, противопоставляемых) конструкций. В этом смысле аккорд, даже изложенный не в одновременности, представляющий в последовательности составляющих его тонов, воспринимается как логически дифференцированное целое — см., в частности, трио из Скерцо Сонаты № 3 Бетховена², а также примеры 140, 141. Во всех этих примерах, вне зависимости от интервальной структуры (в двух последних случаях — терцовой), созвучие того или иного состава организовывается и воспринимается как целое.

Итак, суммируем. Любое одновременное сочетание тонов, вне зависимости от логики его возникновения, образует созвучие. Аккорд — такое созвучие, которое функционирует как целостная конструкция и представляет собой самостоятельный элемент музыкальной системы. Интервальная его структура может быть различной. Терцовость — лишь частный случай структуры аккорда.

¹ В этой дифференцированности составляющих аккорд тонов проявляется отличие подлинного аккорда от кластера, эффект которого — в нерасчлененности «звукового пятна».

² Всюду, где не указан инструментарий, имеются в виду фортепианные сонаты.

Условия, способствующие целостности восприятия созвучия, в каждом случае могут быть различными. Укажем наиболее важные: повторяемость комплекса (например, в секвенции или параллельном движении), отчлененность — временная, структурная, фактурная, регистровая. На многие из таких факторов указывает Ю. Холопов в упоминавшейся работе.

Особо следует рассмотреть вопрос о количественной стороне в определении аккорда. Как известно, традиционная теория устанавливает для аккорда трехзвучный минимум. Такая ограничительная точка зрения имеет место даже в трудах П. Хиндемита и Ю. Тюлина. Так, Тюлин, указывая на возможность существования различных интервальных структур аккорда, делает оговорку о том, что «конструктивное целое в аккорде возникает только при наличии минимума из трех тонов различной высоты... Двухзвучие само по себе не есть еще аккорд, так как не определяет своего места в ладовой системе» (170, с. 25). Этим дополнением, во-первых, еще раз проясняется исходная точка зрения Тюлина на гармонию и ее элементы только как на явления ладово-определяющие (по существу — отождествление гармонии вообще с классической мажор-минорной системой). Во-вторых, подчеркивается, что, с его точки зрения, двухзвучия как аккорд «неправомочны». Думается, такое количественное ограничение является результатом также ограничительной ориентировки на определенный исторический этап развития музыкального мышления. В то же время все общие положения глубокой, богатой мыслями, во многих отношениях основополагающей работы Тюлина дают основания предполагать гораздо более широкое понимание автором гармонических явлений — об этом говорит и такое замечание: «Всякое созвучие приобретает значение аккорда, если мы [слушая, воспринимая] его логически дифференцируем, вскрываем его логическую конструкцию (вспомним сдвоенные кварты Бартока — Т. Б.) и выделяем, что принадлежит этой конструкции, а что является продуктом посторонних наслоений» (170, с. 26).

Если подходить к вопросу об аккорде с функциональных позиций, то количественные ограничения его звукового состава в ту или иную сторону вряд ли целесообразны. Гармонический склад, начиная с Мусоргского, дает достаточно материала и оснований для того, чтобы признать за двухзвучиями (так же как и за многозвучиями), в случае их использования как самостоятельных комплексов, право функционировать в качестве аккорда: определяющим для аккорда является логическая дифференцированность комплекса тонов как целостного элемента системы, где дифференциация понимается как отчленение сознанием данного элемента от другого (в настоящем случае — комплекса от комплекса).

§ 2. ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ СТРОЕНИЯ

Каким же закономерностям подчиняется строение аккорда? Чем эти закономерности продиктованы? Чем объясняется столь длительное господство терцового принципа строения, которое обусловило укоренившуюся точку зрения на терцовость как на единственный определяющий признак аккорда?

В поисках ответов на поставленные вопросы мы должны обратиться к природным, акустическим причинам анализируемых явлений. В связи с этим рассмотрим в первую очередь воздействие обертонового ряда на музыкальные закономерности.

Несмотря на то, что физическую природу звука изучали с древности, а музыканты античности прекрасно знали о соответствии тех или иных интервалов определенным соотношениям размеров звучащих тел, явление обертоновости было открыто лишь в конце XVII века. Это открытие сразу дало толчок развитию музыкальной теории — прежде всего, оно послужило основой учения Рамо который, по сути дела, первым поставил вопрос об аккорде как о целостности. Обертоновая шкала помогла объяснить целый ряд закономерностей музыкального мышления, которые уже складывались или даже давно сложились, но лишь с ее открытием получили обоснование в акустике.

Особенно активное воздействие на музыкальное мышление оказывает нижняя, наиболее отчетливо слышимая часть обертонового ряда. Эти нижние обертоны (до шестого включительно) получили название конструктивных. Верхние, в значительной степени сливающиеся, называются окрашивающими.

Разумеется, не следует думать, что музыкальные закономерности явились результатом прямого перенесения акустических законов в область музыки. Это было бы грубой вульгаризацией и упрощенным пониманием сложнейших процессов опосредования, происходящих в сознании человека на пути к преломлению природных свойств материала в законах искусства. Но и в коем случае нельзя и полностью игнорировать акустические предпосылки, так же как и вообще физические свойства материала искусства (например, спектральные законы в живописи, структуру камня в скульптуре). Несомненно, что в процессе развития музыкального мышления интуитивно нащупывались многие отношения, потому и ставшие определяющими, что они опираются на объективные свойства звучащих тел. Это подтверждается общностью основного направления в развитии музыкального искусства разных народов и даже разных эпох: вычлениением терцовых отношений звуков как наиболее устойчивых форм вертикальных сочетаний в песнях самых различных народов; формированием кварто-квинтовых связей тонов в качестве первичных форм функциональной дифференциации не

только в гармонии, но и в монодии — например, в русской или армянской песне.

В самом общем плане можно наметить три аспекта воздействия обертонового ряда на музыкальные закономерности: аспект лада, аспект интервальных отношений и аспект фактуры.

В аспекте лада прежде всего следует отметить издавна установленную теорией музыки особую роль кварто-квинтовых отношений тонов, связанных с формированием определяющих ладовых функций. Выделение именно этих отношений несомненно объясняется акустической родственностью тонов, отстоящих друг от друга на квинту или кварту, которые соотносятся как основной, производящий топ обертоновой шкалы и производный от него призвук — обертон¹. Родственность тонов кварто-квинтового соотношения выявляется в сфере функциональных отношений — в образовании побочных опорных тонов монодийных ладов преимущественно на верхней кварте и верхней квинте, в ощущении верхнеквинтового (нижнеквартного) тона как зависимого, «несамостоятельного», и потому неустойчивого, тяготеющего, что порождает связь, в некотором смысле аналогичную отношениям T—D и T—S, полностью сформировавшимся в ладах гармонических, но ощущающимся и в ладах монодийных. Например, при положении побочной опоры на верхней кварте, особенно в напевах мажорного наклонения, тонический звук обычно обладает весьма слабой устойчивостью, и в ладу выявляется сильная переменность функций, с тенденцией к тоникальности верхнеквартного тона, что подтверждается часто встречающимися цезурами и даже окончаниями промежуточных фраз на этом тоне (пример 9).



Напротив, при положении побочного опорного тона на верхней квинте этот тон обнаруживает активную неустойчивость, и тонический устой оказывается значительно крепче (пример 10). Окончание промежуточных фраз на верхнеквинтовом тоне практически не встречается.

¹ На значение акустических законов в формировании ладофункциональных отношений первым обратил внимание Рамо. В работе «Происхождение гармонии» он пишет: «... поскольку в случае наиболее совершенного и наиболее естественного последования звуков мы можем извлечь выгоду лишь из квинт, расположенных сверху и снизу от фундаментального звука, — то границами модуса (то есть лада. — Т. Б.) следует признать эти две квинты. Принцип, из которого они происходят, — одним словом, наш первый фундаментальный звук — один должен содержать в себе все, что устанавливается модусом, ибо все действительно и ощутимо естественное исходит непосредственно от него» (122, с. 120). Рамо же первым применил и названия «доминанта» и «субдоминанта» для главных отношений лада (122, с. 121).



Небезразлична к природным свойствам звука и сфера наклонения, в частности проблема соотношения двух основных определившихся в музыке наклонений — мажора и минора. В конструктивной, наиболее слышимой части обертонового ряда содержится прототип мажорного трезвучия, конструктивная целостность которого «подтверждается», таким образом, самой акустикой. Минорное трезвучие подобного подтверждения не получает.

Стремление найти акустическое обоснование минора занимало умы теоретиков не одно столетие. Особенно при этом обращало на себя внимание зеркальное подобие мажорного и минорного трезвучий, что дало повод к созданию концепции унтертонов — ряда, подобного обертоновому, но строящегося вниз от основного тона. В частности, такой концепции придерживался Риман. Не вдаваясь подробно в критику этой теории, скажем только, что практического подтверждения она не получила — никакими аппаратами унтертоновый ряд обнаружить не удалось. Да и сомнительно, чтобы она смогла подтвердить — ведь для образования более низких звуков звучащее тело должно было бы увеличиваться в размерах. Таким образом, использование в музыкальной практике минора не поддается акустическому обоснованию.

Такое положение, при котором два равноправных в ладовом (то есть логическом) отношении комплекса находятся в неравном положении в отношении акустического подтверждения, еще раз подчеркивает, насколько опосредованными предстают объективные природные предпосылки в логических системах, создаваемых сознанием человека. Сознание, найдя акустическое обоснование аккордовой ладовой опоры в мажорном трезвучии, образуемом конструктивными обертонами, способно оторваться от непосредственной связи с этим физическим прообразом и сконструировать по его подобию акустически уже не подтвержденный обратно-аналогичный комплекс (апалогия — в интервальном составе, обратность — в расположении интервалов), наделенный иным эффектом звучания и отсюда — иными эстетическими качествами¹.

¹ В одной из телесериал «Очевидное — невероятное» ведущий ее профессор С. Капица затронул сходную проблему в рассуждении о создании человеком летательного аппарата. Прообразом современного самолета была птица; первые опыты человека следовали этой живой модели абсолютно — это были искусственные взмахивающие крылья; но в дальнейшем конструкция изменилась, и, при сохранении идеи, форма оторвалась от своего природного прообраза.

Тем не менее, отсутствие акустической подтвержденности минора не проходит бесследно. Это обнаруживается прежде всего при непосредственном сопоставлении наклонений: «превосходство» мажора проявляется в том, что, взятый после минора, он звучит как бы утвердительно, устойчиво (напомним обычные кадансы Баха), в то время как обратная последовательность — минор после мажора — производит впечатление, аналогичное прерванному кадансу, и требует дальнейшего развития (такой эффект создает, например, подмена минорным трезвучием ожидаемой мажорной тоники при наступлении второго эпизода — разработки в *Largo appassionato* из Сонаты № 2 Бетховена).

Важную роль играют акустические закономерности в формировании фактуры и структуры вертикали. Само восприятие комплекса звуков как целостного явления в определенном смысле отражает явление объединения призвуков в единый звук. Именно открытие обертонового ряда натолкнуло Рамо на идею аккорда как целостного явления: «До сих пор звук, взятый за физический предмет музыки, полагался во всех случаях единым и неделимым, тогда как он тройственен по природе» (122, с. 95).

Законы нормативной организации музыкальной ткани, особенно гармонического склада, также во многом определяются структурой обертонового ряда¹. Здесь отметим следующие моменты.

1. Расслоение ряда на производящий тон и производные призвуки определяет: а) значение четырехголосного изложения аккорда, как наиболее экономно и полно передающего структуру конструктивной части ряда — фундаментальный звук (бас) и собранные в аккорд (без удвоений) призвуки; б) двуплановость аккорда, тенденцию к расслоению, в дальнейшем своем развитии приводящую от чисто фактурных (регистровых) форм к формам функциональным — к полифункциональности (см. ПГ-3).

2. Различное количество повторений того или иного звука в обертоновой шкале (так, на участке конструктивных обертонов основной тон встречается три раза, квинтовый — два, терцовый — один) находит отражение в нормах удвоения тонов и законах голосоведения — например, в запрещении параллелизмов квинт и октав, наиболее поглощаемых основным тоном интервалов, поскольку такие параллелизмы создают впечатление исчезновения реального голоса и, вследствие этого, ощущение пустоты звучания.

3. Постепенное сужение интервалики ряда от октавы, квинты и кварты в нижнем участке до величины менее полутона

¹ Подробно см. 169, 170, 178, 179.

наверху определяет расположение тонов в нормативной аккордовой фактуре и отражается в законах классической оркестровки.

4. Структура нижней части ряда обусловила гегемонию терцового принципа в строении аккорда (напомним, что комплекс обертонов, до седьмого включительно, приближается к конструкции малого мажорного септаккорда).

На вопросах связи строения гармонической вертикали с акустическими предпосылками остановимся более подробно. В начале рассмотрим те явления, которые подтверждают воздействие обертонового ряда на формирование вертикальных отношений, объективную обоснованность терцово-квинтовой вертикали и в этом смысле ее «предпочтительность». С другой же стороны, на основании анализа результатов этого воздействия явится вывод о целом ряде ограничительных условий действия терцового принципа и об отсутствии категорического барьера между терцовым и нетерцовым строением комплекса — следовательно, о том, что терцовость не является абсолютным показателем аккордовости. Начнем с первого.

Особая роль терции сказывается в музыке задолго до формирования гармонического склада как определяющей формы мышления. Выделение терции в качестве опорного интервала вертикали можно проследить на многих примерах многоголосия народной песни. Важно отметить, что такая особенность наблюдается не только в песнях с достаточно четко выявленным ощущением гармонического фактора (например, с проявлением осознания ладогармонических функций) — это можно было бы объяснить воздействием параллельно звучащего городского романса или солдатских песен, связанных с маршами, походной музыкой и т. п. Терцовость как наиболее устойчивая форма многоголосных сочетаний возникает и в песнях гетерофонных и сугубо полифонических, причем не только в полной семиступенной (полной секундовой) диатонике, но и в ангемитонике. Поэтому представляется спорной точка зрения Л. Мазеля о преимущественности терции как результате ее монофункциональности, в отличие от разнофункциональности секунды — идея «терцовой индукции» (101, с. 168—169). Если «терцовая индукция» возможна в семиступенной диатонике, то как объяснить кристаллизацию трезвучной опоры в ангемитонных напевах? Ведь там часто именно терция оказывается соседней, то есть — по Мазелю — разнофункциональной ступенью, и монофункциональной должна была бы быть кварта. В то же время практика показывает, что и в условиях ангемитонности, наряду с квартowymi опорами и созвучиями, огромную роль играют терцовые комплексы как по вертикали, так и по горизонтали (см. 64, 89, 23). Нельзя не отметить, что Л. Мазель этот факт оговаривает; в его исследовании речь о «терцовой индукции» идет применительно к семиступенной диатонике. Но в таком случае этот

закон становится частным законом одной из конкретных систем, вряд ли могущим служить обоснованием такого общего явления, как строение аккорда.

Любопытен факт, обнаруживающий тенденцию выкристаллизовывания терции в самом процессе пения, процессе «поиска», пашупывания ее от строфы к строфе, когда секунды, образующиеся в первых строфах, в последующих строфах постепенно исчезают: поющие варьируют свои подголоски до тех пор, пока не найдут варианты, позволяющие избежать секунды. И тогда полученная в конце концов терция в следующих строфах изменению уже не подвергается (пример 11)¹.



Характерно выделение и трезвучий в качестве ведущего комплекса трехголосия, что наблюдается, например, в русском народном многоголосии. Все это доказывает, что интервал терции (и вообще терцовость) выделяется сознанием из других, как наилучшим образом обеспечивающий гармоничность (согласованность) сочетания по вертикали (обратим внимание, что к терции в этом отношении близко стоят квинта и кварта, секунда же отличается принципиально другими качествами)².

Переходим к другой стороне проблемы. Попробуем доказать, что, несмотря на указанные факты, терцовость (даже в широком смысле — как возможность приведения к терцовому ряду) сама по себе не является абсолютным критерием аккордовости комплекса и требует для своего аккордообразующего действия ряда ограничительных условий. Перечислим эти условия.

1. Количественное ограничение: не любое количество терций складывается в единый комплекс (например, *до—ми—соль—си—ре—фа* или *соль—си—ре—фа—ля—до*). Увеличение количества терций на основе семиступенной диатоники сверх некоторого предела приводит к тому, что грань между разными комплексами вообще теряется, так как весь звуко-ряд можно расположить по терциям и, следовательно, терцовость перестает быть определяющей в отчленении одного аккорда от другого и аккорда от неаккорда.

2. Качественное ограничение: не любые терции создают аккорд в привычном его понимании, и разные терции пригодны

¹ В примере приведены окончания строф песни «Зима студеная» (Гупице Е., Эвальд З. Песни Пинежя. М., 1937, № 36).

² В некоторых национальных культурах пение выдержанными параллельными секундами существует как особый прием (сутартине в Литве — см. 216). Думается, этот прием используется для создания специфического эффекта сознательной несогласованности звучания, как своего рода игровой момент.

для этого в разном количестве и в разной степени (ср., например, созвучия *до—ми—соль* и *до—диез—ми—бемоль—соль—бемоль*).

3. Фактурные условия: форма расположения по вертикали одного и того же терцового ряда в одних случаях может способствовать его единению, в других — расчлененности (например, сочетание *соль—си—ре—фа—ля* воспримется как целое скорее, чем *ре—фа—ля—соль—си—ре*; см. 1Г-2).

Показательно, что в отношении каждого из указанных условий приближение к конструкции обертонового ряда всегда будет способствовать усилению ощущения единства комплекса, отход же от нее потребует все более строгих ограничительных норм для сохранения этого ощущения. Так, пятизвучный терцовый комплекс, все звуки которого обнаруживаются в нижней части ряда (до девятого обертона включительно), безоговорочно воспринимается как целостный доминантовый нонаккорд. Если же интервалка пятизвучного терцового ряда не совпадает с обертоновой шкалой — например, *до—ми—бемоль—соль—си—ре*, — то целостность комплекса ощущается гораздо слабее: мы начинаем расчленять его на два трезвучия: *до—ми—бемоль—соль* и *соль—си—ре*. Выше уже отмечалось, что и комплексе *соль—си—ре—фа—ля*, взятый в обращении, значительно слабее обнаруживает свою целостность, чем при изложении, аналогичном акустическому ряду (вспомним правило классической гармонии — не применять нонаккорд в обращении).

Все сказанное — свидетельство, с одной стороны, воздействия акустических законов на логику музыкального мышления. С другой же стороны, это свидетельство опосредованности, непрямойности этого воздействия: например, обращения нонаккорда не воспринимаются как целое — для пяти звуков несовпадение с акустическим рядом является решающим, — но обращения минорного или уменьшенного трезвучий воспринимаются как целое, несмотря на несовпадение с обертоновым рядом, так как для меньшего количества звуков достаточно действенным оказывается закон опосредованный. Наконец, к вопросу о терцовой природе гармонии, — сказанное выше свидетельствует о диалектичности соотношения терцовости и нетерцовости, о возможности смещения этих форм в действительности. Так, в примере 8 аккорды, завершающие первые два мотива, имеют терцовое строение. Однако сознание совсем не фиксирует появления в эти моменты какой-то принципиально новой системы, а лишь отмечает тематическую роль завершающего созвучия как опорного — в данном случае выделенного из общего звучания несколько иным фоническим колоритом. В то же время конструкция опорного аккорда последней фразы отличается полной квартовостью (даже в соотношении с басовым голосом). Следовательно, терцовость не только не является единственным

признаком аккордовости, но не представляет собой и необходимого условия для восприятия комплекса тонов как целого, будучи законом строения не аккорда вообще, а аккорда определенной системы музыкального мышления. Вне этой системы терцовость не способна выделиться из других форм строения аккорда. В рамках же этой системы даже нетерцовый аккорд (например, D_7^6) воспримется как видоизмененный терцовый.

Естественно, интервальная структура аккорда безразлична для производимого им эффекта, как выразительного, так и формообразующего. Исторически она изменялась и в разные эпохи представляла собой разные формы. Указанные выше акустические предпосылки в процессе становления мажоро-минора обусловили стабилизацию на многие столетия терцового принципа строения аккорда как всеобщего закона и условия целостности восприятия комплекса. Поэтому, будучи исторически преходящей, терцовая аккордика все же составляет особый, стабилизовавшийся класс аккордов, сложившийся в систему нескольких определенных основных структур и их производных — обращений. В силу этой стабилизированности она и заслуживает выделения в особый тип, отличающийся от нестабильной по структуре аккордики. Поскольку закономерности и разновидности терцовых аккордов достаточно изучаются в довузовских курсах, перейдем непосредственно к рассмотрению аккордов нетерцового строения.

§ 3. АККОРДЫ НЕТЕРЦОВОГО СТРОЕНИЯ

Аккорды нетерцового строения в самом общем плане подразделяются на две основные группы: аккорды, образовавшиеся вследствие видоизменения терцовой структуры, и собственно нетерцовые аккорды.

Видоизмененная терцовая структура. К этой группе относятся комплексы, тоны которых не укладываются в терцовый ряд, но которые тем или иным путем обнаруживают явную связь с терцовым «первоисточником», видоизмененным выразителем которого они являются. Так, например, «шопеновский» D_7^6 нельзя расположить по терциям, но воспринимается он как видоизмененный, «раскрашенный» D_7 , то есть аккорд, относящийся к системе терцовых.

Изменение терцовой модели может происходить двумя противоположными путями: 1) через пропуск тонов — терций или квинт; 2) через включение в аккорд чуждых ему так называемых побочных тонов.

Эффект *пропуска* тонов в аккорде терцовой структуры тесно связан с феноменом обертонового ряда. Пропуск тона тем менее заметен, чем более весома роль этого тона в шкале призвуков. Так, квинта, которая встречается дважды в группе конструктивных обертонов, будучи пропущена в реальном звуча-

нии, легко восполняется призвуками (третий и шестой обертоны). Пропуск же терции, особенно в трезвучиях, создает впечатление пустоты звучания, так как терцовый обертон в конструктивной группе содержится лишь один раз и недостаточно слышен, чтобы восполнить отсутствующий реальный звук (пример 12). Кроме того, в условиях мажоро-минора, для которого в наибольшей степени и характерна терцовость аккорда как принцип, терция является важнейшим показателем наклонения.



Следует обратить внимание на то обстоятельство, что кварто-квинтовые созвучия не всегда вызывают ассоциации с терцовыми гармониями и потому не всегда могут быть расценены как их видоизменение. Такие созвучия безоговорочно воспринимаются как неполные терцовые лишь в тех случаях, когда выступают в окружении терцовых аккордов (как в примере 12). Если же терцового окружения нет, то таких ассоциаций может и не возникнуть, и аккорды эти будут восприниматься как собственно нетерцовые (пример 13).



Побочные тоны — прием усложнения терцовой структуры прямо противоположным путем, путем включения дополнительных тонов, чуждых данному терцовому ряду. Они образуются как следствие обрастания терцовых конструкций фигуративными неаккордовыми звуками, «застывшими» и так и не разрешившимися в тоны основной структуры. Побочные тоны подразделяют на замещающие и внедряющиеся.

Замещающие называются тоны, включаемые в аккорд вместо пропущенных тонов терцовой структуры (например, секстовый тон вместо квинтового в D_7 , квартовый — вместо терцо-

вого в VII₄ в т. п.). Включение их происходит таким образом, чтобы сохранялся прежде всего остов аккорда — квинта в трезвучии, септима в септаккорде и т. п. При этом в условиях ладофункциональной гармонии замене подвергаются преимущественно те тоны, которые не выполняют активной функциональной роли, не являются показателями ладовой функции — Т, D или S. Напомним, что такими показателями в разных голосах будут разные ступени лада. Так, основные тоны главных трезвучий лада — I, IV и V ступеней, являясь первейшими показателями ладовых функций в басу, в верхних голосах становятся достаточно нейтральными в ладовом отношении и вполне могут включаться в аккорды противоположных функций и заменяться побочными тонами — например, II₇ с заменой терции на кварту (фа на соль в до мажоре) не теряет своих субдоминантовых свойств. Мелодические же первичные признаки ладогармонических функций — вводный тон для доминанты, VI ступень для субдоминанты, III ступень для тоники (см. 170, с. 139—140), — являются особо действенными, каждый для своей функции, и с трудом допускают себе замену (например, весьма слабо в доминантовой роли прозвучат аккорды соль—до—фа или соль—до—ре—фа в до мажоре, благодаря отсутствию звука си — вводного тона). Заменяемые тоны не требуют обязательно фактурных усложнений, вполне укладываются в строгое четырехголосие и разрешаются аналогично заменяемым тонам. Они звучат достаточно мягко, поскольку условия заменимости исключают непосредственное соседство заменяющего тона с заменяемым, то есть не создают ситуации занятого тона.

Внедряющимися называются побочные тоны, включаемые в аккорд при полном сохранении всех звуков терцовой структуры, одновременно с ними. Поэтому такие побочные тоны создают резкое диссонирование и звучат гораздо жестче, чем заменяемые; они образуют как акустические диссонансы (неизбежное увеличение количества секунд), так и структурно-логическое противоречие (столкновение побочных тонов с аккордовыми — то есть ситуация занятого тона). Внедряющиеся тоны требуют увеличения количества голосов. Голосоведение раскрепощается от непосредственной мелодической связи. Преобладает так называемое комплексное голосоведение, то есть переход аккорда в аккорд без отчетливо дифференцированных мелодических сопряжений отдельных тонов.

Пути появления побочных тонов аналогичны путям появления диссонлирующих тонов вообще. Так, исторически септима и нона появлялись в аккордах сначала в качестве фигуративных звуков — проходящих, вспомогательных, задержанных (см., например, кадансы Баха, V₉ в финале «Лунной» сонаты Бетховена и т. п.). Предвестниками аккордов с побочными тонами являются и камбната или задержание для «шопеновского» D₇⁹,

вспомогательная или предъем для «прокофьевской тоники» (пример 14), проходящая для аккордов Мусоргского (15) или Дебюсси. При этом заметна забота композитора о том, чтобы не терялось ощущение терцовой основы: аккорды не перегружаются побочными тонами и располагаются так, чтобы была возможность эту терцовую основу подчеркнуть.



К усложненным конструкциям аккордов, не порывающим в то же время с терцовой структурой, примыкают созвучия, которые получили в теории музыки (Г. Катуар) название псевдотрезвучий; по аналогии можно предложить также термин «псевдосептаккорды». Речь идет о структурах, совпадающих по звучанию с аккордами простейших терцовых конструкций — трезвучиями, септаккордами и их обращениями, — но в условиях данной лаботональности совпадающих с этими аккордами лишь энгармонически и реально представляющими нетерцовый комплекс (таково созвучие до—ре—диез—фа—дубль—диез в соль-диз миноре, энгармонически равное трезвучию до—ми—бемоль—соль; см. пример 16). Подобные аккорды получают особое распространение начиная с конца прошлого столетия; они имеют немаловажное значение для выявления некоторых специфических черт лада этого времени, о чем будет сказано ниже.

16 Н. Мясковский. Симфония № 2, I ч.
[Larghetto con molto espressione]



Собственно нетерцовые аккорды. Как и всякую группу явлений, которая не охватывается единым признаком или единством которой составляет отрицательный признак (отсутствие какого-либо качества), аккорды нетерцового строения привести в стройную систему весьма трудно — слишком множественны их формы, неединообразны, нестабильны конструкции. Среди попыток систематизации таких аккордов следует упомянуть клас-

сификации П. Хиндемита (234)¹, Ю. Холопова (188), Ю. Кона (74), С. Слонимского (147). Наиболее общим для этих авторов является принцип систематизации аккордов с точки зрения оценки входящих в них интервалов.

Первым к указанному принципу обратился Хиндемит. В основу классификации он положил интервал тритона, наличие или отсутствие которого делит все возможные комплексы на две большие группы: А (без тритона) и В (с тритоном). Дальнейшее разделение аккордов проводится в соответствии с составляющими их более или менее диссонирующими интервалами. Существенным моментом концепции Хиндемита является то обстоятельство, что хотя он и считает мажорное трезвучие «королем» аккордов, но в целом аккорды терцовой конструкции в особую категорию не выделяет и, напротив, специально подчеркивает, что терцовость в настоящее время не может считаться основным законом строения аккорда (234, с. 118).

Ю. Холопов, во многом отталкиваясь от идеи Хиндемита, идет несколько иным путем. Во-первых, терцовая конструкция (правда, в упомянутой работе — в основном применительно к гармонии Прокофьева) все же выделяется им в особую категорию. Во-вторых, интервалика в классификации Холопова выглядит не как просто акустическая данность, а скорее как момент интонационный — например, показательно, что квартовые аккорды отделяются от квинтовых, выделяются аккорды симметричной структуры, то есть учитывается момент конкретного изложения интервалики, выделяются формы тематической гармонии (об этом понятии см. ниже).

Ю. Кон ближе стоит к интервальной концепции Хиндемита, но вносит одно существенное дополнение: он выводит математическую формулу, которая должна выразить не только интервальный состав аккорда, но и его суммарную характеристику, определяемую также системой удвоений, регистром и т. п., — эффект, который он называет плотностью.

Учитывая множественность и нестабильность нетерцовой аккордики, можно предложить классифицировать ее исходя из следующих самых общих признаков.

1. Единообразие или множественность составляющих аккорд интервалов. В этом плане удачна классификация, предложенная С. Слонимским (147), согласно которой аккорды подразделяются на моноинтервальные (см. примеры 8, 149 и др.) и полиинтервальные (см. примеры 68, 148 и др.).

2. Принцип взаиморасположения интервалов — свободный или симметричный, то есть такой, при котором интервалы, составляющие аккорд, располагаются симметрично от центральной оси (пример 17).

¹ Сжатое изложение на русском языке см. в статье Ю. Холопова (187).



Характер звучания интервалов в условиях многообразия нетерцовых аккордов может иметь особо существенное значение для выразительной и формообразующей роли аккорда. Поэтому целесообразно при анализе фиксировать внимание на наиболее подчеркиваемых интервалах, значимость которых подтверждается их повторяемостью, «удержанностью». Нередко именно удержанность структуры вместе с ритмическим отчленением одного комплекса от другого становится важнейшим фактором, способствующим восприятию такого аккорда как закономерного, неслучайного. В процессе музыкального развития такие аккорды — назовем их аккордами удержанной структуры — могут несколько отступать от точного следования избранной интервалике, сохраняя лишь общий принцип строения. Так, в «Танцевальной сюите» Бартока два аккорда в цепи параллельного движения лишены внутренней секунды, неизменно присутствующей во всех остальных, но в целом общий тип секундо-кварто-квинтового комплекса как основной «единицы» ткани сохраняется (пример 18). Использование аккордов удержанной структуры очень распространено именно при параллельном движении в качестве средства тембральной окраски мелодии.



Характерность избранной интервалики может сказываться как тематический фактор и при повторении аккорда на месте или длительном его выдерживании вне движения мелодии. Тембр его звучания в таких случаях становится еще более значимым, поскольку именно на нем сосредоточивается внимание — «отвлекающие факторы» отсутствуют (пример 19).



Несколько слов к проблеме определения основного тона и обращений аккорда в условиях нтерцовой гармонии.

Само понятие основного тона родилось вместе с осознанием аккорда как целостного организма и неразрывно связано с пониманием аккорда как аналога обертоновому ряду, где весь комплекс является порождением единого «производящего» тона. В тесной связи с теорией основного тона находится теория обращений, для определения которых наличие основного тона, указывающего «точку отсчета» изначальной конструкции, является необходимым условием. Основной тон и обращение — категории, позволяющие выявить внутреннее единство множества разнообразных интервальных конструкций, свести к единой сущности терцового ряда все многообразие возможных интервальных расположений, например, звуков *до*, *ми* и *соль*. Теория обращений оказалась совершенно необходимой на том этапе развития музыкального мышления, в условиях той организации, когда тоновый состав комплекса оказывался важнее и действеннее возникающей при данном расположении конкретной интервалки.

Попробуем поставить вопрос об основном тоне применительно к многообразию нтерцовых конструкций сегодняшнего дня. Если в условиях господства системы терцовой гармонии порядок расположения тонов аккорда по вертикали (за исключением баса) имел, в общем, второстепенное значение, то в условиях нтерцовой, нестабильной аккордики именно выразительность конкретных интервалов приобретает главенствующую роль. Например, квартовый аккорд *ре — соль — до* совсем «не похож» на свое обращение — квинтовый аккорд *до — соль — ре* и практически будет выполнять совершенно иную функцию в музыкальном целом¹. В связи с этим возникает мысль о принципиально ином подходе к определению основного тона. Попытки определить его с чисто акустических позиций (например, Хиндемит, который отвергает понятие обращения по отношению к современной аккордике, по теории основного тона придает большое значение; отчасти — Холопов) представляются умозрительными и, во всяком случае, переводящими вопрос в иную плоскость. Думается, что рожденные системой стабильной терцовой гармонии категории основного тона и обращения сохраняют свое значение только в условиях действия этой системы, утрачивая его в период нестабильных интервальных конструкций аккорда.

¹ Много интересных сведений относительно аналогичных взглядов на этот вопрос авторов современных зарубежных учебников гармонии приводится в содержательной работе Н. Гуляницкой (47, с. 100—107).

§ 4. ДВЕ ФОРМЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ АККОРДА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ

В предыдущей главе уже затрагивался вопрос о том, что роль аккорда в гармоническом складе может быть различной и далеко не исчерпывается его ладовой направленностью. Различные аспекты действия гармонического комплекса и их роль в музыкальной ткани интереснейшим образом раскрыты Ю. Тюлиным в его теории фонизма (170, с. 22—24; 174, с. 10).

В общих чертах явление, названное Тюлиным фонизмом, можно определить как звуковой эффект, присутствующий каждому комплексу вне зависимости от его логической роли в музыкальном развитии и, напротив, полностью зависящий от звукового состава, интервалки, регистра и т. п.¹

Представим себе, например, увеличенное трезвучие. Вне зависимости от его ладового значения (которое, кстати, при изолированности комплекса не выявляется), мы оценим сам характер звучания, отличающий данный комплекс, скажем, от трезвучия уменьшенного или мажорного. Этот эффект собственно звучания — эстетическое воздействие акустического феномена — и назван Тюлиным фонизмом. (Напомним, что, отказывая «неаккордам» в ладовой значимости, их фонические свойства Тюлин специально подчеркивает.)

В связи с общей определению ладофункциональной концепцией гармонии Ю. Тюлин явление фонизма также рассматривает в тесном взаимодействии с ладовыми функциями аккорда, основываясь на системе мажор-минора. Вводимое им понятие фонической (красочной) функции показывает, что эта функция не отождествляется им с фонизмом как таковым, а указывает на возможность различного проявления фонических свойств аккорда в различных ладовых (добавим, и ритмических) условиях. Отметим важнейшие положения этой теории Тюлина (разумеется, все сказанное ниже предполагает «прочие равные условия», то есть имеются в виду чистые, абстрагированные формы определяемых явлений).

Фонизм по Тюлину — свойство комплекса, зависящее от «материальных» причин — интервалки, тембра и т. п. Фонизм не может ни усилиться, ни ослабиться, подобно тому, как не может измениться, например, цвет глаз, рост, форма головы человека и т. п. Может измениться (и действительно меняется) степень нашего внимания к фоническим свойствам аккорда: иногда оно как бы проходит мимо фонических свойств, а иногда, напротив, активно к ним привлекается, отчего и зависит

¹ Здесь и далее концепция Ю. Тюлина используется преимущественно в редакции 2-го издания «Учения о гармонии» (170), где, как представляется, изложение ее наиболее полно и последовательно.

сила проявления фонической функции¹. Внимание наше больше всего фиксируется на фонической стороне аккорда в случаях: а) ослабления действия ладовой функции; б) достаточно долгой временной протяженности созвучия; в) любой необычности последования. Фонизм теснейшим образом связан с формой изложения, расположением, регистром, динамикой, удвоениями и т. п. Например, совершенно по-разному в тембральном отношении звучит трезвучие ля мажор в Полонезе № 4 Шопена и Вступлении к «Лоэнгрина» Вагнера; обостренность си-минорного секста аккорда в начале главной партии I части Симфонии № 6 Чайковского во многом обусловлена ненормативным удвоением терцового тона и т. д.

Ладовая функция аккорда, в общем, независима от внешних условий звучания — формы изложения, фактуры, регистра и т. п. Она диктуется прежде всего ладовым положением, в мажоро-миноре — ступеневым составом созвучия. Например, в главной партии I части «Авроры» Бетховена трезвучие до — ми — соль в разных регистрах, разной фактуре, при любом расположении тонов сохраняет свое тоническое значение.

В восприятии двух сторон созвучия — ладофункциональной и фонической — Тюлини отмечает обратную пропорциональность: чем ярче, активнее ладовая роль аккорда, тем прямее и обычнее в ладофункциональном отношении включающая его последовательность, тем меньше фиксируется внимание на фонической стороне, менее действительной оказывается тембральная функция гармонии (наиболее существенное и перспективное положение). Достаточно ясно можно продемонстрировать эту закономерность на таком простом примере: в последовательности I — IV — V — I минора V ступень — мажорное трезвучие; однако наш слух не выделяет ее мажорность, так как целиком занят фиксацией активного ладового сопряжения T — S — D — T. Если же сыграть обратное последование V — IV или даже V — IV_b (усиленный прерванный каданс), то минорность трезвучия IV ступени немедленно привлечет к себе внимание, выделится как особая краска. Показательно, что в более обычном прерванном обороте V — VI мажорность VI ступени воспринимается менее ярко, меньше фиксируется слухом, чем минор-

ность IV в обороте V — IV, хотя с общим ладовым наклоном совпадает IV, а не VI. Причина этого — все в той же обратной пропорциональности: функционально VI ступень ближе к ожидаемой после доминанты тонике, чем IV; функциональный сдвиг меньше, последовательность более обычна, значит, и фонический эффект оказывается слабее. Подобных случаев можно найти множество — в частности, ярко выступает особая минорность V в примере 46, III ступени в конце примера 118 или в мазурке

№ 13 и ноктюрне № 6 Шопена, в романсах Рахманинова; весьма характерно различие восприятия увеличенного трезвучия в функции достаточно активной доминанты в примере 20 или чистой краски в примере 116.



Фонические свойства аккорда интенсифицируются не только вследствие ослабления ладовых связей внутри одной тональности, но и при сопоставлении разных функционально отдаленных тональностей (например, эффект особой минорности и как бы холодности, прозрачной льдистости фа-диез-минорного трезвучия, неожиданного после сферы фа мажора в первых тактах «Трепака» Мусоргского).

На обратно пропорциональном соотношении ладовых и фонических свойств созвучий следует особо зафиксировать внимание, потому что оно многое объясняет в современной гармонии. Одна из наиболее общих тенденций в развитии гармонического мышления от классицизма к современности — постепенно возрастающее внимание к красочности, тембральной стороне гармонии, то есть тем ее качествам, которые в первую очередь зависят от фонических свойств аккорда. Эта уже давно всеми признанная закономерность проявляется широко и по-разному у разных композиторов. В частности, можно отметить такой факт, как приверженность к «излюбленным» интервальным структурам, изыскание способов выразить аккорд любой функции именно в данной структуре, чтобы сохранить определенный фонический эффект звучания, — так используется увеличенное трезвучие у Листа («Мыслитель», «Радость и горе» и др.), уменьшенный септаккорд и энгармонически ему равные «псевдоаккорды» у Рахманинова и т. п. Если связать эту тенденцию с концепцией Тюлини, то нетрудно представить себе ее следствие: при интенсификации фонизма уменьшается значение ладовой направленности гармонии вплоть до сведения ее к нулю и передачи ладообразующей роли другим компонентам. Именно это явление наблюдается во многих гармонических

¹ С этой точки зрения спорным представляется предложенный И. Рачевой и используемый Л. Мазелем термин «ладофоническая функция» (101, с. 41), который определяет характер эмоциональной окраски, приобретаемый аккордом одной и той же структуры в различных ладовых условиях. (В качестве примера приводится различное впечатление от мажорного трезвучия как первой ступени мажора, неаполитанского аккорда минора, IV ступени до-рического лада и т. п.). Разумеется, возможна и такая постановка вопроса, но тогда вся проблема переносится в другую плоскость — плоскость выразительности, семантики (в частности, семантики части в связи с целым). В этом случае вряд ли правомочно использование тюлининского определения фонизма, с которым Л. Мазель, как следует из текста, соглашается (во всяком случае, другого определения не дано).

системах современной музыки, где функции гармонии и отдельного аккорда нередко проявляются не столько на ладовом, сколько на тематическом уровне (подробно см. II-5).

Идея обратной пропорциональности в соотношении ладовой и фонической функций аккорда иногда вызывает возражения. В качестве аргумента обычно указывается на характер действия альтерированных аккордов, которые, усиливая тяготение и, следовательно, будучи более активными в ладовом отношении, в то же время привлекают внимание и своей особой краской, что как будто бы противоречит основной установке Тюлина. Думается, однако, что противоречие это мнимое. Альтерированные аккорды действительно обнаруживают усиление тяготения, но усиление это происходит за счет прежде всего мелодической энергии. Главное же заключается в том, что альтерированные аккорды резко нарушают стабильную форму диатонического звукоряда, порождая «непривычную» интервалику, необычные интонационные ходы, а потому создают условия для привлечения внимания к своим фоническим качествам. В каком случае фонизм, например, альтерированной субдоминанты сильнее привлечет наше внимание — при движении ее в K_{64} или при переходе в тонику? Думается, последний случай будет безоговорочно признан как более активный в фоническом отношении, а это полностью отвечает положению Ю. Тюлина — менее обычная функциональная последовательность способствует большему выявлению фонических качеств.

§ 5. ФАКТУРА

Выделение аккордового комплекса как автономно действующей целостности порождает в гармоническом складе особую возможность — возможность различной временной протяженности комплекса и, в связи с этим, возможность «маневрирования» этой протяженностью. Данная особенность гармонического склада широко раскрыта и освещена теорией музыки (Риман, Танеев и др.). На этом вопросе подробно останавливаются Ю. Тюлин и Н. Привано (179, с. 174—176). О нем еще пойдет речь ниже, при характеристике гармонии классицизма. Здесь же коснемся другого связанного с указанным явлением вопроса — вопроса изложения созвучия, то есть фактуры.

Поскольку фактурные преобразования аккорда, многообразие типов фактурного воплощения единой гармонической сущности — возможность, рожденная спецификой гармонического склада, есть основания утверждать, что фактура как действенный элемент музыкального развития, музыкальной драматургии — достояние именно гармонического многоголосия. В полифонии столь активная действенность фактуры недостижима, ибо ткань целого полностью зависит от интонационной структуры каждого из голосов и от начала до конца предопределена

их количеством и регистровыми возможностями. В гармоническом же складе фактура — компонент мобильный, активный, способный к изменчивости «на близком расстоянии». Показательно, что все теоретические труды, посвященные специально фактуре и анализирующие ее элементы и их функциональные отношения, останавливаются на рассмотрении фактуры именно гармонического склада.

Наглядное представление о различии фактурных возможностей полифонического и гармонического складов дают приводимые на с. 52—53 фактурные схемы, форма которых предложена Е. Титовой (Кутейшиковой). В схемах вертикальная ось соответствует звуковысотной шкале, горизонтальная — временной; за единицу вертикали принят полутон, за единицу горизонтали — мельчайшая ритмическая доля данного текста. Легко заметить, что в схеме 1 рисунок одностопен, диапазон звучания почти неизменен, плотность ткани на всем протяжении равномерна. В схеме 2, напротив, рисунок разнообразен, плотность ткани мгновенно и резко меняется, постоянны регистровые «броски».

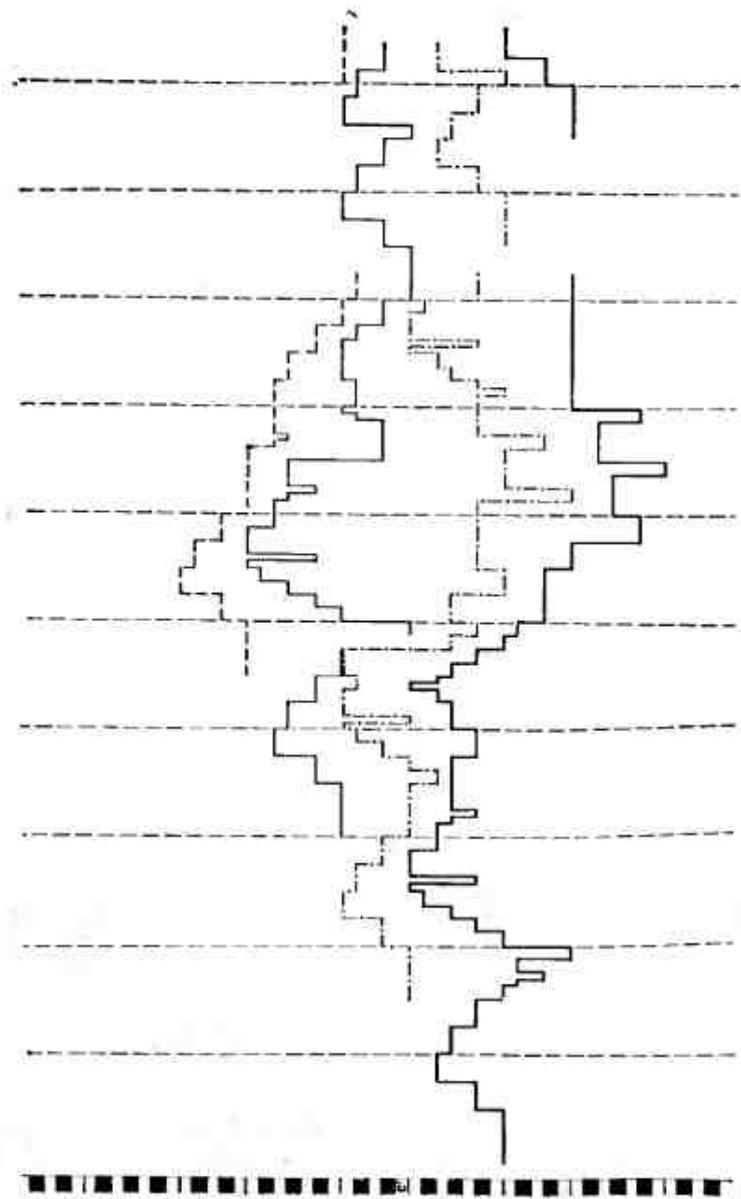
Наиболее важные общие типы фактурного изложения в гармоническом многоголосии — фактура аккордовая и гомофонная (именно на этом основании, очевидно, Ю. Тюлин определяет аккордовость и гомофонность как склады). Гармоническое одноголосие, которое выше было предложено определять как фактуру монофоническую, или монолинейную, — частная, сравнительно редкая форма изложения гармонического склада.

Аккордовая фактура характеризуется монолитностью, моноритмичностью. Однако верхний голос ее способен быть носителем мелодического начала. Возможна мелодизация также басового голоса, что способствует некоторой расщепленности ткани (пример 21) ¹.

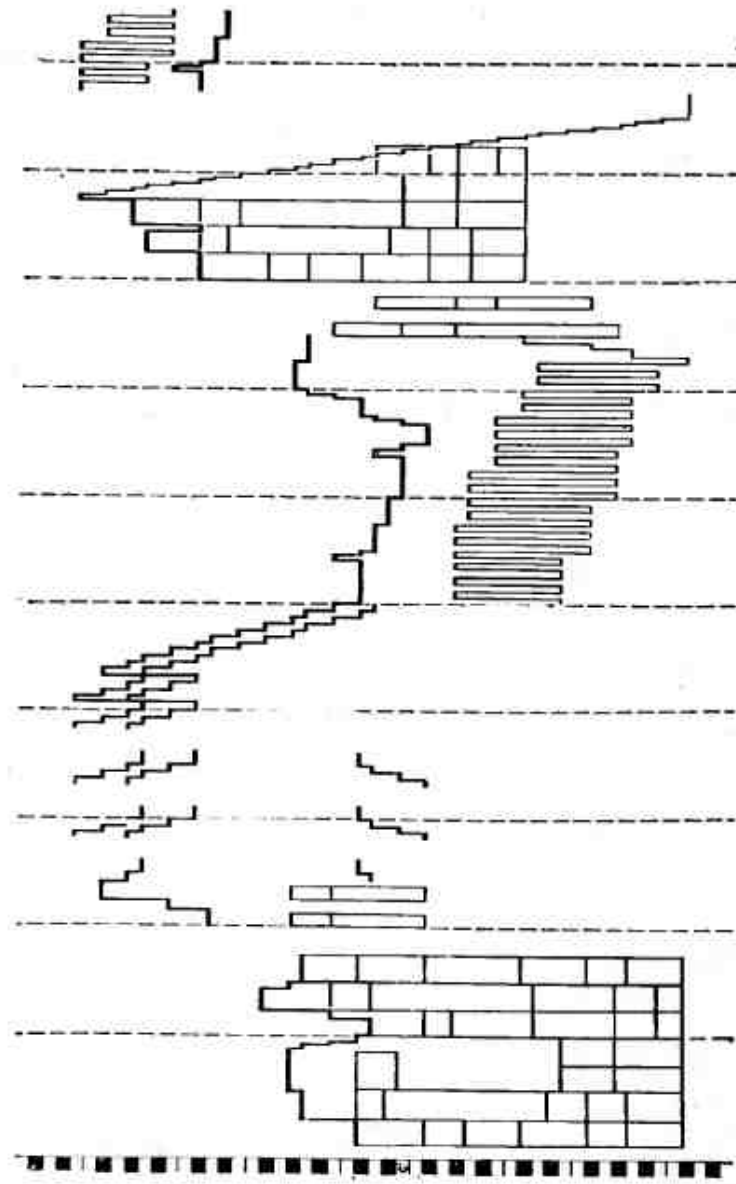


Гомофонная фактура характеризуется регистровым и ритмическим (а отсюда — и функциональным) расчленением музыкальной ткани на солирующий голос и аккомпанемент. Солирующий голос может быть расположен самым различным образом

¹ Подробно об особенностях фактуры см. 179, отдел III, 109, 164, 144, 145, 197.



Фактурная схема 1. И. С. Бах. Фуга ми-мажор (ХТК, II том), такты 1—11



Фактурная схема 2. П. Гайдн. Соната № 59 (ми-бемоль мажор), 1 часть, такты 1—11

относительно плана сопровождения: он может быть и наверху, и внизу, и в середине музыкальной ткани (пример 22).



В своей простейшей форме солирующий план гомофонной фактуры выражается одним голосом, но он может быть и усложнен, составляя «дуэт», «терцет» и т. п. Это создает потенциальные возможности для включения в гармонический склад элементов полифонии.

Наряду с проблемой общей классификации видов гармонической фактуры существует не менее важная проблема изложения каждого созвучия. В гармоническом складе созвучие может быть изложено как в своей «натуральной» форме — одновременном звучании всех тонов аккорда, одновременно же сменяемых на тоны следующего, так и в различных фигурационных преобразованиях. Подобные преобразования специфичны именно для гармонического склада. В полифоническом многоголосии, даже при условии моноритмического движения голосов, невозможно представить себе фигурационное варьирование образующихся по вертикали комплексов без искажения логики организации целого (см. пример 2). В гармоническом складе фигурационные (фактурные) вариации — один из самых распространенных приемов обращения с тематическим материалом.

Вопросы фигурационного преобразования гармонии, формы фигурации рассмотрены в работе Ю. Тюлина и Н. Привано (179) и еще более детально в трудах Ю. Тюлина, специально посвященных проблемам фактуры (174). Вкратце изложим систему фигурационных приемов, данную в указанных работах. Эти приемы можно свести к четырем основным видам:

1) колористическое наложение — октавные «удвоения реальных голосов, не имеющие самостоятельного значения в голосоведении» (179, с. 247);

2) гармоническая фигурация — «орнаментированное изложение аккорда в виде поочередного движения входящих в него тонов» (там же);

3) ритмическая фигурация — «повторение одного тона или комплекса тонов» (179, с. 249);

4) мелодическая фигурация — «такое движение голоса, которое, опираясь на гармонию, в то же время отступает от опорных аккордовых тонов и образует самостоятельный мелодический рисунок, отличающийся от реального гармонического голосоведения... таким образом, мелодическая фигурация является не формой мелодического движения самого по себе, но особой формой соотношения мелодического движения с гармонией... В процессе мелодизации голосов при помощи мелодической фигурации принимают участие не только неаккордовые звуки, но и аккордовые (разрядка моя. — Т. Б.)» (178, с. 251). В этом определении особенно важно обратить внимание на принципиальную нетождественность мелодической фигурации введению неаккордовых звуков. Мелодическая фигурация рассматривается как понятие более широкое, охватывающее не приемы, а форму отношения мелодического и гармонического начала.

Детальное и обстоятельное рассмотрение приемов фактурной работы и функций голосов содержится в очерке В. Холоповой «Фактура» (197).

§ 6. ГОЛОСОВЕДЕНИЕ

Организация гармонического многоголосия выдвигает проблему способа связи созвучий (в аспекте звуковой ткани) — проблему голосоведения. Гармоническая ткань содержит возможности для выявления как комплексных связей, так и связей линейно-мелодических, возникающих от движения тона одного аккорда в тон другого. Степень действенности мелодико-линейных связей (и следовательно, в обратной пропорциональности — степень комплексности) во многом зависит как от формы изложения аккорда, так и от способа связи тонов одного аккорда с тонами другого, то есть от голосоведения. Так, при прочих равных условиях, более тесное, компактное расположение тонов аккорда всегда будет способствовать большей комплексности его восприятия. Напротив, широкое расположение, разреженность пространства между голосами будет стимулировать дифференцированность слоев и отсюда — полифонизацию ткани. Плавные секундовые ходы голосов, особенно при преобладании косвенного и противоположного движения, также способствуют полифонизации. Преобладание же прямого и особенно параллельного движения усугубляет ощущение комплексности, целостности аккорда, препятствуя дифференцированному

восприятию голосов, восприятию их мелодического рисунка.

Реальное голосоведение — такое, «при котором осуществляется непосредственная (явная) мелодическая связь отдельных аккордовых тонов» (179, с. 245), — также способствует мелодизации ткани, ощущению в ней горизонтальных линий. Напротив, скрытое голосоведение — «косвенная связь тонов», подразумеваемая «как их мысленная мелодическая координация» (там же), содействует гармоническому ощущению ткани, «разрывая» мелодические линии отдельных голосов.

Интересное развитие теории голосоведения предлагает Е. Титова (164). Она рассматривает голосоведение с точки зрения двух организующих его сил — собственно фактурных, материализующихся в реальных мелодических линиях, и ладофункциональных, выражающих логическую сопряженность тона одного аккорда с тоном другого на основе ладовых тяготений. Титова указывает на то, что ладовое голосоведение, в условиях действия стереотипа сложившихся отношений (имеется в виду мажоро-минорная ладогармоническая система), может ощущаться нередко и при отсутствии связывающей ладово-сопряженные тоны реальной фактурной линии (то есть при отсутствии «фактурного голосоведения»). В связи с этим она предлагает следующую классификацию видов голосоведения: ладовое голосоведение — нормативное (если тоны сопрягаются в соответствии с ладовыми тяготениями) и свободное (при нарушении стереотипа ладовых связей); фактурное голосоведение — реальное (если линейная связь тонов осуществляется непосредственно) и подразумеваемое (частный случай — скрытое) — при отсутствии непосредственной «материальной» фактурной линии, но с явно ощутимой ладовой связью тонов «на расстоянии». Так, в примере 100 ладовое голосоведение — нормативное, в примерах 101, 107, 218, 129 — свободное. Фактурное голосоведение в примере 100а в первых двух тактах скрытое, в последних — реальное.

С вопросом о голосоведении тесно связан и вопрос о реальном и мнимом количестве голосов. Октавные удвоения, возникающие при колористических наслоениях, при усилении солирующего голоса гомофонной фактуры, не изменяют количества реальных голосов многоголосной ткани. Удваивающие голоса называют мнимыми; они имеют чисто фоническое значение. Реальными же являются голоса, которые образуют самостоятельную линию, не совпадающую с мелодическим рисунком ни одного другого голоса. Количество реальных голосов гармонического многоголосия на протяжении одного произведения в художественной практике постоянно меняется. Изменение количества голосов влияет на напряженность звучания (пример 23).



Приведенное определение реального голоса, сложившееся на базе классической гармонии, где относительно длительное параллельное движение более чем двух голосов является исключением, применительно к современной музыке нуждается в коррективах. Использование аккорда в качестве средства тембральной окраски тона мелодии, распространенное в XX веке, приводит к длительным «ленточным» последованиям сложных комплексов, причем каждый из возникающих голосов образует мелодическую линию, не совпадающую с линиями других голосов. Однако эти дублирующие линии настолько неиндивидуализированы интонационно и ритмически, настолько в своем движении подчинены основной мелодии, что совершенно не дифференцируются слухом как отдельные, воспринимаются подобно обертоновым призвукам, как фактор тембра (см. примеры 8, 18, 68 и др.). Думается, в подобных случаях нет основания классифицировать каждый из голосов как реальный.

Итак, мы рассмотрели формы связи созвучий в аспекте организации ткани. В следующей теме мы перейдем к анализу связей аккордов уже в ином аспекте, на другом уровне — в аспекте их логического соподчинения.

Отдел Б. ЛАДОВАЯ ОСНОВА ГАРМОНИИ

Тема I. ВОПРОСЫ ОБЩЕЙ ТЕОРИИ ЛАДА

§ 1. ПРИРОДА ЛАДА

Что такое лад? Какова сущность этого явления, этого понятия?

Обязательна ли ладовая организация музыки или лад — исторически преходящая категория?

В чем единство и в чем различие встречающихся в музыкальной практике форм ладовой организации? Поддаются ли они какой-либо систематизации и по каким признакам?

Наконец, в чем специфика ладовой организации в условиях гармонической формы многоголосия?

Таков круг вопросов, которые предстоит затронуть. Кроме того, особо следует остановиться на проблеме соотношения

категорий лада, тональности, звукоряда. Последний вопрос заслуживает особого внимания, так как точки зрения на него различных теоретиков значительно расходятся.

Итак, что определяет собой термин «лад»? В дальнейшем изложении будем исходить из понимания лада как свойства музыкальной интонации выявлять неоднозначность, дифференцированность составляющих ее тонов не только по абсолютной высоте, но и по производимому ими психологическому эффекту — ощущению торможения или ожидания движения, что, в свою очередь, порождает в сознании их логическую дифференциацию. Особо подчеркнем, что если различие звуков по абсолютной высоте имеет место даже при случайно возникших звучаниях (гудки автомобилей, стирание пыли с клавиш фортепиано и т. п.), то логическое различие возникает только в условиях организованной интонации, обнаруживая тем самым специфичность этого явления для музыки как формы общения. Эта соподчиненность тонов в связанном музыкальном построении издавна отмечалась теоретиками¹. «Таинственная связь всех аккордов и тяготение их к тонике гаммы образует тесное, как бы цементом спаянное единство — лад» (Ф. Бюссе, цит. по: 206, с. 167); «Если бы возможно было на мгновение уйти из лада, это значило бы, что исчез всякий гармонический смысл...» (Дж. Бас, цит. по: 206, с. 196).

Ладовая организация (разумеется, не прямолинейно, с большими оговорками) перекликается с грамматической, точнее — с синтаксической² системой языка, определяющей соподчиненность слов и являющейся необходимым условием выражения какого-либо значения.

Аналогия музыкальных отношений с грамматикой нередко встречается в теории музыки, но обычно проводится в аспекте формы, прежде всего ее членения. Так, объединяемые в периоде предложения соотносят с главным и придаточным; Г. Риман предлагает даже точную схему соответствия кадансов «правильно» построенного восьмитакта со знаками препинания (см. об этом: 131, с. 164). Аналогично же грамматики со звуковысотными отношениями прямо проводит только Л. Мазель, который говорит о грамматической роли классической гармонии, то есть гармонии мажоро-минора, подразумевая, по-видимому, именно ее ладовую активность (101). В том, что организующая роль

¹ Отличие терминологии и трактовки понятий создает трудности при переводе трудов зарубежных музыковедов. Поэтому следует специально подчеркнуть, что здесь и далее этот факт нами учитывается. В частности, в подтверждение концепции обязательности лада в музыке приводятся высказывания, в которых тональность понимается как функциональная связанность, а лад (mode) — не просто как определенная структура звукоряда, но именно как его функциональная дифференцированность.

² «Синтаксис — грамматика связанной речи, грамматика единиц, более высоких, чем слово» (102, с. 163); «Синтаксическое значение отражает... способность данной формы вступать в определенные типы... связи» (там же, с. 205).

здесь приписывается гармонии как таковой, находит отражение типичная для теории музыки черта, о которой говорилось выше, — слияние понятий гармонии и лада.

Проводя аналогии между синтаксическими законами языка и ладовой системой музыки, следует настоятельно подчеркнуть их условность. Совершенно недопустимо и явилось бы грубейшей вульгаризацией буквальное уподобление тех или иных элементов грамматики музыкальным явлениям (типа: «звук — фонема», «тон — морфема», «мотив — слово», «тоника — подлежащее», «доминанта — сказуемое» и т. п.). Речь может идти лишь о некоторой общности черт соотношения материальной и идеальной субстанции как речевого, так и музыкального высказывания. Родственность же речевой и музыкальной форм общения — давно признанный факт.

Известно, что в словесной речи ряд слов — конкретных понятий — лишен ясного смысла вне грамматического соподчинения. Приведем элементарные примеры: учитель, ученик, слушает; настроение, здоровье, влияет, на. Кто кого слушает? Что на что влияет? Вне грамматического соподчинения это останется непонятным. Еще пример: солнце, с утра, светит, не. Организацию этого комплекса слов можно представить себе в двух вариантах, причем, при полном сохранении всех морфем, смысл фразы будет полностью изменяться от различной формы согласования: «с утра не светит солнце» или «солнце светит не с утра». И так же как вне определенной системы соподчинений ряд слов не составит осмысленной фразы, так и ряд звуков не оформится в осмысленную интонацию, если не будет между этими звуками сплавляющей их в единую структуру логической системы отношений.

Поставим на основании сказанного вопрос, может ли музыка быть внеладовой, и предоставим ответить на него прежде всего тем музыкантам, чье мнение по этому поводу является наиболее веским аргументом, ибо это композиторы, представляющие крайнее выражение так называемой «атональности» и «аладовости». «...Тональность может означать все возникающее от взаимодействия тонов, — пишет А. Шёнберг, — независимо от того, являются ли связи с тоникой простыми или более сложными... Нет еще ни одного исследования, которое показало бы, что структура этих новых звуков (речь идет о додекафонии. — Т. Б.) не является фактически тональностью из двенадцатизвуковой серии» (250, с. 188). Хотя доказательство своей точки зрения Шёнберг ведет как бы «от противного», тем не менее сама убежденность его в наличии тональных (читай: ладовых) связей между звуками додекафонной серии достаточно очевидна. В том же духе высказываются и его видные последователи: «...можно утверждать, что и у нас, несмотря ни на что, имеется основной тон — по-моему, это определено так...» (А. Веберн, 34, с. 58); «Надо признать ошибочным мнение, по которому все

элементы основной организации — в случае темперированной системы двенадцати тонов — признаются точно и неизменно за равные друг другу. Это — абсурд, как в отношении структуры, так и акустики» (П. Булез, цит. по: 71, с. 126—127). Как видно, композиторы-атоналисты дружно отрицают отсутствие в их музыке дифференцированности значения тонов. Аналогичной точки зрения придерживается и целый ряд других музыкантов. Приведем, например, высказывание английского теоретика М. Карнера: «...современная музыка тоже имеет свой вид тональности, в том смысле, что в отдельных сочинениях определенные ноты и последования нот, определенные аккорды и аккордовые прогрессы имеют преимущества над другими и таким образом устанавливают временные центры, которые имеют решающее влияние на звуковую организацию сочинения в целом. В этом свете даже атональная музыка, музыка школы Шёнберга, имеет квазитональность, которая проявляет себя в перманентных отношениях между всеми нотами, встречающимися в пьесе, и так называемой „серией“, на которой она основана» (цит. по: 47, с. 33—34). О том же свидетельствуют слова Ю. Холопова: «По-видимому, феномен функциональных отношений (речь идет о ладовых сопряжениях. — Т. Б.) неустраим, если музыка должна сохранять логику и определенность мысли, оставаться живым, полнокровным организмом» (181, с. 28). (См. также приведенные выше слова Дж. Баса.)

Проблема природы ладового ощущения, проблема того, почему при восприятии ряда тонов (акустического феномена) в нашем сознании рождается представление о их логическом неравенстве, соподчинении, почему в данном конкретном случае возникает та, а не другая форма этого соподчинения, необычайно сложна и многоаспектна. Она охватывает аспект и созидания (лад в представлении композитора) и восприятия (лад — слушатель). Сколько-нибудь полное ее решение лежит на пересечении многих разнородных отраслей знания — истории, социологии, психологии, физиологии, акустики, истории музыкального инструментария; оно не может быть найдено вне философского освещения взаимосвязи чувственного и логического, отражения материальных структур в абстрактных представлениях. Не случайно к этой проблеме обращаются и музыковеды, и психологи, и физиологи. Естественно, что в данном курсе проблема эта не может быть полностью раскрыта и даже достаточно широко охвачена. Поэтому остановимся лишь на том, что имеет наиболее прямое отношение к проблематике данной книги, притом преимущественно в плане восприятия.

Прежде всего следует отметить, что лад — не умозрительное изобретение теоретиков, а система, исходящая из интонационной природы музыки (см. 13, 15, 170, 176, 128 и др.). Напомним, что о ладе можно говорить только применительно к художественно организованному звучанию. В том, услышим мы или

не услышим лад в музыкальном тексте, первостепенна роль нашей слуховой подготовленности к данному типу интонаций. А это уже аспект историко-социальный. Поэтому так трудно дается восприятие мажоро-минорной музыки, например, народам Африки; поэтому же, вероятно, далеко не всеми признается ладовой музыка Шёнберга и Веберна (а в недалеком прошлом — Шостаковича и Прокофьева). Думается, что подчеркиваемая Ю. Тюлиным роль апперцепционности в возникновении ладового чувства (176, с. 7) наиболее действенна именно на интонационном уровне. Если же интонационный строй произведения понятен данному слушателю, то ладовое ощущение непременно возникнет.

Неизбежность возникновения в сознании логической дифференциации тонов художественно организованного музыкального текста подтверждается законами психологии (и даже физиологии) восприятия. Установлено, что сознание человека обладает априорным свойством воспринимать даже разрозненные явления в системной взаимосвязи. Общий характер этой системы базируется на эффекте так называемого «поля восприятия», которое предполагает, прежде всего, конфигуративность, то есть расчленение воспринимаемого на фигуру и фон (низший уровень), и категоризацию, то есть соотнесение и дифференциацию воспринимаемого на главное — тем или иным способом выделенное — и вторичное — невыделенное, стертое (высший, логический уровень). Ладовое чувство основывается на этом законе. Главное и вторичное, выделяясь в первую очередь как конкретный феномен звучащего текста (например, многократно повторенный тон мелодии по сравнению с единично прозвучавшими; тон, окончивший построение, и т. п.), на следующей ступени обобщения связываются сознанием уже как бы вне конкретного текста, абстрагированно от него, создавая логическое представление о системе неравнозначных, субординационно соотносящихся тонов — то есть о ладе. Таким образом, недифференцированность составляющих музыкальный текст тонов противоречит самим законам восприятия.

Наличие системы разграничения и соподчинения тонов никогда не оспаривается, если речь идет о привычных отношениях мажоро-минорной системы. Ситуация меняется при соприкосновении теории с музыкой, основанной на иных ладовых системах. Дело, по-видимому, в том, что в силу ряда объективных причин, о которых пойдет речь ниже, европейское музыкальное мышление длительное время базировалось преимущественно на строго детерминированной ладовой системе, обладающей жесткой, неизменяемой структурой и действенной для огромного социального ареала. Отсюда в теории музыки, во-первых, возникла тенденция к отождествлению ладовой системы вообще с некоей стереотипной формой: «Лад... формируется в нашем сознании как обобщенно-абстрагированная апперцепционная

система, то есть закрепляющаяся в зависимости от предшествующего опыта восприятия музыки и служащая стереотипом» (Ю. Тюлин, 176, с. 7). Во-вторых, большинство теоретиков связывают лад с обязательностью наличия четкого центра, безоговорочно подчиняющего себе все остальные элементы системы: «Лад — система взаимоотношений ступеней звукоряда, определяемого главенством основного тона (тоники) и зависимостью от него остальных ступеней» (Ю. Тюлин, 170, с. 6); «Лад — система звуковых связей, объединенная тоническим центром в виде одного звука или созвучия» (И. Способин, 152, с. 24). Однако есть и другая точка зрения. Интересны асафьевские определения лада, в которых акцентируются взаимные отношения звуков, но не говорится об обязательности наличия тоники. Приведем одно из них: «Лад — организация составляющих данную эпоху систему музыки тонов в их взаимодействии» (15, с. 196). Не упоминает о тонике и Ю. Холопов. Такая трактовка представляется весьма перспективной, ибо она дает представление о ладе не только как о централизованном стереотипе, но и шире — как о системе логической соотносительности тонов вообще. Подобное представление дает возможность отнести понятие лада и ладовой функциональности к широкому кругу явлений музыкального искусства. Оно позволяет понять и принять точки зрения А. Шёнберга, А. Веберна и аналогичные им на систему так называемой «атональной» музыки как на тональность особого рода, все же обладающую важнейшим свойством лада — логической дифференцированностью тонов.

Действующие в музыке ладовые системы неисчислимо разнообразны. Искрывающее перечисление их — задача невыполнимая, так как любое новое музыкальное высказывание может породить новую, неповторимую форму логической соподчиненности тонов. К этой проблеме изменчивости, неединственности «жизни» лада неоднократно обращается Б. Асафьев, последовательно утверждающий интонационно-процессуальную природу всех проявлений музыки: «...лад как отражение постоянно обогащающейся и утончающейся в выразительных возможностях интонации — всегда в становлении, в развитии, в „преобразовании“» (14, с. 74); «Исторические конкретные причины, вызвавшие к жизни ту или иную систему организации тонов (как и слов, и всех форм человеческой речи), действуют в процессе, то есть никогда эта система не является абсолютно завершенной. Она всегда находится в состоянии образования и преобразования, разложения и собирания, даже с трудом стабилизируясь в самом сверхакадемическом совершенном произведении, если оно не безнадежно мертво, то есть просто набор схем...» (15, с. 196); «...„Жизнь лада“ никогда не останавливается. Лад неподвижен только в учебниках музыки, как язык в словарях. Но и то, пожалуй, словари более чутко отмечают жизнь языка

повторными дополнениями и измененными изданиями, чем музыкальные учебники жизни лада» (15, с. 229) ¹.

Однако на определенных этапах истории складывались и такие ладовые системы, формы связи которых обнаруживали тенденцию к повторяемости, а отсюда — к устойчивости, закреплённости именно данных типов отношений. Это объяснялось, по-видимому, целым рядом объективных причин — от акустических свойств интервалов и даже строения инструментов до законов психологии восприятия и причин социально-исторического порядка. Показательно, что прежде всего это относится к музыке профессиональной, сам социальный статус которой (профессиональные школы, требовавшие теоретического обобщения опыта) способствовал такой стабилизации.

Такие устойчивые («удобные») формы ладовой организации стабилизировались иногда на длительные периоды истории музыкальной практики и бывали настолько всеохватывающими, что подчас фиксировались теорией музыки как единственно возможные. Таковы, например, системы греческих тетрахордов, средневековых гексахордов, наконец классическая система мажоро-минора. Такие системы можно определить как с т а б и л ь н ы е. Как увидим, установление стабильности ладовой системы имеет большое значение для характера ее функционирования. И все же лад совсем не обязательно стереотип — ни в историческом, ни в логическом аспекте.

Итак, суммируем. Тоны интонационно осмысленного построения предстают не как бесконечный ряд логически равнозначных единиц, но как дифференцированные по своему значению, выполняемой ими функции звуки, своим соподчинением образующие целостную систему. Характер функциональных отношений, как и факторы, их определяющие и способствующие их обнаружению, в разных случаях будут различными — об этом подробнее речь пойдет ниже. Но логическая дифференцированность, неоднозначность тонов, обеспечивающая системность их соподчинения, сохранится, а это и есть то основное качество, которое определяет сущность лада. «Степени тяготения как отдельных тонов в данной системе, так и комплексов звуков и их размещение в отношении „точек“ или „узлов“, воспринимаемых как устой... в разные эпохи могут меняться, но самый принцип различия звукоотношения в системе

¹ Приведенные замечания Асафьева сделаны сорок лет назад. Но и теперь в наших учебниках элементарной теории музыки обычно теория лада фигурирует как теория мажора и минора, а другие формы (кстати, тоже с обязательной тенденцией стабилизировать их) рассматриваются как некое отвлечение, отход от норматива, с большей или меньшей степенью приближенности к нему. При этом развитость форм определяется степенью близости структуры к мажорной или минорной. Этой же фетишизацией мажоро-минорной системы объясняются и некоторые распространенные ошибки в трактовке функциональной организации других ладов, и многое другое.

существует всегда, и в этом смысле греческий тетрахорд и современный синтетический лад — солидарны...», — справедливо пишет Б. Асафьев (13, с. 201).

Поскольку соподчинение может проявляться в разных аспектах — например, в метрическом, в аспекте формы, то необходимо подчеркнуть, что специфика лада заключается в соподчинении разновысотных тонов, то есть лежит в сфере звуковысотных отношений. Определение лада, следовательно, должно выглядеть следующим образом: лад — звуковысотная система соподчинения определенного ряда тонов, логически дифференцированных по степени и форме их тормозящей или движущей роли.

Лад есть система идеальная, логическая и как материальная субстанция не существует — в отличие, например, от звука, мелодии, гаммы. Лад как таковой нельзя спеть, сыграть, нельзя воплотить вне конкретной интонации. Мы воспринимаем слухом определенную мелодию, а сознание наше отражает ту форму отношений тонов, которая проявилась в этой мелодии, отражает как определенную систему соподчинения звуков уже путем абстрагирования. Прослушав протяженное музыкальное построение, которое может и не запомниться сразу во всех деталях, мы в то же время ясно представим себе его тонику, доминанту, субдоминанту и т. п.: система отношений предстанет как бы отделенной от конкретного текста¹. Это подобно тому, как, слушая или читая словесную фразу, мы осознаем грамматическую роль слов — подлежащее, сказуемое и т. п. — и только через соотношение конкретных слов друг с другом улавливаем их функцию. И так же как понятия «подлежащее», «сказуемое», «обстоятельство места» нельзя отождествлять с конкретными словами, хотя реально члены предложения воплощаются в конкретных словах, лад как систему организации нельзя отождествлять с конкретной интонацией, хотя он проявляется только через нее.

Интонация — воплощение художественного смысла. Лад — форма выявления логики, лишь одно из средств воплощения художественного смысла. Именно этим объясняется возможность существования совершенно различных по характеру произведений, написанных в одной и той же ладотональности. Подобно тому, как при единой логической структуре предложения изменение порядка слов в поэтическом тексте может совершенно изменить художественный смысл, различное интонационное строение, различная мелодическая структура может создать совершенно различное художественное впечатление при

¹ Разумеется, теоретическое осознание функциональной структуры требует профессиональной подготовки. Рядовой же слушатель воспримет ее на интуитивном уровне.

единой логической системе — в условиях единого лада. Представим себе изменение порядка слов в известных строках Горького: вместо «Высоко в небе сияло солнце» скажем «Сияло солнце высоко в небе». Изменение это как будто незначительно. Однако предложенная инверсия снимает акцент на слове «высоко», а противопоставление высокого и низкого, как следует из дальнейшего текста «Песни о Соколе», постепенно перерастает в противопоставление возвышенного и низменного; в этом отношении подчеркивание слова «высоко» имеет существенное значение для общего художественного замысла, который нарушился бы при изменении порядка слов. Грамматический же смысл фразы несколько не изменился бы. Так же и в музыке. Ре мажор как логическая система один и тот же в Симфонии № 2 Бетховена и в заключении песни Шуберта «Девушка и смерть». Но конкретная интонация, а отсюда и художественный смысл этих произведений, полярны.

§ 2. ЭЛЕМЕНТЫ ЛАДА

Какими же показателями характеризуется лад? Прежде всего, формой функциональных отношений, теми связями, которые возникают в данной ладовой системе, — типом соподчинения, субординации, степенью функциональной активности.

Далее. Ладовая система складывается в нашем сознании в результате развертывания конкретного звукового материала — тонов и созвучий, причем сам характер этого материала (его конкретные формы), как будет показано ниже, не безразличен для возникающих на его основе функциональных отношений. Поэтому в характеристику лада должно входить определение специфики звукового материала.

Звуковой материал как сфера проявления и выражения ладовых функций обнаруживается на двух уровнях и, соответственно, должен иметь двухступенную характеристику. Во-первых, это состав тонов, участвующих в данном интонационном образовании (суммарное обобщение такого состава — звукоряд). Во-вторых, — те структурные формы, в которых эти тоны играют ладово действенную роль, то есть: является ли активным в ладовом отношении каждый отдельный тон или таким эффектом обладает только комплекс тонов, а отдельные тоны нейтральны в своем ладофункциональном значении. (Например, в ладогармонической системе мажор-минора отдельный тон может нести различную ладофункциональную нагрузку и получает определенную направленность только в комплексе — подробнее об этом см. 1Б-3-1.) В аспекте второго уровня ясно определяется связь с категорией склада. Однако, как увидим далее, связь эта не прямая, взаимозависим-

мость лада и склада весьма сложна, и их функциональные единицы могут не совпадать.

Сказанное помогает осветить один из важнейших вопросов теории лада — соотношение категорий лада и звукоряда. Очевидно, что лад — понятие более широкое: структура лада охватывает звукоряд как один из своих уровней, весьма существенный, но не единственный и не определяющий. «Звукоряд — поступенное графическое изображение тонов, составляющих лад, но определяется лад только качеством сопряжений интервалов данной системы», — пишет Б. Асафьев, четко разделяющий эти понятия (13, с. 282). Отметим, что звукоряд лада как системы может отличаться от полного звукоряда текста в целом. Последний обычно шире, включает тоны, не входящие в систему основных ладовых ступеней (например, альтерационно измененные тоны, глиссандирование и т. п.). В дальнейшем изложении, если это специально не оговаривается, под звукорядом будет подразумеваться материал именно лада.

Как будет показано, один и тот же звукоряд может составлять материал различных ладов, в зависимости от распределения функций между его тонами. Остановившись на этом потому, что отождествление лада и звукоряда нередко встречается в теории музыки. Подобное отождествление имеет место в двух наиболее типичных случаях:

1) при игнорировании функциональных связей (примитивное понимание музыкальной организации, худшая разновидность «школьной» теории музыки; несостоятельность подобной точки зрения совершенно очевидна);

2) при отнесении организации функционального соподчинения к категории тональности.

В последнем случае понятие лада высвобождается для характеристики тонового состава, то есть по существу — звукоряда, прежде всего в том его аспекте, который характеризует наклонение. Этот тип понимания соотношения категорий лада и звукоряда весьма распространен в теории музыки и прямо связан с еще одной проблемой соотношения — проблемой соотношения категорий лада и тональности.

Хотя мысль о том, что в музыке существуют взаимные тяготения между тонами в виде особой категории логических связей, издавна высказывалась музыкантами, как можно судить по приведенным выше цитатам, сама система этих отношений в учениях большинства теоретиков XIX—XX веков, русских и зарубежных, определялась как система тональности, то есть в тесной связи относительно-высотных отношений с абсолютно-высотными. Логические (собственно ладовые) и абсолютно-высотные отношения здесь как бы не дифференцировались, и термин «тональность» использовался для обозначения общей функциональной связанности. Такой подход встречается по сей пору — см., например, у Ю. Холопова: «Под тональной систе-

мой условимся понимать систему звуковысотных отношений, образованную на основе внутренней взаимозависимости ее составных частей» (189, с. 36). Идущее от практики средневековых модусов понимание лада как прежде всего определенной интервальной структуры¹ стимулировало поиски другого термина для обозначения новой формы звуковысотных отношений — системы мажоро-минора. Так возник термин «тональность». В то же время термин «лад» вышел из употребления. Дело в том, что стабильность функциональных отношений мажоро-минора, точно повторяющихся на разных высотах, по существу снимала необходимость определения этих отношений каким-либо специальным термином, ибо их идентичность подразумевалась сама собой. Таким же неизменным оказывалось и строение звукоряда от данной исходной точки — тоникки. Этим и объяснялось отождествление понятий лада и звукоряда. Если в условиях средневековой гексахордовой системы абсолютно-высотные перемещения лада (смены тоник) были довольно ограниченными и даже нечетко фиксировались, а основной момент различия был связан с изменением интервальной структуры (звукоряда), то в эпоху мажоро-минора изменчивым и потому требующим особой фиксации элементом стало именно высотное положение тоникки, с которым и стало связываться понятие тональности. Именно осознание значимости абсолютной высоты тоникки обусловило действительность функциональных отношений тонов уже не только внутри данной системы, данного лада, но на новом уровне — между системами, как соотношение их тоник, а через них — целых систем в качестве функций высшего порядка. Смена положения тоникки в процессе развития, влекущая за собой и смену звукорядной системы (модуляция), стала наиболее действенной силой формообразования. Тональность как интенсивнейший двигатель развития по существу заслонила собой лад².

Лишь в начале XX века Б. Яворский выделил феномен логической дифференциации тонов в особую категорию лада, отчлененную от абсолютной высоты его реализации — тональности. Яворским же был введен термин «ладотональность» для обозначения совмещения обеих категорий в конкретном явлении (например, в определении «до мажор» — «до» обозначает тональность,

¹ Кстати, отметим, что в средневековой теории термин *modus* фактически обозначал не только и не просто звукоряд, ибо предполагал достаточно четкое распределение в этом звукоряде функций. Ведь именно взаиморасположение определенных интервалов вокруг опорных тонов отличало дорийский лад от гиподорийского, эолийский от гиподорийского и т. д. Неслучайно Рамо определяет модус как «принцип, который заключает в себе наиболее совершенное и наиболее естественное последование звуков» (122, с. 120).

² Существует и еще более узкое понимание термина «тональность» — только как «классической» тональности, то есть «организации, господство которой установилось в европейской профессиональной музыке конца XVII века и продолжалось в двух последующих столетиях» (101, с. 600).

«мажор» — форму, вид ладовой организации). Такое расчленение понятий лада и тональности, помогающее более углубленному раскрытию сущности каждого из них, представляется весьма прогрессивным, и этот важнейший в теории лада шаг был сделан отечественным музыковедением. Он помог внести ясность в теорию лада, грешившую смещением конструктивного и функционального, исторического и логического (лад — звукоряд — тональность; тональность — модальность). Следует признать, что Яворский сам несколько ограничил собственную концепцию, связав ее только с определенной интерваликой: неустой — тритон, устой — терция, тяготения — только полутонное (217, 218). Это ограничение объясняется ориентацией автора на совершенно конкретные художественные образцы — музыку Скрябина и позднего Римского-Корсакова. Но сама идея разграничения категорий лада и тональности чрезвычайно плодотворна, и отказываться от этого важнейшего достижения отечественной науки, тенденция к чему, к сожалению, наблюдается в последнее время, совершенно нецелесообразно, ибо это ведет вспять, к сумятице понятий и терминов¹.

Идея Яворского была подхвачена и творчески развита многими советскими музыковедами. Например, Б. Асафьев, четко разграничивающий понятия лада и звукоряда, тональности дает следующее, также совершенно четко и явно отличающееся от первых двух понятий определение: «Тональность — окраска (тембр), высотность, а, следовательно, напряженность и направленность лада» (14, с. 163). «Тональность может быть тембровым явлением лада, интонируемого на той или иной ступени звукоряда (звукоряд здесь — шкала всех фигурирующих в музыке звуков. — Т. Б.)» (13, с. 223). Как видно, Асафьев подчеркивает темброво-выразительную роль тональности. Ю. Тюлин, полностью принимая отчленение понятия тональности от понятия лада, саму теорию ладовой функциональности раскрывает гораздо более полно и широко, чем это имеет место у Яворского. Особенно же перспективной и новаторской в области общей теории лада является работа Х. Кушнарера, создавшего в своем капитальном труде «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» (84) теорию монодических ладов. Тем самым Кушнарер вывел общую идею лада и ладовых функций за пределы не только какой-либо конкретной интервалики, но и за пределы гармонии, с которой преимущественно связывало функциональность традиционное музыковедение.

¹ Не странно ли звучит средневековый термин «модальная» применительно, например, к гармонии Чайковского, Бородина или Мусоргского? Ведь ни интонационная сущность их музыки, ни логика образования гармоний, внешне, может быть, даже в каких-то признаках сходных с модальными, ничего общего со средневековым модальным мышлением и модальной системой не имеют!

В развитие понятия тональности хочется сделать лишь следующее дополнение. Это понятие не адекватно ладу, но и не совсем от него независимо. Оно может быть раскрыто на двух уровнях. Высотная реализация лада — это более узкое, элементарное понимание тональности, которое, думается, не исчерпывает ее содержания. Ведь даже при полной идентичности функциональной структуры реализация ее на другой высоте является не механической транспозицией, а создает как бы новую целостность со своими, присущими именно этой абсолютной высоте «тембральными» свойствами. Это и есть второй, более высокий уровень понимания тональности, на котором ее можно представить как структуру, охватывающую и лад, и абсолютную высотность, образующую новый ряд, новый уровень в общей системе звуковысотных отношений. В этом смысле определение тональности по высотному положению тоники (170, с. 56) представляется опять же узким и несколько условным, ибо в какой-то степени может отразить существо явления только в условиях стабильно повторяющихся ладовых отношений (до мажор, ре мажор и т. п.). В условиях же изменчивости ладовых структур тональность в широком смысле этого слова может быть различной и при положении тоники на одном и том же уровне, так как функциональное соотношение одних и тех же тонов может не совпасть. И в этом (и только в этом) общем смысле всю систему звуковысотной организации можно называть **тональной системой**.

Итак, обобщая сказанное, попробуем уточнить соотношение понятий звукоряда, лада и тональности.

Лад — система определенного ряда тонов в их определенных функциональных сопряжениях.

Звукоряд — система тонового состава данного лада.

Тональность — а) высотное положение лада (абсолютная высотность на уровне звукоряда); б) сложная структура, осуществляющая синтез, интеграцию определенных функциональных отношений и той конкретной высоты, на которой они реализуются, — структура, охватывающая как относительно-высотные, так и абсолютно-высотные отношения в их единстве.

Именно такого понимания этих категорий мы будем придерживаться в дальнейшем.

Практика показывает, что с развитием музыкального мышления эволюционируют и формы организации музыкального материала, и законы музыкальной логики (точнее — формы проявления этих законов), в том числе формы ладовых систем. И раскрыть единую сущность лада как категории можно только выявив самые общие законы лада как системы, самые основополагающие ее элементы. Тогда станет возможным представить различные формы ладообразования как разветвления единой системы — ладовой системы музыкального мышления.

§ 3. ЛАДОВЫЕ ФУНКЦИИ

Под функцией, как говорилось выше (IA-2-1), в самом широком смысле слова понимается роль, характер действия того или иного явления, элемента. Именно в таком плане определяется ладовая функция Ю. Тюлиным (170, 179 и др.). С точки зрения структурного представления о ладе, функция является определяющим элементом лада¹.

Если выше лад определялся как система соподчинения, дифференциации, а дифференциация, в свою очередь, рассматривалась как результат различия психологического эффекта, то ладовую функцию следует определить как психологический эффект, логико-психологическую оценку характера действия звуковысотного элемента (тона, аккорда) в условиях его взаимосвязи с другими такими же элементами, объединенными с данным в единую структуру. Этот характер действия в наиболее общем виде может быть выражен оппозициями: «покой — беспокойство», «торможение — движение», «статика (устойчивость, разрешение) — динамика (неустойчивость, тяготение)». Заметим, что дифференциация воспринимаемого на «динамизирующее» и «тормозящее» заложена в самой природе восприятия, в законе восприятия, определяемом как «принцип динамики и стабилизации»². Рассмотрим этот вопрос более подробно.

Указанные выше оппозиции «динамика — статика», «торможение — движение» в настоящее время отражаются в теории музыки двумя основными характеристиками ладовых функций — устойчивостью и неустойчивостью. Эта классификация, на наш взгляд, нуждается в дополнительной дифференциации. Дифференциация может быть осуществлена введением в терминологию и определением системного места функций, упоминание о которых часто встречается в музыкально-ведческой литературе (здесь прежде всего следует назвать исследование Х. Кушнарева — 84, ч. II), но которые не введены в общепринятую теорию лада в виде строго разработан-

¹ Приведем определения элемента и структуры, данные В. Свидерским: «Под элементами мы будем подразумевать любые явления, процессы, а также их свойства и отношения, находящиеся в какой-либо взаимной связи. Характер же, способ, закон этой связи мы будем называть структурой... возможно понимание структуры как единства элементов и их структурной связи, то есть способа их взаимодействия» (133, с. 10).

² «Восприятие как феномен содержит в себе две противоположные тенденции: нарушение равновесия и стремление к равновесию. Изначально психическое состояние индивида находится в состоянии равновесия; в процессе взаимодействия со средой происходит нарушение и восстановление равновесия психики индивида. Эта закономерность психической организации личности экстраполируется как на процесс восприятия текста, так и на конструирование самого текста по принципу «колебаний» равновесия. Таким путем и создается посылка к логической подчиненности элементов, нарушающих равновесие, тем, которые его восстанавливают» (6, с. 10).

ной иерархии ладовых отношений. Речь идет о функциях опорности и неопорности. В свете современного состояния теории лада и, главное, в свете современной художественной практики эта дополнительная дифференциация представляется необходимой, так как она позволяет гораздо более точно и тонко разграничить формы ладовой функциональности и, кстати, подчеркнуть различие этих форм в современной музыке по сравнению с классической.

Термины «опорность» и «неопорность» в настоящее время используются теорией музыки как синонимы (с тем или иным оттенком) терминов «устой» и «неустой». Вместе с тем, опорность и неопорность далеко не синонимы устойчивости и неустойчивости. Если представить себе иерархию явлений ладовой функциональности, то опорность и неопорность займут в ней место на ином, более общем уровне, нежели устойчивость и неустойчивость, и не всегда с ними попарно совпадут. При этом особенно существенным окажется несовпадение устойчивости и опорности. Для выяснения всех этих различий остановимся на характеристике каждой из функций, оттолкнувшись от наиболее определившихся — устойчивости и неустойчивости — и затем перейдя к опорности и неопорности.

Функция устойчивости, как известно, выражается в создании ощущения торможения, остановки, покоя. Это функция статическая. В ладу устой выполняет роль центра, и, никуда сам не тяготея (то есть не вызывая ощущения необходимости продолжения движения), обладает свойством притяжения к себе всего того, что составляет неустойчивую сферу лада.

Помимо этих общеизвестных свойств устоя отметим еще одно, весьма существенное. Устойчивость — функция ненаправленная и потому однозначная. Устой — центр притяжения и, как всякий центр, может быть сосредоточен только в одной точке системы. Если лад организуется как связь созвучий, то этот центр, будучи аккордом, может состоять одновременно из нескольких тонов, но именно тонов аккорда, то есть комплекса, мыслимого как неделимое целое¹. Следовательно, закон единичности центра и в этом случае сохраняется. Поэтому чертеж, так широко распространенный в учебниках теории, в котором устой мажорного лада представлен как последовательно взятые три отдельных тона, ни в коей мере не отражает и даже искажает сущность функциональных отношений мажора: ведь только в комплексе до-мажорного трезвучия тон *соль*, например, звучит как устойчивый.

В противоположность устойчивости, неустойчивость — функция движения. Неустой создает ожидание продолжения развития. Как функция движения, неустойчивость многозначна и мо-

¹ С этим положением тесно связан вопрос об октавности и неоктавности систем (подробно см. IB-1-5).

жет выступать в самом различном качестве (и количестве), осуществляя направленность к центру из самых различных точек. Поэтому неустойчивость требует дальнейшей дифференциации. Наиболее общим уровнем разделения может явиться предложенная Л. Мазелем дифференциация тяготения и притяжения. Дальнейшая дифференциация неустойчивости позволяет ему раскрыть формы ее сопряжения с центром более конкретно, выделив, например, различие связей доминантовых и субдоминантовых, неустойчивости доминантно-гармонической и мелодически вводящей и т. п. (101, с. 198—204). Хотя термин «притяжение» представляется не очень удачным, так как существо связи определяется все же не столько притягивающей силой разрешающего элемента, сколько направленностью к разрешению неустойчивого, сам факт различия в формах неустойчивости бесспорен и очень важен. Поэтому лучше принять другие термины Л. Мазеля: неустойчивость определенно направленная (тяготение) и неустойчивость неопределенно направленная. Более конкретные формы различия — разграничение доминантной и субдоминантной неустойчивости, доминантных и мелодически вводящих сопряжений и т. п.

Перейдем теперь к характеристике функций опорности и неопорности.

Опорность — способность тона (или аккорда) к собиранию, стягиванию вокруг себя неопорных тонов (или аккордов) лада. В этом проявляется сходство опорности с устойчивостью. Но, в отличие от устойчивости, опорность не всегда и не обязательно сочетает действие собирания с состоянием покоя. Напротив, в известных условиях опорные тоны, собирая вокруг себя множество неопорных, в то же время сами неустойчивы и сохраняют активную направленность, тяготение к ладовому центру. Если в этом случае и допустимо говорить о торможении, то только в таком смысле, в каком можно говорить о тормозящей роли оттягиваемой пружины, которая тормозит для того, чтобы сильнее оказался удар (то есть активнее движение). Например, в побочной партии Сонаты С. Слонимского тон *ми*, выделяясь как опорный и в этой своей роли собирая, притягивая к себе тон *фа*, в то же время активно неустойчив и тяготеет в тонику *ля* (пример 24).

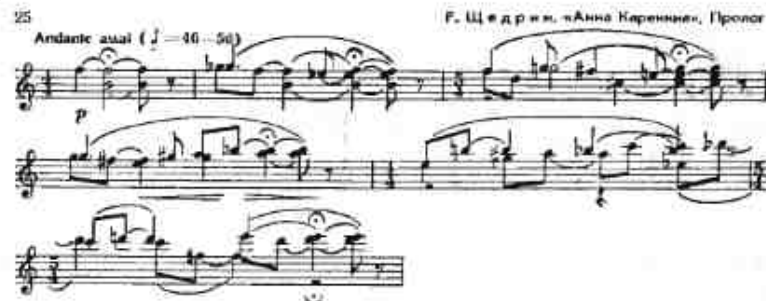
24 [Allegro moderato]

С. Слонимский. Соната для ф-ы



Таким образом, если устойчивость всегда можно считать проявлением также и опорности, то обратного отношения не существует: опорность далеко не всегда выступает как устойчивость, устойчивость же является частным случаем опорности.

В музыкальной практике имеют место такие ладовые системы, в которых функция устоя («абсолютного покоя») вообще отсутствует, и дифференциация заключается в различии между опорными и неопорными тонами. Так, в примере 25 в первой же фразе тоны *фа* и *си* выделяются благодаря своей повторяемости, большей, по сравнению с другими тонами, продолжительностью звучания, ритмической акцентированностью. Поэтому они особенно фиксируются слухом, и в сознании складывается представление о них как о главенствующих, опорных по сравнению со звуками *соль-бемоль* и *ми-бемоль* — неопорными. В то же время эффекта тоникальной устойчивости эти тоны не создают, прежде всего из-за образуемого ими интервала — тритона.



Здесь опять же напрашивается аналогия с грамматикой. Синтаксические связи (а именно эти связи, как говорилось выше, и ассоциируются более всего с ладовыми) бывают различного рода. Эти разные формы связей осуществляют разную степень соподчиненности участвующих в предложении слов (не аналогично ли разной степени централизованности ладовой системы?). Так, в условиях подчинительной связи один член предложения «является главенствующим, другой... подчиненным, зависимым» (102, с. 220). Для сочинительной же связи (например, «стол и стул», «жена и я») характерно относительное равноправие элементов, «хотя... первое место в сочетании обычно обладает большим „весом“, чем второе» (там же). Синтаксис знает формы, в которых управляющими становятся второстепенные члены предложения, и такие, в которых главные члены вообще могут отсутствовать. Тогда возникают связи уже между второстепенными членами. Художественные тексты особенно свободно используют такие формы. Приведем один блестящий пример — фрагмент стихотворения М. Цветаевой «Ученик»:

По холмам круглым и смуглым,
Под лучом сильным и пыльным,
Сапожком робким и кротким
За плащом рдяным и рваным.

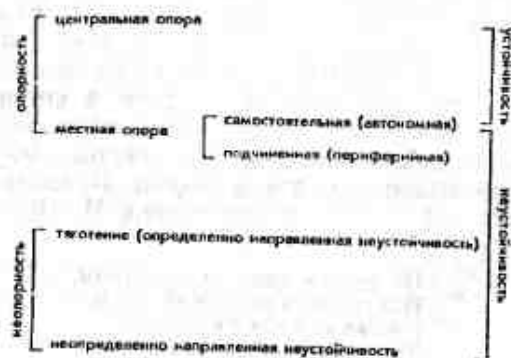
При этом, заметим, в этом тексте нет ничего «анархического», «афункционального», ничего «бредового». Здесь все четко функционально, но функциональность эта — функциональность второстепенных членов предложения, согласующихся друг с другом без главного, без «тоники»! Не вызывает ли этот текст ассоциаций с нецентрализованными, как бы ищущими тонику (и не обретающими ее!) нитонациями так называемой атональной музыки, а его синтаксическая система — с нецентрализованными, но несомненно функционально дифференцированными ладовыми системами?

Если в определяющей лад оппозиции «торможение — движение» тормозящий фактор выражен только опорностью, без устойчивости, то вся система приобретает неустойчивый, слабоцентрализованный характер и нередко оказывается действенной только на коротком (вплоть до мотива) участке текста, легко и часто смещаемой. Кратковременность действия позволяет определить ее как микросистему. Такие ладовые системы весьма характерны для народной и многих образцов современной музыки (см. примеры 25, 32, 34, 144 и др.).

Как говорилось выше, устой может быть расположен только в одной точке ладовой системы. На опорность такое ограничение не распространяется. Ладовая система может иметь несколько различно расположенных опор. В этом случае характер их действия может быть неодинаков: возможно такое соотношение опор между собой, при котором одна из них выделяется как центральная и подлинно устойчивая, подчиняющая себе остальные как периферийные, побочные и по отношению к ней неустойчивые. В других случаях такого центра может и не быть, а опорность будет осуществляться в разных точках, каждая из которых будет проявлять свое «местное» собирательное (возможно и местно-устойчивое) значение.

Что касается неопорности, то специальной характеристики эта функция не требует, так как характер ее действия в основном совпадает с неустойчивостью.

Общее соотношение функций лада выражает следующая схема:



§ 4. АВТОНОМНЫЕ И РЕЗУЛЬТАТИВНЫЕ ЛАДОВЫЕ СИСТЕМЫ. ЭФФЕКТ НЕУСТОЯ. ЭФФЕКТ ТОНИКАЛЬНОСТИ

Рассмотрим следующие вопросы: во-первых, о различной степени активности лада во взаимодействии с факторами формы (членением); во-вторых, о некоторых особенностях восприятия устойчивости и неустойчивости и значении этих функций для организации ладовой системы. Эти вопросы, как будет показано, тесно связаны между собой.

Первый вопрос сформулируем следующим образом: проявляется ли ладовая функция относительно независимо от формы, как автономная, способная сама активно воздействовать на форму, или же — противоположный случай — ладовая функция обнаруживается и осознается как момент результативный, то есть как следствие, результат, рожденный самой этой формой и потому в известной мере пассивный по отношению к ней.

Первый тип отношений ярчайшим образом представлен мажоро-минорной системой в ее чистом виде. В этой системе ладовая функция аккорда (обычно — безоговорочно, реже — относительно) независима от формы, от ритмонитонационных условий использования этого аккорда, от его местоположения в музыкальном построении. Более того, ладовая функция в этой системе способна сама активно воздействовать на форму, «требуя» (вызывая ожидание) ее продления, расширения и т. п. (различного рода прерванные кадансы, эллиптические обороты и т. д.). Лад диктует форме, нарушая ее симметричность, диктует или, во всяком случае, спорит с метритмом: создает ощущение синкопы при абсолютно равномерной смене гармоний — в частности, при помещении D_7 на сильной, а тоник на слабой долях (пример 26); порождает метрические модуляции, растягивая одни такты и сокращая другие путем соответственного размещения гармоний — как в примере 27, где продление «радиуса действия» субдоминанты с начала второго такта до начала третьего и помещение K_6 на второй доле третьего создает ощущение акцента на этой доле; благодаря этому метрическая сетка из $\frac{3}{4} + \frac{3}{4}$ модулирует в $\frac{4}{4} + \frac{2}{4}$. Такого рода ладовые системы в плане соотношения их с формой можно назвать автономными. Это системы, действующие на значительном протяжении, способные проявлять свои отношения в связях отдаленных участков крупной формы. Их отношения устойчивы, трудно поддаются изменениям. Они могут быть названы системами долговременного действия.



пользуется синтаксическими служебными словами, а бессоюзное, подобно примыканию, хотя и иначе, аранжировкой и интонацией» (102, с. 221—222). Так, в предложении, составленном из слов «учитель», «ученик», «слушает», изменение порядка слов (то есть их взаиморасположения — категории, аналогичной форме) не способно изменить функцию слова как члена предложения, так как эта функция проявляется автономно благодаря определенным окончаниям — показателям падежа: «ученик слушает учителя»; «учителя слушает ученик»; «слушает ученик учителя». Но если обратиться к другому ряду слов: «настроение», «здоровье», «влияет», «на», то здесь порядок расположения будет диктовать роль слов как членов предложения: «здоровье влияет на настроение» — подлежащее «здоровье», «настроение влияет на здоровье» — подлежащее «настроение». Функция становится зависимой от формы. Конкретные формы грамматики могут быть различными в разных языках, но общий принцип возможности разных форм выражения грамматического сопряжения — не только при помощи морфоформ — факт всеобщего значения (см. 102).

Способность тонов или аккордов, неустойчивых внутри данной действующей системы, на какие-то моменты привлекать к себе внимание как к якобы устойчивым, создающим временные «микроцентры», издавна отмечалась в теории музыки и получила название тоникальности. Так, на стремление ступеней лада превращаться в самостоятельные тонки указывает еще в начале XX века (1906) Г. Шенкер (248). Ему же принадлежит и термин «тоникальность». Приблизительно в это же время (1905—1907) Ф. Геварт пишет: «Каждое из трезвучий, получив свою первоначальную автономию, становится способным выступить на мгновение в качестве тонки и образовать свой центр гармонического движения» (цит. по: 206, с. 151). О том, что «каждый звук имеет тенденцию стать основным тоном, каждое трезвучие — основным трезвучием», упоминает Шёнберг (207, с. 141). Он же в «Учении о гармонии» (250) в главе о «парящей» (*schwebend*) тональности замечает: «Каждое мажорное или минорное трезвучие может быть — пусть в проходящей форме — воспринято как та или иная тональность». На свойстве тоникальности трезвучий, достигаемой простой остановкой на них или включением в особые обороты, не содержащие внешних (альтерационных) признаков отказа от основной тональности, по чем-либо для нее нехарактерные, строится теория переменных функций Ю. Тюлина.

Тоникальность можно определить как эффект, противоположный описанному выше эффекту неустойчивости. Именно эффект тоникальности обуславливает многие свойства ладовых систем, определенных выше как результативные, в том числе — многие системы лада в современной музыке.

Разумеется, предложенное разделение систем на автономные и результативные представляет собой некую абстракцию. В конкретных художественных явлениях обе формы могут являться во взаимодействии и даже переходить одна в другую.

Теперь затронем проблему факторов, содействующих автономности лада. Вопрос этот также чрезвычайно сложен, и на данном этапе его исследования наиболее определяющими (и определившимися) представляются два момента.

Прежде всего, это степень однозначности действия тех объективных предпосылок, на основании которых сознание человека выстраивает систему ладофункциональных связей. Объективные предпосылки — обязательное условие формирования ладовых отношений любого типа. Они исходят из трех сфер: из сферы акустической — то есть из сферы неживой природы, из сферы психофизиологической — то есть из сферы действия человека как живого организма, и из сферы социально-психологической — то есть сферы действия человека как индивидуума и члена общества. «Логическая система... лежит в самой природе музыкального творчества», — пишет Ю. Тюлин. — Поэтому формы взаимоотношения музыкальных элементов (возможности которых определяются физическими законами природы и психофизиологическими свойствами нашего восприятия) являются продуктом развивающейся художественной практики и представляют собой явление социального порядка» (170, с. 54). Естественно, что все факторы, связанные с неживой природой (например, акустика) представляют собой явления менее изменчивые, более стабильные, более однозначные, нежели те, которые связаны с индивидуальными проявлениями человека как живого организма (физиология дыхания, строение голосовых связок, психика, степень эмоциональной активности) и как представителя определенной социально-исторической эпохи. Эти явления более многозначны, более изменчивы. Те и другие предпосылки, действуя всегда совместно, в то же время могут проявляться в неодинаковой степени. Если основной базой сложившихся в интонациях эпохи ладофункциональных отношений являются предпосылки акустические, то есть однозначные, то такая система всегда окажется автономнее тех, где акустические предпосылки отходят на второй план. Например, акустически «подтвержденное» кварто-квинтовое сопряжение тонов, став базой ладофункциональных отношений мажорно-минорной системы, обеспечило последней длительное господство и практически абсолютную автономию. В то же время возможны и такие ладовые организации, где нижний тон кварты определяется в системе как опорный и завершающий благодаря речевым посылкам интонации; его акустическая подчиненность верхнему в этом случае будет выявляться лишь в потенциально легкой смещаемости. Акустические предпосылки здесь как бы отходят на второй план, но зато лад как система явно

теряет в своей устойчивости, а функции тонов полностью зависят от ритмонотонационных условий (см. примеры 9, 29).

Результативность подобных систем рождает у некоторых теоретиков сомнение в возможности признания за этими системами прав на ладовую организацию на том основании, что ладовые отношения в них не выявляются автономно, а являются лишь результатом действия других составляющих музыкального выражения (например, формы). Полагаем, что эти сомнения — следствие понимания лада как стереотипа, с чем, как говорилось, нельзя согласиться.

Второй момент, оказывающий воздействие на становление автономности ладовой системы, — это стабилизация некоторых форм ладовой организации, закрепление их на какой-то исторический период в качестве постоянно действующих, повторяющихся отношений вплоть до установления отдельных видов как уже неоднократно упоминавшегося стереотипа. При этом несомненно, что степень стабилизации связана с характером предпосылок, которые для данной системы оказываются наиболее действенными: чем однозначнее предпосылки, тем вероятнее ее стабилизация, и наоборот.

Стабильность и стереотипность оказывают сильное влияние на автономность действия ладовой системы постольку, поскольку при долговременной повторяемости явления начинает вступать в силу фактор, именуемый в психологии психологической установкой, а в физиологии — динамическим стереотипом и выражающийся в том, что повторяющееся явление заставляет себя ожидать, создает возможность предвидения, предугадывания определенных взаимоотношений.

Стабильность может действовать как общестилевая, эпохальная (например, та же мажоро-минорная система) и как частная, местная, непременно возникающая при любой повторяемости — при повторении мотива, фразы или строфы, поскольку каждое повторное звучание мы неизбежно воспринимаем и оцениваем в соотношении с предыдущим. Таким образом, то, что для первой строфы (мотива, фразы) было в ладовом отношении безоговорочно вторичным, для следующей может становиться уже относительно автономным. В этом — логические предпосылки и один из исторических путей развития и диалектика связи этих форм. Именно действием законов «местной» стабильности можно объяснить восприятие окончаний некоторых народных песен как остановку на неустое, несмотря на то, что общая организация в них лада несомненно результативного типа, и, согласно данной выше характеристике результативных систем, окончание на любом тоне должно было бы придать ему тоникальность. Это происходит в тех случаях, когда завершающий тон до каданса не появлялся в напеве или фигурировал только в функции неустоя. Например, в песне «Светлая гридня» таким тоном оказывается тон *ре*, который в начале стро-

фы используется только дважды и притом в промежуточном значении — в межслоговом распеве и на безударном слоге (пример 30). Ф. Рубцов в беседе с автором данной книги предложил называть такие напевы «напевами незавершенной системы»; подразумевая отсутствие в них разрешающего устоя при четко определившейся системе в целом. Аналогичные явления можно наблюдать и в современной профессиональной музыке (см. примеры 136, 148).



Мы закончили общую характеристику главных действующих сил ладовой системы — ее функций. Перейдем к рассмотрению различной направленности этих сил — к вопросу об основных и переменных функциях.

§ 5. ОСНОВНЫЕ И ПЕРЕМЕННЫЕ ФУНКЦИИ. ПЕРЕМЕННЫЙ ЛАД

Специфика той или иной ладовой системы определяется характером функционального соотношения неустойчивых элементов лада с тоникой — например, наличие доминантовых и субдоминантовых отношений характеризует мажоро-минорную ладогармоническую систему; выявление неустойчивой сферы лада через побочные опоры и мелодические связи с тоникой при отсутствии доминанты и субдоминанты характеризует системы моноподического типа и т. п. (подробнее см. 1Б-2). Наиболее четко направленность тяготений выражена в ладах централизованных, то есть имеющих определенно выраженный устойчивый центр — тоникой. В таких ладах функция элемента оценивается прежде всего по его отношению к центру; тоника представляет собой точку отсчета функциональных отношений. Эта роль элемента лада — тона, аккорда — по отношению к основному ладовому центру составляет его основную функцию. Наименование «основная» в данном случае характеризует направленность к основной тонике, выражает основную связь, основную «деятельность» и «задачу» элемента в данной системе. Применительно к мажоро-минорной ладогармонической системе это понятие и определение вводится Ю. Тюлиным: «Непосредственное отношение аккордов к основному центру называется основными функциями, в отличие от переменных функций» (179, с. 60; см. также 170, 178).

Основные функции предполагают некие достаточно установленные отношения вокруг определенного ладового центра. Их структуру, таким образом, можно определить как относи-

тельно устойчивую, жесткую (экстенсивную)¹. В пределах действия данной ладовой системы основные функции постоянны, однозначны, неизменны: трезвучие V ступени, например, в системе мажоро-минора может иметь только одну основную функцию — доминанты; трезвучие VI ступени в подобных условиях — только функцию медианты, то есть среднюю, промежуточную, смешанную (именно эта промежуточность позволяет «поворачивать» медиантные аккорды разными гранями связей, подчеркивая то одну, то другую сторону их основной функции, неизменной в своей промежуточности). Изменение основной функции означает изменение системы — модуляцию.

Переменные функции — связи другого порядка, изменчивые и непостоянные, возникающие в процессе движения и вызывающие непрерывную логическую переоценку элементов. Источник возникновения переменных функций — процесс «общения» ступеней лада не только с центром, но и друг с другом, процесс, в котором могут образоваться ситуации, ставящие одну из неустойчивых ступеней в положение временного, на мгновение «вспыхивающего» центра, по отношению к которому также мгновенно перестраиваются связи других ступеней. Следовательно, переменные функции можно определить как моментно возникающие отношения элемента к одной из неустойчивых точек лада как к «якобы» центру. В отличие от основных функций, переменные, таким образом, образуют структуру подвижную (интенсивную), постоянно изменчивую.

Теория переменности функций, намеченная еще Риманом в обрисовке соотношения тонического и субдоминантового трезвучий, в дальнейшем получала все более широкое освещение. В сущности, все приводимые выше высказывания о свойстве тоникальности тона и аккорда (Шенкер, Геварт, Шёнберг) есть путь к признанию переменности функций как принципа. Качественно новым этапом в этом отношении явилась уже упоминавшаяся концепция переменных функций Ю. Тюлина, разработанная им как целостная теория, охватывающая разные уровни и аспекты (170, 179). В частности, Тюлин в своих лекциях по курсу анализа в Ленинградской консерватории едва ли не первый поднимал вопрос о приложении теории функций вообще и переменных функций в частности к области формообразования (см. 177).

В настоящей работе проблема переменности функций применительно к гармонии будет более подробно рассмотрена

¹ Структуры с точки зрения устойчивости их внутренних отношений делятся на два класса: экстенсивные, «характеризующие соотношения сосуществующих пребывающих (то есть относительно устойчивых. — Т. Б.) состояний», и интенсивные, «характерные для отчуждений сменяющихся состояний» (133, с. 19—20). Экстенсивные структуры иначе определяются как жесткие, интенсивные — как неустойчивые.

ниже. Здесь же остановимся на характеристике лишь самых общих черт переменных функций.

Изменчивость и непостоянность действия переменных функций, связанная с постоянно скользящей «точкой отсчета» — временными центрами — создаст возможность неоднозначности таких функций, одновременного осуществления одним и тем же элементом нескольких переменных функций разного порядка, то есть их принципиальную множественность, в противоположность безусловной однозначности основных. Например, в приводимом отрывке из Мазурки Шопена (пример 31), благодаря неоднократному смещению акцента с трезвучия II ступени на трезвучие V, возникает одновременно двойная переменность: 1) II как T, V как S дорийского наклонения; 2) V как T, II как D миксолидийского наклонения.



Множественность и изменчивость — не единственные характерные признаки переменных функций. Одним из существеннейших свойств, едва ли не основным признаком собственно переменности является частичный характер действия этих функций, то есть обязательность их сосуществования с основной, а в более широком понимании — вообще с какой-либо другой. Если основная функция может проявляться самостоятельно, не сопутствуемая переменной, то переменная будет таковой только до тех пор, пока она осуществляет лишь часть деятельности элемента. Так, в примере 31 переменные функции ре-минорного и соль-мажорного трезвучий воспринимаются одновременно с их основными функциями — II и V основной тональности, в конечном итоге сохраняющими главную ладообразующую роль. Если переменная функция начинает ощущаться как единственная, это означает прекращение явления переменности. Обращаем на это обстоятельство особое внимание, поскольку с ним тесно связано понимание так называемого переменного лада, о чем пойдет речь ниже.

Направленность действия переменных функций может быть различной. Если она совпадает с направленностью основных, то в целом это усиливает централизацию лада. Например, в последовательности VI — II — V — I мажорного лада в каждой паре трезвучий возникают переменные тонико-доминантовые отношения, но их возникновение не противоречит направленности основных функций этой последовательности (M — S — D — T), и центр от этого только укрепляется. Если же пере-

менные функции по направленности противостоят основным, то это создает модуляционность (так называемые внутритональные функциональные модуляции) и в целом — ослабление действия основного ладового центра (см. пример 31). Автономность системы в этих случаях может уступить место результативности.

Несколько терминологических замечаний. Противопоставление «основные — переменные функции» терминологически представляется не очень удачным. Оппозицию к основным составляют скорее побочные, а к переменным — постоянные. Однако традиционная терминология настолько укрепила в теории музыки, что настаивать на ее изменении нецелесообразно. Тем более во избежание возникающей иногда путаницы нужно сделать некоторые уточнения. Речь идет о термине «основные функции», который подчас применяется не для обозначения центристических связей, в противоположность центробежным переменным, а как определение функций, главенствующих в данной системе, характеризующих ее специфику (например, основными иногда называют функции доминанты и субдоминанты в мажоро-минорной системе, подразумевая лишь то, что функции эти являются ее главными действующими силами). Чтобы исключить возможные недоразумения, целесообразно оставить за термином «основные функции» только одно значение — показателя действия по отношению к основному ладовому центру (в отличие от переменных). Для определения же функций, являющихся важнейшими показателями именно данной системы, можно использовать другие термины, например — «главные», «специфические» или «определяющие».

Следующее уточнение касается широко распространенного термина «переменный лад». Как известно, термин этот используется преимущественно в фольклористике или при анализе произведений профессиональной музыки, связанных с фольклорными истоками. Он обозначает изменение положения тоники в едином замкнутом построении (например, в народном напеве типа «Во саду ли, в огороде» или «Уж ты поле мое»), причем независимо от того, как происходит эта смена — при колебании опор без видимого преобладания одной из них, когда слух находится все время как бы в состоянии неустойчивого равновесия, когда ощущается постоянное сосуществование множественных и оттого частичных функциональных связей (подлинная переменность, см. пример 32); или при смене положения тоники в разных частях напева, с достаточно ясной определенностью в каждой из частей (см. пример 33).

33 $\text{♩} = 100$ Русская народная песня

Как у столбышка ду-бо - во - го, да у на - под-ца у кло-чо - во - го, да



Как видно из приведенных образцов, ладовая организация в них совершенно различна. В первом случае постоянно ощущаемая функциональная многозначность ступеней действительно позволяет говорить о переменности (то есть постоянно ощущаемой функциональной двойственности тонов). Во втором же примере правомерность определения лада как переменного весьма спорна. Ведь здесь отсутствует основной признак переменности — многозначность и частичность действия. В первой фазе напева движение происходит в рамках одного лада, во второй фазе — другого, причем каждый раз с ладовым центром, бесспорно ощущаемым в одной точке, и соответственно однозначно воспринимаемыми ладовыми функциями остальных ступеней. Иными словами, здесь имеет место обыкновенная модуляция — переход из одного лада в другой (тональное движение, хорошо известное по модулирующему периоду). В каждой части напева ладовая система самостоятельна и непременна. Поэтому лад здесь можно назвать переменным только условно, относительно напева, а не относительно структуры лада как таковой. Определять подобные напевы как модулирующие предложил еще Х. Кушпарев (84, отдел II). То, что способы перехода из одного лада в другой в рассмотренных случаях иные, чем в мажоро-минорной ладогармонической системе, это свидетельство различия вида, но не существа процесса. (Изучение модуляционных процессов в народной музыке — соотношения сменяющихся центров, форм и способов их смещения, их семантики, способа закрепления новой опоры — поможет раскрыть многие интереснейшие и важнейшие стороны ладо-

34 V. c. solo А. Шнитке. Диалог для виолончели и камерного оркестра, каденция

Диалог для виолончели и камерного оркестра, каденция

формообразования народных напевов с еще не изученной стороны.) Переменными же следует считать лады только при условии функциональной неоднозначности ступеней, при условии того, что данный элемент одновременно выявляет несколько различных связей.

Подлинно переменный лад нередок и в профессиональной, особенно старинной, «домажороминорной», или, напротив, в современной профессиональной музыке. Так, в примере 34 постоянное смещение опоры так и не позволяет установить окончательное централизующее главенство какого-либо звука.

§ 6. ЗВУКОРЯД

Звуковой материал лада, как говорилось выше (ИБ-1-1), характеризуют две стороны: звукоряд и функциональная единица. В этом параграфе рассмотрим первый вопрос.

Звукоряд (тоновый состав) лада — первая ступень процесса обобщения чувственно-конкретной, материальной субстанции в логической системе. Будучи результатом абстракции, он, тем не менее, может быть материально воспроизведен — сыгран, спет — вне интонационного оформления, как схема, что совершенно невозможно для обнаружения в целом лада как функциональной системы. Звукоряд — основной «строительный материал» текста, определяющий многие выразительные возможности: характер интерваллики, объем звучания и т. п.; он является важнейшим элементом ладовой структуры и в отдельных случаях — в условиях стабильных систем — способен даже служить «копознавательным знаком» того или иного лада.

Звукоряд может быть классифицирован по признакам строя, интервальной структуры и объема. Рассмотрим каждый из этих аспектов более подробно, положив в основу их дальнейшей дифференциации лишь такие формы, которые более или менее стабилизировались в художественной практике и потому нашли отражение в теоретической терминологии. Принципиально каждый из пунктов этой классификации может быть расширен, что несомненно станет необходимым в связи с бесконечностью развития и неисчерпаемостью видов ладовых систем.

В настоящее время в художественной практике как народной, так и профессиональной музыки европейской традиции используются два вида строя: равномерно-темперированный — с делением октавы на двенадцать равных полутонов — и нетемперированный, использующий промежутки между звуками и меньше, и больше темперированного полутона.

С точки зрения интервальной структуры в наиболее общем плане звукоряды можно разделить на ангемитонные (бесполутоновые) и гемитонные (содержащие полутоны).

И те и другие, в свою очередь, допускают дальнейшую дифференциацию. Так, ангемитонные структуры резко различаются в зависимости от наличия или отсутствия в них тритона: ангемитонные звукоряды, содержащие тритон, образуют целотонный ряд, не содержащие тритона — структуры пентатонного или трихордного типа. Гемитонные звукоряды можно различать по характеру составляющей их характерной интерваллики, которая бывает весьма разнообразной и по-разному скомпонованной. Это может быть звукоряд, состав тонов которого укладывается в ряд из шести квинт (традиционно понимаемая диатоника), или часть такого звукоряда; возможна более сложная компоновка интервалов, в том числе с включением интервалов уменьшенных, увеличенных и т. п.

В связи с характеристикой интервальной структуры звукоряда неизбежно встает проблема соотношения диатоники и хроматики. Проблема эта крайне сложна, и в настоящее время единой точки зрения по этому вопросу не существует. В целом, аналогично тому, что наблюдается в решении проблемы аккорда, и здесь намечаются два основных направления: одно опирается на акустико-интервальные послышки, другое исходит из посылок функциональных.

Первое направление, основанное Ф. Гевартом, продолженное Г. Катуаром, а в наши дни — И. Котляревским, С. Григорьевым и др., характеризует диатонику как некую акустически подтвержденную данность, для которой определяющей является возможность приведения к ряду из шести квинт — например, *фа — до — соль — ре — ля — ми — си* (расположенные по секундам, эти тоны образуют семиступенную звуковую структуру в интервале октавы — ряд, соответствующий белым клавишам фортепиано, отсюда распространенный термин «белоклавишная диатоника»). Эта точка зрения традиционна и достаточно распространена. Она породила обычай оценивать все, что не укладывается в шестиквинтовый ряд, с позиций соотношения с ним: звукоряды, содержащие лишь часть этого ряда, определяются как неполные, с якобы пропущенными тонами; звукоряды, включающие тоны сверх основных (например, в «белоклавишной диатонике» — *фа-диез*), определяются как хроматические.

Такое понимание диатоники родилось на основе долговременного господства в художественной практике именно шестиквинтового ряда как основного. Оно несомненно имеет акустическое обоснование (см., например, 79). Тем не менее, думается, что, так же как и в отношении строения аккорда, акустические предпосылки лишь дали исходный толчок, послужив основой для формирования изначального вида диатоники. В дальнейшем же сфера диатонической интерваллики, как это и подтверждает художественная практика, расширилась. Поэтому более отвечающим существу вопроса представляется иное

направление в освещении диатоничности и хроматичности, отправным пунктом для которого служат позиции функциональные. А именно: диатоническим признается звукоряд, каждый из тонов которого является самостоятельной ступенью. Хроматическим же будет звукоряд, включающий тоны, не имеющие самостоятельного ступенного значения, функционирующие и воспринимаемые как производные от основных¹.

Оригинальное определение, во многих случаях помогающее уточнить критерий самостоятельности или производности ступеней, предложила Ю. Кац. Критерий этот заключается в характере интонационного «поведения» ступени, свободе или связанности ее в выборе направления движения: «...лад будет диатоническим (основным), если все его ступени окажутся самостоятельными в выборе интервала и интонационного шага... (то есть будут обладать открытой сочетаемостью в тексте); лад будет хроматическим (производным), если хотя бы одна его ступень окажется ограниченной в выборе интонационного шага наименьшим ходом по тяготению» (66, с. 86). Согласно такому определению, диатоника может иметь свободное интервальное строение; выявляется диатоническая сущность высотной вариантности ступеней, широко распространенной в народной музыке; проявляется возможность диатонического понимания двенадцатиступенности. Вопрос этот получил широкое и разнообразное освещение в дискуссии, развернутой журналом «Советская музыка» в 60-е годы (см., например, 137). Но, пожалуй, одним из первых, во всяком случае в отечественном музыковедении, на ладонтоналционные различия двенадцатизвуковых образований обратил внимание Б. Асафьев, подчеркнув правомерность их диатонической трактовки. Разбирая проникновение вводной альтерации в основной ряд мажора и минора, Асафьев замечает: «Не парадоксально назвать это „диатонизацией хроматической гаммы“, осмыслением ее как лада с четко разграниченными значениями отдельных тонов» (15, с. 197). Функциональной трактовки диатоники и хроматики будем придерживаться в настоящей работе.

Под наклонением понимается определенная окраска звучания, «тембровое» впечатление, производимое определяющей данный звукоряд интерваликой. Наиболее обычно различение двух наклонений — мажорного и минорного, соответственно положению терцового тона лада. Установление такой традиции тесно связано с длительным господством исключительно этих двух разновидностей. Однако дифференциация

¹ В свете сказанного возникает вопрос, правомерен ли вообще термин «хроматический лад»? Ведь если трактовать хроматику функционально — как явление вторичное, «раскраску» основных ступеней, то может ли лад — логическая система, абстрактное представление о связи именно основных ступеней — быть хроматическим? Думается, что хроматика есть явление текста, а не ладовой структуры. (Разумеется, вопрос этот дискуссионен.)

лишь двух наклонений представляется слишком обобщенной, даже если учитывать только относительно стабильные формы лада. Ведь исторически стабилизировались звукоряды не только мажора и минора, но и целый ряд других интервальных структур, имеющих не менее характерную окраску — дорийскую, фригийскую, лидийскую и т. п. Правда, их характерными интервалами становятся не терции, а сексты, секунды и т. п., но вряд ли это меняет существо вопроса. Фригийская (дорийская, лидийская) окраска узнается с наименьшей определенностью, чем мажорная или минорная. Кстати сказать, мажорность и минорность распознаются не только по терцовому тону — гармонический мажор, например, приобретает минорный оттенок благодаря низкой сексте. Таким образом, понятие наклонения следует расширить соответственно данному выше определению¹. При этом можно сохранить за мажорностью и минорностью положение наиболее общего признака разделения (что соответствует исторически обусловленной и закрепившейся практике), в который включаются другие как следующая ступень (следующий уровень) дифференциации. Кстати, это поможет гораздо точнее определять аспект проявления лидийскости, дорийскости и т. п. в произведениях с принципиально гармонической формой организации, где о дорийском и других ладах сугубо моноподического типа не может идти речь. Например, именно в качестве наклонения проявляется дорийский оттенок в первых тактах Песни Варяжского гостя из оперы Римского-Корсакова «Садко», лидийский — в Мазурке № 15 Шопена и т. п.

Объем звукоряда определяется прежде всего по интервалу между крайними точками его диапазона (например, звукоряд в объеме кварты, в объеме квинты и т. п.). Но к характеристике объема обязательно следует добавить определение количества ступеней, заключенных в этом объеме, ибо вполне ясно, что звукоряд в объеме, например, кварты может иметь как четыре, так и две или три ступени. В нетемперированном строе вопрос количества ступеней может обстоит еще сложнее.

Вопрос объема звукоряда тесно связан с проблемой функционального соотношения тонов, расположенных на расстоянии октавы друг от друга, — их функциональной тождественности или различия, то есть с проблемой октавности лада: разумеется, при характеристике объема звукоряда следует учитывать только самостоятельные в функциональном отношении ступени. В этом плане различаются два противоположных случая:

1. Функциональные отношения тонов одинаковы во всех октавах. Такие лады и звукоряды называются октавными. В них количество ступеней звукоряда определяется числом раз-

¹ Г. Римик дорийскость, фригийскость и т. п. рассматривал как наклонения (125).

нофункциональных тонов в пределах октавы (например, патуральный мажор имеет семь разных ступеней, так называемая бесподутоновая пентатоника — пять и т. п.).

2. Функциональные значения тонов в разных октавах различны. Тон, отстоящий от данного на октаву выше или ниже, не совпадает с ним по функции. Например, в ладах русской народной песни верхнеквинтовый тон часто выполняет функцию побочной опоры, но почти никогда не становится центром модуляционного смещения (если подобные смещения и происходят, то обычно это влечет за собой и изменение звукоряда); нижнеквартовый тон, напротив, почти никогда не служит побочной опорой, но является одним из распространенных центров модуляционного смещения (см. примеры 9, 10). Такие лады и звукоряды называются неоктавными, иногда — монотоникальными (что подчеркивает неповторимость тонической функции октавно-соотносящимися тонами). Количество ступеней такого звукоряда не ограничивается рамками октавы и теоретически может охватывать любое число тонов.

Неоктавность (монотоникальность) — свойство прежде всего одnogолосной, причем преимущественно монодической музыки. Октавность рождается с развитием многоголосия. В процессе этого развития соотношение принципов октавности и неоктавности, как будет показано далее, проходило сложные формы смещения, сочетания, перехода одного принципа в другой. Одним из примеров подобных переходных ступеней может служить народное двухъярусное многоголосие, в котором, при неоктавной природе лада, голоса одного яруса, как бы колорируя мелодию, перебрасываются в октаву другого, сохраняя при этом ладовую сущность каждого тона. Возникает эффект, внешне сходный с октавностью, но совершенно отличный по существу. Это чисто тембровый прием, а не результат осознания ладовой функциональной единства октавно дублированных звуков. Такие приемы можно наблюдать и при исполнении песни одним голосом, особенно в моменты кадансирования (октавное колорирование тоники подъемом на септиму от верхнесекундового тона), что, пожалуй, еще более доказывает колористическую сущность такой переборки: поющий как бы восполняет регистр отсутствующего верхнего подголоска.

Тем не менее, при сохранении в целом монотоникального принципа, такие октавные «переборки» («передувания») создают предпосылки для возникновения ощущения тождественности уж и в функциональном аспекте, то есть намечают один из путей переключения неоктавности в октавность, пересечения этих двух принципов. Такого рода явления можно наблюдать и в современной музыке, что подробнее будет рассмотрено ниже.

§ 7. ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ЕДИНИЦА ЛАДА. ОСНОВНЫЕ ГРУППЫ ЛАДОВЫХ СИСТЕМ

Перейдем к вопросу о функциональной единице лада — форме, в которой тоны звукоряда выступают в качестве выразителей ладовой функции. Как будто бы дело обстоит достаточно просто: либо носителем функции является тон (если речь идет об одnogолосии), либо — аккорд (в многоголосии). Однако простым это кажется только на первый взгляд. Прежде всего, требуется ответить на вопрос — что считать критерием «ладовой информативности»¹. Представляется, что функциональной единицей лада можно считать только такую звуковую структуру, которая способна направить ладовое движение, выразить ладовые связи, способна, например, реально изменить восприятие ладового значения других структур, других компонентов (как, например, аккорд способен изменять функцию повторяющегося тона мелодии в мажоро-минорной системе). Если данная структура лишена такой силы, значит, в этом конкретном случае она не является действенной функциональной единицей лада.

Сравним, например, перегармонизацию мелодии у Глинки (пример 35) и у Щедрина (пример 36). Нетрудно заметить, что у Глинки новая гармонизация существенно меняет ладовое значение тонов мелодии: устойчивые тоны становятся неустойчивыми и наоборот. У Щедрина же при смене гармонии меняется окраска, «гармонический тембр», но соотношение опорности и неопорности, ладовый смысл тонов мелодии не меняется. Это позволяет говорить о том, что носителем ладовой функции в первом случае является аккорд, а во втором — тон. Созвучие же во втором случае лишено ладово направляющей роли.

35 а [Allegretto quasi andante] М. Глинка. «Русские и Людинки», Турецкий танец



¹ В определенном смысле функциональную единицу можно называть «информативной единицей», «ладовым информатором», ибо речь идет о тех структурных формах звукового материала, которые в данной системе оказываются способными выразить функцию и, следовательно, информируют нас как о данной функции, так и о системе в целом.



Таким образом, по типу функциональной единицы определяются две основные группы ладовых систем: 1) лады, в которых функциональной единицей является тон, — назовем их, соответственно складу с аналогичной конструктивной единицей, монодическими; 2) лады, в которых функциональной единицей является аккорд; их назовем гармоническими.

Особо следует обратить внимание на то обстоятельство, что «информативный показатель» лада может не совпасть с конструктивной единицей ткани (то есть тип ладовой организации и склад не всегда аналогичны). Это часто наблюдается, например, у И. С. Баха. Так, в теме Фуги до-диез мажор из I тома ХТК (пример 37), несмотря на монолинейное изложение, ярко обрисовывается обычная функциональная последовательность мажоро-минорной ладогармонической системы ($T-S-K_4-D-T$). Все заключительные кадансы построений также приходят к четко выраженной гармонической тонике. Однако в движении голосов между кадансами, при сохранении ладогармонической логики развертывания в каждом из голосов, сочетание их обнаруживает явную полифоничность склада подчеркнутым несовпадением точек модуляций, интонационно-тематического значения тона и его отношения к образующейся вертикали. Парадоксально, но именно четкость проявления ладогармонических отношений мажоро-минора еще более способствует ощущению полифоничности целого, так как стереотипность их форм позволяет чутко реагировать на малейшее им сопротивление. Например, в третьем такте в верхнем голосе (противосложении) отчетливо определяется отклонение в соль-диез мажор (появление *фа-дубль-диеза*), нижний же голос, проводящий тональный ответ, в это время еще никаких признаков соль-диез мажора не проявляет. Напротив, в тот момент, когда ответ акцентированным движением по тонам трезвучия (квартсекстаккорда) I ступени подчеркивает переход в соль-диез мажор, противосложение, как бы наперекор, возвращается в *до-диез*. Интересен и 4-й такт, обнаруживающий резкое противоречие интонационно-тематического значения тонов ответа и ладогармонического содержания звучащей в этот момент вертикали, в которую он входит. С точки зрения ладогармонической септима *ре-диез* — *до-диез* есть «дискорданс», в котором *ре-диез* — неаккордовый звук, требующий разрешения (он действительно далее разрешается). Но с точки зрения интона-

ционно-тематической звук *ре-диез* — самый опорный, кульминационный, никак не «мирящийся» с положением чуждого, вторичного. Таким образом, отношения гармонического лада раскрываются и реализуются здесь на базе чисто полифонического склада.



Наиболее сложные соотношения ладовой и тканевой единицы представляет полифония, где сама организация ткани (сочетание гармонических отношений с горизонтальной логикой развертывания каждого голоса) открывает возможности для различных «ладовых решений». При перевесе комплексности, координации-«согласия» ладовая организация полифонического многоголосия может тяготеть к гармонической. При перевесе линейного начала ладовая организация каждого из голосов, напротив, может склоняться в сторону монодийности, а целое, благодаря этому, к предельной разобщенности. В конечном итоге это приводит к многообразным «поли» — полиладовости, полифункциональности, политональности и пр. Такого рода организация особенно характерна для переломных периодов в истории лада, например для полифонии Адама де ла Аль и его современников, с одной стороны (см. пример 86), и для Шостаковича, Стравинского — с другой (см. пример 138).

Несовпадение, или, во всяком случае, противоречие лада и склада может иметь место не только в полифонии, но и в условиях гармонической организации ткани, и даже в условиях одноголосия. Уже говорилось, что не любое одноголосное изложение материала может быть воспринято и трактовано как монодическое. Решающую роль в этом играет именно лад. Организация лада как функциональной связи комплексов может выявить скрытую гармоническую, принципиально немонадийную сущность интонации (аналогично, например, скрытому двухголосию), изложенной в одноголосной фактуре. Функциональная единица лада здесь определяет восприятие склада: одноголосная линия создает впечатление неполноты ткани; сознание собирает в комплекс последовательно изложенные тоны (см. 1А-1-2, 3, 5).

Гармоническое многоголосие, особенно в современной музыке, часто также оказывается достаточно сложно организованным в ладовом отношении. Нередко аккорд, будучи несомненно определившейся единицей ткани, — в ладофункциональном отношении, как было показано в примере 8, оказывается

нейтральным и уступает логически действенную роль тону. Этот случай имеет основания быть выделенным в особую категорию — монодийно-гармонического лада, ибо гармонический фактор, не являясь действенным в осуществлении соподчинений, в то же время выполняет важную фоническую роль — обнаруживает интервальную структуру звукоряда, создавая определенную окраску целого, то есть в широком смысле наклонения. (Как указывалось выше, интервальная структура — одна из активных составляющих лада.)

Такой тип ладовой организации Р. Рети называет мелодической тональностью (123). Аналогичные представления и высказывания можно встретить и у других авторов. Так, М. Карнер (225) говорит о потоке аккордовых блоков и «утолщении мелодии аккордовыми блоками», которые «служат только для сгущения колорита и увеличения звуковой стоимости» (цит. по: 47, с. 142). Сешиз (251) пишет, что «поиски фундаментальных связей в контекстах, где импульс и логика ясно линейны по природе и характеру, имеют сомнительную ценность» (цит. по: 47, с. 139). Близка к указанной концепции «аккордовая мелодия» Персикетти (241). Подобные формы ладовой организации разбирались и определялись также автором настоящих «Лекций» (24, с. 163—175). Таким образом, идея лада, организуемого логикой связи тонов, в котором гармония выполняет лишь фоническую роль, как видим, носилась в воздухе с конца 30-х — начала 40-х годов. Пожалуй, наиболее существенное отличие предлагаемой здесь концепции подобных систем заключается в том, что основной акцент в объяснении их законов ставится не на движущую силу связи созвучий в их последовании (и в «честнейшем» мажоро-миноре Шопена или Вагнера мелодический фактор является единственным, определяющим движение, например, доминанты *до* в *II₇ фа*), а на феномен носителя ладовой функции — аккорда в одном случае (Шопен, Вагнер) и тона в другом (Барток, Слонимский, Щедрин и др.).

Как всегда, художественная практика, наряду с чистыми видами рассмотренных типов ладовой организации, дает множество образцов форм смешанных и производных с преобладанием то одного, то другого принципа. Но для того, чтобы разобраться в этих сложных смешениях, необходимо прежде всего определить характерные специфические черты каждого из чистых видов, к рассмотрению которых мы и переходим.

Тема 2. МОНОДИЧЕСКИЕ ЛАДЫ

Как можно предположить, монодические лады — исторически наиболее ранняя форма ладовой организации, возникшая в одноголосной, и более точно — в одноголосной вокальной музыке. Интонационная основа этого одноголосия — возгласы,

кличи, плачи, наконец — пение. Следовательно, если искать объективные предпосылки возникающих в нем ладоинтонационных отношений, то наряду с акустическими законами следует назвать такие явления, как дыхание, напряжение голосовых связок, характер речевых интонаций и т. п., то есть явления в большой мере индивидуально-характерные (см. об однозначных и многозначных предпосылках ладовой организации ИБ-1-3). Вероятно, именно преобладающей ролью более изменчивых предпосылок в самой природе монодической интонации можно объяснить ту множественность форм, то неисчислимо многообразие видов, которые свойственны монодическим ладам. Отсюда же вытекает характернейшая черта монодических ладов, на которой хочется особенно заострить внимание: их неустойчивость, исключая возможность исчерпывающего перечисления разновидностей. Можно выделить лишь основные типы таких ладов, проведя классификацию по некоторым существенным признакам, в первую очередь — по виду звукоряда и по характеру функциональных отношений.

Поскольку монодические лады организуются как связь тонов, каждый тон такого лада имеет свою определенную, не повторяемую другим тоном функцию. В чистом своем виде эти лады не октавные, в них тон, отстоящий на октаву вверх или вниз от данного, несет совершенно иную функцию. Поэтому количество тонов, составляющих звукоряд такого лада, даже в условиях строгой темперации может быть совершенно различным.

Интервальная структура звукорядов монодических ладов также многообразна. С другой стороны, один и тот же звукоряд может служить основой разных ладов, в зависимости от местоположения тоники. Таким образом, монодическим ладам абсолютно несвойственна та закреплённость определенного звукоряда за определенной тональностью, которая отличает, например, лады мажоро-минора. Тоническое значение звука в монодических ладах определяется сложным комплексом ритмоинтонационных условий его использования, прежде всего — его положением в форме (в мотиве, фразе), а следовательно — ритмическим и интонационным его соотношением с другими тонами системы. Здесь может играть роль и степень протяженности тона, и его повторяемость, и его ритмическое положение, и его положение по отношению к цезуре, в вокальной музыке — связь с ударным или акцентируемым по смыслу слогом и т. п., но все — в совокупности и в каждом случае, возможно, по-разному. Иными словами, в своем подавляющем большинстве монодические лады относятся к типу результативных. Все это создает условия для сравнительно легкого смещения тоники и отсюда — для некоторой тональной неустойчивости монодических ладов. В них относительно легко совершается модулирование, так как для того, чтобы тон стал восприниматься как тоника, достаточно его ритмического

подчеркивания и не требуется обязательного завоевания нового звукоряда. Зато и реакция восприятия, вызываемая такой модуляцией, значительно менее активна — не создается «внутреннего протеста», так как слабо выражен эффект нарушения привычного, нет жесткой установки — любой вариант возможен и вероятен. Распевность и красота преобладают над динамикой.

Для монодического лада опорность как выражение функции торможения более характерна, чем полноценная устойчивость. Главная (центральная) опора (или устой, если таковой имеется) располагается обычно внизу или в середине звукоряда и в качестве основной функции, как уже говорилось, занимает только одну точку.

Неустойчивые элементы монодического лада неодинаковы в своем функциональном значении и, в свою очередь, требуют дифференциации.

Прежде всего, как было отмечено, большую роль в определении характера тяготений монодического лада играет интонационно-интервальная сторона отношения данного неуста к устою, тот «мелодический путь», который может реализовать это тяготение. Интервальное положение каждого из неустоев по отношению к тонике определяет его функцию. Поэтому следует различать неустой верхне- и нижнессекундовый, верхне- и нижнестерцовый или квартовый и т. д.

Кроме того, особо следует отметить случаи вычленения среди неустойчивых тонов побочных, периферийных опор, которые, сохраняя в целом свою неустойчивость и динамику направленности к тонике, в то же время сами способны концентрировать вокруг себя движение остальных неустоев и тем самым как бы противопоставлять себя тонике. Это так называемые *побочные опоры*, или ладовые антитезы (см. 84, 23, 25, 26). Их интервальное положение в ладу по отношению к тонике во многом определяет сущность лада, и оно не менее значительно, чем ладовое наклонение. Интервальное соотношение тоник и побочной опоры (в тех случаях, когда она имеет место) — еще одно направление классификации монодических ладов.

Функциональные отношения в монодических ладовых системах можно классифицировать следующим образом:

А. Централизованные лады.

1) Тоника + неустой без выделения побочной опоры. Так, в примере 38 фраза первых пяти тактов (далее происходит модуляция) организована в ладу с центром *до* второй октавы. Побочной опоры нет. Лад централизован, звукояд — гemitонный, минорного наклонения, пятиступенный в объеме уменьшенной квинты, развернутой на малую терцию вниз и вверх от центра (гиноформа).



2) Тоника + побочная опора + неустой. В примере 24 лад с центром на *ля* второй октавы имеет побочную опору (опорный неустой) на верхнеквинтовом тоне (*ми* второй октавы) и неопорные неустой на остальных ступенях. Звукояд гemitонный, вариантичного (переменного) наклонения, в объеме октавы (считая форшлаговые опевания), десятиступенный с ярко выраженной высотной вариантичностью неопорных ступеней.

Б. Лад слабой централизации.

1) Системы со слабо выраженной центральной опорой характеризуются постоянными смещениями опоры, возникновением микросистем, отсутствием функции полноценной устойчивости. Так, в примере 39 в монологе флейты-пикколо в целом обнаруживается главенство опорного тона *ля* (именно *ля* утверждается итоговым повтором начального материала). Однако интонационный процесс настолько подвижен и изменчив в ладовом отношении — опора смещается на *ля-диез*, потом на *си*, на *до*, что само главенство опоры *ля* выступает как чисто результативное качество.



2) Собственно переменные, по существу — нецентрализованные системы, в которых скольжение опоры происходит уже не между мотивами или фразами, как в предыдущих примерах, но внутримотивно, благодаря чему главный фактор ладовой дифференциации результативных ладов — ритмо-формо-интонационный — оказывается недействительным. Так, в примере 32 опора постоянно перемещается с тона *си* на тон *ми*, и благодаря отсутствию ритмического превосходства какого-либо из них восприятие находится в состоянии постоянной двойственности оценки — типичный случай подлинно переменного лада. Переменный лад может возникнуть и при сменах опор соседних

мотивов, в случае их калейдоскопически быстрого смещения (см. пример 34). Такое скольжение отнюдь не противоречит высказанному выше утверждению о невозможности наличия в монодическом ладу нескольких устоев; скольжение центра — явление модуляционного порядка, связанное с переменностью функций, в то время как выше речь шла о централизованном, устойчивом ладе и, следовательно, об основных функциях (подробно о функциях устоев и неустоев в монодических ладах см. 26).

Тема 3. ГАРМОНИЧЕСКИЕ ЛАДЫ

§ 1. МАЖОРО-МИНОРНАЯ ЛАДОГАРМОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Гармонические лады — второй основной тип ладовых систем — организуются как взаимоотношения аккордов, и к ним, в аспекте лада, вполне может быть применено определение, данное Ю. Тюлиным и Н. Привано гармонии вообще: система, основанная на «закономерном объединении тонов в созвучия и на закономерной связи созвучий» (179, с. 21). Наиболее специфической формой гармонического лада является классическая мажоро-минорная ладовая система, в которой ладовые проявления настолько тесно переплелись с гармонией, что в теории музыки она получила название ладогармонической системы. Этот вид можно считать основным видом проявления гармонических отношений в качестве ладообразующих принципов. Другие ладовые формы, в которых гармонические элементы действуют как активная ладоуправляющая сила, занимают весьма незначительное место среди существующих ладовых систем либо оказываются смешанными типами. Поэтому в освещении гармонических ладов основное внимание уделяется мажоро-минорной системе, с которой и начнем их рассмотрение.

Мажоро-минорная ладогармоническая система¹ — продукт длительного исторического развития и, прежде всего, развития многоголосной инструментальной музыки, тесно связанной с акустическими законами, что отразилось и на закономерностях этой системы. Лады мажоро-минора, как никакие другие, в основе своих отношений имеют акустические предпосылки (подчеркиваем, что речь идет именно об основе ладовых связей, так как вообще акустические закономерности сказываются в любом проявлении музыки как звучащего искусства). Имен-

¹ Для краткости будем употреблять термин «мажоро-минорная система» или даже проще — «мажор-минор». Более узкое содержание этого термина — объединение двух наклонений при одной тонике — будем определять термином «объединенная система» или «взаимопроницаемость ладов».

но опора на акустические законы отношений звуков породила ту стабильность форм строения зв. коряда и функциональных связей, которая отличает мажоро-минорную систему. Это лады октавные и притом строго определившейся структуры. Каждому данному звукоряду может соответствовать только одно положение тоника (даже параллельные тональности отличаются случайными знаками), и всякое изменение положения тоника (модуляция) влечет за собой изменения в звукоряде. Как видим, лады мажоро-минорной системы отвечают обоим условиям, специфичным для автономной формы лада. Это лады наибольшей централизованности и наибольшей активности: свойственная им «предустановленность» последований вызывает острую реакцию при любом нарушении ожидаемого хода развития и способна активно воздействовать на форму. Неслучайно специфические для этой системы тонико-доминантовые отношения тональностей легли в основу самой динамичной из музыкальных форм — сонатной.

Стабильность и стереотипность форм порождает важнейшее, специфическое качество мажоро-минорной системы, отличающее ее от всех других на сегодняшний день известных в европейской музыке: некоторые наиболее характерные для нее элементы обладают способностью даже изолированно от конкретного текста вызвать представление о всей системе в целом. (Так, взятые изолированно D₇ или II₆₅ позволяют немедленно «услышать» всю тональность целиком.) Это сделало мажоро-минорную систему настолько автономной, что малейшие, даже мимолетные интонационные аналогии с ней способны вызвать ассоциации с действием ее законов и породить экстраполяцию этих законов на тексты, организация которых далека от ее классического вида (о действии ассоциативных факторов на формы ладовой дифференциации см. 6, 7).

Функциональные отношения мажоро-минора могут быть выражены предельно простой формулой: T—S—D—T¹. Они базируются на кварто-квинтовых связях тонов — основных тонов главных трезвучий лада. То обстоятельство, что от данного звука можно построить только одну квинту вверх и одну квинту вниз (а кварты будут совпадать с квинтами противоположного направления), обуславливает исчерпанность функций этой системы тремя разновидностями: тоника (центральный тон), доминанта (квинта вверх от центрального тона) и субдоминанта (квинта вниз от центрального тона).

¹ Приведенные здесь положения о функциональной структуре мажоро-минора базируются на трудах Ю. Тюлина (168, 171 и др.) и изложены достаточно кратко, поскольку подробная разработка содержится в указанных исследованиях.

Тоническое трезвучие лада представляет собой абсолютный устой, абсолютный центр лада. Функции доминанты и субдоминанты заключаются в создании неустойчивости, тенденции к движению, и характер их действия определяется характером акустического соотношения основных тонов выражающих их трезвучий с основным тоном трезвучия тонического.

Неоднозначность действия доминанты и субдоминанты рассматривается Ю. Тюлиным (170, с. 114) и подробно разбирается Л. Мазелем (101, с. 239—271). Функция доминанты — неустойчивость остро направленная, тяготеющая в тонику. Действие субдоминанты значительно сложнее. Акустический закон (производность верхнего тона квинты от нижнего) приходит здесь в противоречие с логическим — с установленным главенством центрального тона. Подчеркиваем: с установленным! Вне предварительной установленности (с помощью предшествующих автентических оборотов или ритмо-интонационных подтверждений) тоника в соединениях с субдоминантой не выявит своего главенствующего положения. Одной же доминанты, в силу ее слишком прямолинейной подчиненности тонике, недостаточно для того, чтобы полностью выявилось подлинно централизующее (не только в переносном, но и в прямом смысле — центр между двумя симметрично расположенными квинтами) значение тоники. Таким образом, сердцевина мажоро-минора — диалектический закон отрицания отрицания: в формуле $T-S-D-T$ субдоминанта отрицает тонику, доминанта отрицает субдоминанту и восстанавливает тонику уже в новом качестве. В этой яркой диалектичности — и сущность, и своего рода «логическое превосходство» мажоро-минора над ладами монодиатического типа, не требующими такого функционального кругооборота и оттого значительно менее централизованными.

В ходе исторического развития мажоро-минорной системы постепенно расширялся состав ее звукоряда, сложнее делались формы выявления ладовых связей. Но до тех пор, пока действует функциональная триада T, S, D , можно с уверенностью говорить о сохранении мажоро-минора. Поэтому всевозможные объединения одноименных и параллельных ладов, системы одновысотных и вводнотонных трезвучий (при условии действия тонико-доминантно-субдоминантных отношений!) рассматриваются ниже как усложнение мажоро-минора. Разумеется, в соответствии с законом перехода количественных изменений в качественные, на определенном этапе изменение звукорядного состава мажоро-минора повлекло за собой и перерождение функциональной системы. Процесс этого перерождения рассматривается в § 4 настоящей темы и в теме 4 в логическом аспекте, а в части II (II-4, II-5) — будет освещен в аспекте историческом.

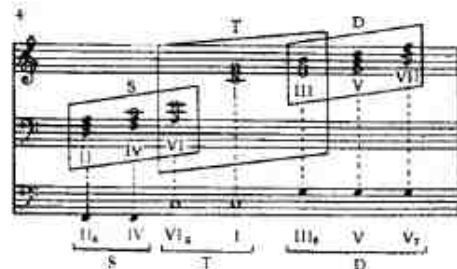
§ 2. ВЫЯВЛЕНИЕ ЛАДОВЫХ ФУНКЦИЙ МАЖОРО-МИНОРНОЙ СИСТЕМЫ ОТДЕЛЬНЫМИ АККОРДАМИ. ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ РОЛЬ ТОНА

Установление трехфункциональной системы в гармоническом ладу повлекло за собой разделение всех возможных аккордов на три функциональные группы по принципу наибольшей гармонической родственности. Одна из интересных попыток такого рода — схема, предложенная Ф. Гевартом (232):

основные аккорды							побочные аккорды						
субдоминанта			доминанта				II ступень			III ступень			
IV	VI	I	III	V	VII	II	IV	VI	I	III	V	VII	
Фа	ля	До	ми	Соль	си	Ре	фа	ля	до	ми	соль	си	
[тоника]							[VI ступень]						

В основе этой схемы лежит квинтовый ряд, разделяющий трезвучия на главные и побочные и устанавливающий внутри каждой из групп аналогичные отношения. Функции побочных трезвучий предстают в схеме как переменные.

Ю. Тюлин (170, с. 134—137) группирует трезвучия несколько иначе: по принципу наибольшего количества общих тонов, то есть по терциям, что дает наглядную возможность установления основной функции каждого из трезвучий лада (пример 40).



Терцовая схема показывает: чем больше различается тоновый состав аккордов, тем, при прочих равных условиях, ярче будет их функциональное различие и, соответственно, определеннее и активнее действительность каждого из них. Естественно, что в условиях терцовой структуры аккорда наибольшими возможностями функционального разграничения обладают трезвучия — например, трезвучия I, IV и V ступеней имеют или по одному общему тону, или вообще ни одного. Септаккорды такой отграниченностью уже не могут обладать — например, трезвучия IV и V ступеней не имеют общих тонов, а септаккорды тех же ступеней общий тон имеют. Многотерцовые аккорды разных функций еще больше смыкаются друг с другом по

ладовому составу (например, V_9 и II). Именно этим можно объяснить характерную для классической функционально-гармонической системы сравнительную ограниченность круга аккордов, как с точки зрения используемых в качестве основных тонов ступеней, так и с точки зрения количества терций: в ней отбирались только те аккорды (как консонантные, так и диссонантные), которые способны достаточно ярко выявить одну из трех функций и дают меньше возможностей функционального смыкания, а следовательно и возможностей различных функциональных трактовок одного и того же аккорда¹.

Какова роль отдельных тонов в выявлении главных функций? Хотя функция созвучия в гармонических ладах диктует функцию тона, все же, при прочих равных условиях, отдельные тоны также могут «вести себя» по-разному в функциональном отношении, притом неодинаково в разных голосах (в басу и в верхних голосах). Наблюдается любопытное явление: главные ступени (I, IV и V) — основные представители гармонических функций, способные при помещении их в басу подчинять своей функции любую вертикаль, — в верхних голосах легко подчиняются функции комплекса (например, *соль* в тоническом трезвучии или *до* в субдоминантовом аккорде до мажора). Мелодические же выразители функций — терции главных ступеней, включенные в аккорд другой функциональной группы, — активно преобразуют функции аккорда, вызывая ощущение функционально чуждого тона. Так, I_7 , содержащий вводный тон, теряет в своей устойчивости. Более того, в наиболее чистой классической системе мажоро-минора этот тон будет восприниматься как чуждый самому аккорду, вызывая ожидание движения не вниз, согласно направлению разрешения септимального септаккорда, а вверх — согласно направлению доминантового вводного тона. В этой функциональной активности отдельных тонов заложена потенциальная возможность смыкания системы связи аккордов с системой связи тонов, перехода ладов чисто гармонических в лады монодийно-гармонические (подробнее см. II-4).

§ 3. ПЕРЕМЕННОСТЬ ФУНКЦИЙ В МАЖОРО-МИНОРНОЙ СИСТЕМЕ

В каждой ладовой системе (монодийской, гармонической) характер действия переменных функций, как правило, соответствует действию основных, как бы копируя эти основные на базе побочных (переменных) тонок. Так, если функции монодийского лада определяются как центральный опорный тон, побочный опорный тон, опевающие или заполняющие неустой, то

¹ Ю. Холопов видит причину ограниченности состава классической аккордики в стремлении к консонантности звучания (189, с. 37—38). Однако классической гармонии совсем не чужда диссонантность (см. II-4-2).

и в сфере переменности обычно будет действовать тот же тип отношений — временного центрального опорного тона, временной побочной опоры, временных опевающих тонов. Если в гармоническом ладе мажоро-минорной системы как главные определяются функции тоника, доминанты и субдоминанты и как различные виды их смещений — функции нижней и верхней медианты, то такой же тип действия (то есть такие же функции) будут выступать и в случаях образования побочных центров в виде функций переменных. Так, в примере 41 трезвучие *си-бемоль — ре — фа* воспринимается то как доминанта к *ми-бемоль*, то как субдоминанта к *фа*. Трезвучие *до — ми-бемоль — соль* также проявляет переменные функции — то как II к *си-бемоль*, то как IV к *соль* и т. д.



Проявление любого вида переменных функций (доминантовых, субдоминантовых и т. п.) всегда связано с выявлением каким-либо из трезвучий переменной тонической функции — тоникальности. При возникновении такого временного, побочного тонического центра другие аккорды, соответственно своему расположению, начинают проявлять переменные неустойчивые функции (доминантность, субдоминантность, медиантность). Так, в примере 42 трезвучие *до — ми — соль* выявляет свою доминантность на основании связи с трезвучием *фа — ля — до*, временно тоникальным. В примере 41 доминантность трезвучия *си-бемоль — ре — фа* сопутствует тоникальности трезвучия *ми-бемоль — соль — си-бемоль*.



Для выявления временного тонического центра в условиях стабильной автономной системы не обязательно реальное звучание воплощающего его трезвучия. Возникновению ощущения тоникальности какого-либо трезвучия может содействовать включение последовательности аккордов, типичной именно для

этого центра и не типичной для основной тональности. Так, использование трезвучия VII ступени одноименного натурального минора в последовательности VI — VII, не характерной для мажоро-минора, может вызвать действие переменных субдоминантовой и доминантовой функции по отношению к III^ш

даже в том случае, если сама эта ступень не будет реально участвовать в обороте: в первой фразе примера 43 ощущается тоникальность ре-мажорного трезвучия, несмотря на то, что оно реально не звучит. Подобно этому переменность функций может возникнуть и при любом другом обороте, идущем вразрез с характерным для основной тональности направлением функционального движения (например, II — V — II до мажора в примере 31).

43 [Moderato assai] П. Чайковский, «Ромео и Джульетта»

Выявлению тоникальности отдельных трезвучий мажоро-минора может способствовать просто их ритмическая выделенность, подчеркнутое использование их на сильной доле (пример 31), ритмическая протяженность, особенно сопряженные с последующей цезурой (примеры 44, 45). Иными словами, феномен переменных функций, нарушая естественность последования аккордов, реализуется по законам уже не автономного, а результативного лада. Это обеспечивает возможность смыкания принципиально разных типов систем и в некоторых случаях может привести к явлению ладовой модуляции (см. IV-1).

44 Maestoso J=51 Н. Римский-Корсаков, «Снегурочка», Хор Гусляров

Вещица, звонки в струны роко-чут

45 Lento С. Рахманинов, Прелюдия № 21

Чем менее активно трезвучие в качестве функции основного лада, тем сильнее способно оно выявить свою переменную тоническую функцию — сравним в примере 46 два каданса, один из которых останавливается на V, а другой на V^ш.

46 Andantino cantabile П. Чайковский, «Дуня»

Чем больше аккордов вовлекается в орбиту действия побочной тоникки, тем активнее переменный оборот. Особенно эта активность сказывается в случае образования переменных кварто-квинтовых связей. Переменная медиантность менее активна (см. примеры 44, 45). Тоникальность же, вызванная просто остановкой, протяженностью какого-либо трезвучия, может быть и совсем пассивной, зато способствующей большей певучести гармонии и мелодического тона, который на эту гармонию опирается¹. Такой вид переменности характерен, например, для Рахманинова как одно из средств собственного ему «выпевания» всех элементов музыкальной ткани.

При активном выявлении переменных функций или возникновении внутритональных функциональных модуляций часто благодаря перемещению центра на одном и том же зв. коряе образуются вторичные наклонения — обороты стабильных монологических ладов (дорийские, фригийские и т. п.). Центробежная направленность переменных функций может заметно повлиять и на общий характер связей, смягчая доминантовые тяготения, усиливая роль терцовости, секундовости, квартовости недоминантового характера — то есть связей мелодических. Таким образом, переменные функции оказываются одной из нитей, связывающих мажоро-минорную систему с монологическими ладами, автономные системы с результативными.

¹ Об активных и пассивных формах переменных функций см. 24, с. 160.

§ 4. ОСНОВНАЯ ДИАТОНИЧЕСКАЯ ЗВУКОРЯД МАЖОРО-МИНОРНОЙ СИСТЕМЫ И ФОРМЫ ЕГО УСЛОЖНЕНИЯ

Определяющие функции мажоро-минорной системы формировались на основе диатонического шестиквintового звукоряда, известного под названием «белоклавишная диатоника» (ИБ-1-5). История становления этой шкалы и перехода к ней от гексахордных неоктавных систем средневековья и эпохи строгого стиля достаточно широко освещена в теоретической литературе (см. 189, 199 и др.). Специфика ее чистого вида также хорошо известна и не требует подробного рассмотрения. Поэтому остановимся на формах ее усложнения, особо зафиксировав внимание на том, что постепенный выход за пределы основных диатонических звукорядов мажоро-минорной системы оказался теснейшим образом связанным с таким же постепенным разрушением ее функциональной структуры.

Одна из важнейших форм усложнения диатонического звукоряда мажоро-минора — ладовая альтерация (повышение или понижение неустойчивых ступеней лада в направлении тяготения их в устойчивые). Из всех видов усложнения она специфична тем, что в своих классических формах служит укреплению системы, в то время как другие виды изначально несут с собой постепенное разрушение системы (см. ниже).

Прежде всего, ладовая альтерация усиливает тяготение. С усилением тяготения связан и такой эффект, как установление однозначности тяготения неустойчивых, в пределах диатоники имеющих разнонаправленное тяготение. Например, диатоническая кварта в трезвучии и септаккорде V ступени может быть разрешена и вверх, и вниз. Повышенная же или, напротив, пониженная, она из двух возможных разрешений сохраняет только одно, но зато обостренное. Именно тенденция к обострению ладовых тяготений обусловила формирование альтерированных аккордов первоначально в тех гармонических оборотах и в тех участках формы, где особенно важны активные функциональные связи, — то есть прежде всего в кадансах. Это обстоятельство определило и наиболее ранние формы альтерированных аккордов — Π_{b_5} , Π_{b_4} , Π_{b_3} , Π_{b_2} , Π_{b_1} , с типичным разрешением в K_{b_5} . Лишь позднее аккорды субдоминанты стали альтерироваться в плагальных оборотах (например — Чайковский, романс «Отчего» и Вступление к 4-й картине оперы «Евгений Онегин») или переходить в неальтерированные (дезальтерация).

Ладовая альтерация привносит особую красочность, так как, во-первых, вводит в лад тоны, отличные от привычного звукоряда, и, во-вторых, вызывает образование особой, не свойственной диатоническим аккордам интервалки (увеличенная секста, дважды увеличенная кварта и т. п.).

Наконец, еще один весьма важный момент: ладовая альтерация расширяет «ассортимент» аккордов, входящих в данную тональность. Расширение происходит как на основе обычного равенства (например, использование $\Pi_{b_5}^{+3}$ включает в до мажор

на правах «собственного» аккорда комплекс из соль мажора), так и на основе многочисленных энгармонических равенств, создающих аналогии с аккордами самых различных, часто отдаленных тональностей. Следовательно, альтерация — один из путей сближения аккордового состава тональностей, уничтожения их звукорядной отграниченности. А это — богатое потенциальными возможностями свойство: до тех пор, пока аккорд разрешается в соответствии с направленностью альтерированных в нем тонов, альтерация продолжает сохранять системноукрепляющие свойства, о которых говорилось в начале раздела; но как только движение альтерированного аккорда становится свободным, отрывается от мелодически с ней связанной «точки притяжения» (например, при дезальтерации), альтерация перестает служить укреплению системы и становится средством ее расшатывания.

Альтерация отдельных ступеней может вносить в мажор и минор обороты, характерные для звукорядов стабильных монодиатонических ладов. Например, повышение IV ступени в мажоре совпадает с признаком лидийского наклонения, повышение VI ступени в миноре — с признаком дорийского. Возникает своеобразный эффект: альтерация, то есть явление хроматическое, перекрещивается с сугубо диатоническими монодиатоническими ладами. Это один из путей взаимопроникновения различных ладовых систем, различных принципов организации.

Еще один путь усложнения диатонического звукоряда мажора и минора — объединение при единой тонике аккордов, принадлежащих одноименным и параллельным тональностям, так называемая **объединенная мажоро-минорная система**. Это путь принципиально иной, нежели усложнение диатоники через альтерацию. Альтерация всегда связана с хроматизацией системы — измененная ступень альтерированного аккорда, даже если она взята непосредственно, без соседства с основной, то есть без реального хроматического шага, благодаря закреплению в нашей памяти основного звукоряда неизбежно соотносится с ним и порождает впечатление хроматичности. Возникают хроматические отношения: основная ступень — измененная ступень. Включение аккордов из одноименной или параллельной тональности производит совершенно иное впечатление — диатонических же ступеней, но принадлежащих ладу другого наклонения, то есть ассоциируется с высотной вариативностью ступеней, подобно тому как это встречается, например, в народной музыке. Усложнение шкалы, таким образом, происходит на диатонической основе — прямой путь обра-

зования двенадцатизвуковой диатоники. Для уяснения различия в характере усложнения альтерационного и вариантного (назовем так взаимопроникновение ладов) достаточно сравнить примеры 47, 43 и 123. Хроматичность первого образа и диатоничность двух других выступают совершенно ясно.



Рассмотрим основные пути и формы взаимопроникновения ладов¹.

А. Одноименные тональности.

1) Включение в мажор аккордов одноименного минора (нижние ступени VI, III, VII, V). Типичные обороты аналогичны оборотам с этими аккордами в миноре (подробно см. 178, гл. 19).

2) Включение в минор аккордов из одноименного мажора, главным образом VI и III (подробно см. там же).

3) Включение аккордов, в состав которых входят ступени звукоряда одного из одноименных стабильных монодических ладов, — например, IV мажорная в миноре, создающая дорийское наклонение, II мажорная в мажоре, создающая лидийское наклонение, и т. п.

Б. Параллельные тональности.

1) Включение в минор трезвучия IV ступени и Π_7 из параллельного мажора. (Естественно, при объединении параллельных ладов речь может идти только об аккордах гармонических видов, так как их натуральные шкалы совпадают.) IV ступень параллельного мажора в миноре носит название «Шубертовой VI». Она представляет собой минорное трезвучие VI ступени

¹ Техническая сторона этого вопроса (перечисление аккордов, типовые обороты) изложена предельно кратко, поскольку детальная его разработка имеется во всех учебниках гармонии. Обозначение аккордов из одноименных ладов дается по форме, предложенной Ю. Тюлиным (178): строчная латинская буква «m» под цифрой обозначает аккорд соответственной ступени одноименного минора, прописная «M» — аккорд из одноименного мажора.

в миноре. На примере этого аккорда можно продемонстрировать нарушение однозначности функции аккорда при усложнении звукоряда. Совпадая с IV гармонической параллельного мажора и вызывая в отдельных случаях именно такие ассоциации (пример 48, а также «Мыслитель» Листа), служа часто средством модуляции в параллельный строй, во многих других случаях (в частности, у самого Шуберта — см. пример 49) минорное трезвучие VI ступени не ассоциируется с параллельным мажором, а звучит как подмена наклонения натурального трезвучия VI ступени (см. ниже об одновысотных трезвучиях). Позднее возникают даже эффекты псевдотрезвучий (пример 50).



2) Включение в мажор V ступени из параллельного минора. В Одновысотные трезвучия (термин С. Орфева, 113) — подмена наклонения любого трезвучия лада —

например, в мажоре использование VI мажорной, II мажорной, III мажорной, одноименной ко II (минорной); в миноре — одноименной к III (минорной), одноименной к VII (минорной).

Как уже отмечалось, такой прием перекрещивается со многими предыдущими (VI минорная в миноре равна IV из параллельного мажора; III мажорная в мажоре равна V из параллельного минора и т. п.). Это еще раз подчеркивает постепенный отход от абсолютной однозначности функции аккорда в расширенной системе по сравнению с натуральной. Для определенности выявления функции требуется дополнительный фактор — ритмонотонационные условия использования.

Если рассмотренные выше формы усложнения лада — альтерация и взаимопроникновение ладов — в общем укладываются или, во всяком случае, могут быть приведены в русло простейших тонико-доминантовых и тонико-субдоминантовых отношений, то явления, о которых пойдет речь теперь, — **трезвучия вводнотонные и однотерцовые** — стоят на принципиально ином уровне¹. Сущность различия сводится к тому, что в качестве обычной ступени на диатонических правах ладовая система начинает включать аккорды, находящиеся в сложно-интервальных отношениях (тритоны, увеличенные квинты, уменьшенные октавы и т. п.) с тоническим трезвучием. Подчеркнем: именно на правах диатонических, а не в качестве альтерации, что и открывает путь к полной двенадцатитоновости как диатонической (в функциональном смысле) шкале.

Сами названия определяют сущность явлений и способы построения. Вводнотонным является трезвучие, образованное вводными тонами к каждому из звуков данного основного трезвучия и, следовательно, одинаковое с ним по наклонению (например, к трезвучию *до — ми — соль* вводнотонным будет трезвучие *си — ре-диез — фа-диез*, к трезвучию *ля — до — ми* трезвучие *соль-диез — си — ре-диез*). Однотерцовым с данным является трезвучие, имеющее с ним общий терцовый тон и, следовательно, противоположное по наклонению (например, однотерцовым с трезвучием *до — ми — соль* будет трезвучие *до-диез — ми — соль-диез*, с трезвучием *ля — до — ми* трезвучие *ля-бемоль — до — ми-бемоль*). Наиболее распространено использование однотерцовых трезвучий с тремя главными ступенями лада, а вводнотонного трезвучия — к тонике, хотя в качестве, аналогичном побочным доминантам, могут применяться и вводнотонные трезвучия к другим ступеням.

Сама логика образования вводнотонного трезвучия указывает на его мелодико-тембральную природу. Это как бы усиленный, «утолщенный», комплексный вводный тон. Активизи-

рованной вводнотонностью определяется и ладогармоническая функция такого трезвучия — его несомненная доминантность. Отсюда — наиболее характерные формы его использования. Обычно оно применяется как надстройка над доминантовым басом (примеры 51, 52). Иногда к вводнотонному трезвучию в качестве баса присоединяется другой активный вводный тон — II пониженная ступень (пример 53)¹.



Особую форму сочетания вводнотонного трезвучия с обычной доминантой представляет собой пятизвучный комплекс, известный под названием «прокофьевской доминанты»: сочетание вводнотонного трезвучия с интервалом малой септимы — «остовом» D_7 (см. каданс примера 58). Образующееся в этом аккорде переченье натуральной и высокой IV ступеней лада особенно подчеркивает различную природу этих двух звуков и исключает определение высокой IV как повышенной септимы D_7 . Это не может быть ладовой альтерацией и потому, что септима доминантсептаккорда тяготеет вниз, и, следовательно, ее повышение противоречит логике нормативного разрешения.

Если о ладовой функции вводнотонного трезвучия мы можем говорить вполне однозначно как о доминантовой, то с определением функций однотерцовых трезвучий дело обстоит сложнее. Формы их использования показывают, что не всегда однотерцовость, например, с IV ступенью является показателем субдоминантности, а с V — доминантности. Так, в Гавоте Прокофьева (пример 54) — хрестоматийном образце использова-

¹ В условиях строгого голосоведения вводнотонное трезвучие рекомендуется брать в мелодическом положении терции или основного тона по избеганию параллельных квинт. Тесное расположение, в общем, предпочтительнее широкого по тем же соображениям, а также и потому, что в условиях более плотной фактуры ярче ощущается комплексная, тембральная роль этого аккорда, которая составляет его сущность.

¹ О трезвучиях вводнотонных и однотерцовых см. 160, 165, 172.

ния однотерцовых гармоний — появляющееся в первой фразе трезвучие до мажор, однотерцовое с V ступенью, в функциональном отношении создает ощущение скорее плагальности, нежели автентичности, благодаря опоре интонации на *соль-бекар* (энгармонически равный *си-диезу*), а также благодаря органному пункту на тонической квинте. Модуляция же в конце предложения в *си-бемоль* мажор (тональность, однотерцовую с IV ступенью) по своему положению в форме вполне соответствует доминантовым модуляциям классического первого предложения. Интонационная опора на тон *фа-бекар* (энгармонически равный *ми-диезу*) и полутонная, типично вводно-тонная связь этого тона с тоникой, начинающей второе предложение, также подчеркивает автентичность последования. Однако можно встретить и другие примеры, прямо противоположного характера, где трезвучие, однотерцовое с IV ступенью, будет звучать вполне субдоминантово (пример 55), а однотерцовое с V — доминантово (пример 56).



Из сказанного следуют два вывода. Один — чисто терминологического характера: определение трезвучия как однотерцового с доминантой или с субдоминантой правильнее было бы заменить на определение — однотерцовое с V или с IV ступенью, указывая таким образом лишь интервальное положение трезвучия относительно тоник, поскольку ладовая функция этих аккордов может не совпадать и даже быть прямо противоположной классической доминанте и субдоминанте. Второе следствие касается существа вопроса. Нетрудно заметить, что во всех приведенных примерах элементом, определяющим характер восприятия ладовой направленности однотерцовых трезвучий и уточняющим их функцию (субдоминантовость в одном, доминантовость — в другом случае), являлась мелодическая интонация, тот мелодический оборот, в гармонизацию которого они включены. Функция аккорда, таким образом, определялась не собственно ступенью, на которой расположен его основной тон, не его тоновым составом, а теми ритмоинтонационными условиями, в которые этот аккорд поставлен. Это симптом огромной важности, указывающий на коренные изменения, к которым ведет последовательное расширение звукового состава диатонического звукоряда.

§ 5. ГАРМОНИЧЕСКИЕ ЛАДЫ ВНЕ МАЖОРО-МИНОРНОЙ СИСТЕМЫ

Среди гармонических ладовых систем имеют место и слабо-централизованные, где слабо определяются или совсем не определяются тяготения, а функциональность выражается преимущественно опорностью и неопорностью. Наиболее активной организующей силой в них оказывается свойство тоникальности, вызывающее ощущение опорности и даже устойчивости комплекса при достаточно акцентированном выделении его в контексте. Такие системы еще в 1927 году были определены немецким теоретиком Г. Эрpfом как системы центрального созвучия. Системы эти результативны и нестабильны (см. анализ примера 147, II-5-3). Они особенно характерны для музыки, в которой отсутствует протяженная кантильная мелодика, так как при появлении кантилены функции ладового управления немедленно передаются мелодии и лад начинает определяться как монодийно-гармонический.

Нередки случаи, когда гармоническая форма лада обнаруживается в кадансе, в устойчивом характере заключительного аккорда, завершающего монодийно или полифонически разворачивающийся текст (см. пример 66, многие пьесы «Ludus tonalis» Хиндемита, фуги Шостаковича и т. п.). Гармонический лад в этих случаях возникает как результат модуляции, произошедшей в последний момент, причем система обнаруживается только через тоническую функцию (см. IV-1) и фиксируется благодаря фактору формы — окончанию построения. Это

подтверждает, что гармонический лад вне мажоро-минора, как об этом было сказано выше, в виде самостоятельной организации — сравнительно мало действенная, сугубо результативная форма.

Тема 4. МОНОДИИНО-ГАРМОНИЧЕСКИЕ ЛАДЫ

Нам уже известна возможность ладофункциональной неоднозначности отдельных аккордов, возникающая в условиях расширенной мажоро-минорной системы. Закономерность подобной неоднозначности легко подтверждается анализом схемы трезвучий (пример 57), условно показывающей постепенный переход от натурального семиступенного мажора (57а) через соединение его с гармоническим видом (б), далее — через взаимопроникновение одноименных (в) и параллельных (г) тональностей (с включением II) к тому виду расширенной диато-

ники, содержащей одновысотные (д), однотерцовые и вводно-гонимые (е) трезвучия, который становится распространенным в XX веке — например, у Прокофьева. (Разумеется, состав аккордов в приведенной схеме не является исчерпывающим, к тому же в ней приведены лишь трезвучия — включение септ- и понаккордов еще более усложнило бы картину, что и имеет место в реальной художественной практике.)



Основное, на что следует обратить внимание в схеме, это постепенное ослабление ладофункциональной однозначности трезвучий¹ (имеются в виду, разумеется, основные, не переменные функции), абсолютной в первом ряду схемы и беспредельно изменчивой в последнем, вплоть до возможности прямо противоположной функциональной трактовки одного и того же трезвучного комплекса. Например, трезвучие *ми — соль-диез — си* в последнем ряду может быть объяснено и как V из парал-

¹ В этом параграфе, если отсутствует специальная оговорка, под функциональностью понимается функциональность мажоро-минора (T, S, D).

лельной, и как одновысотное с III, и как однотерцовое с гармонической IV, и, наконец, как псевдотрезвучие *ми — ля-бемоль — си*. (В схеме стрелками отмечены и другие энгармонические совпадения.) Более точно функция такого аккорда может быть раскрыта только в контексте. Это явный показатель выхода за рамки типичных для классического мажоро-минора отношений. В мажоро-минорной системе, как говорилось, ни один из аккордов множественности трактовки не допускает, каждый из них однозначен в своей основной функции; это позволяет по тоновому составу аккорда почти всегда безоговорочно определить его функцию. Выше было показано, что такой однозначности, а следовательно и самостоятельной функциональной значимости все больше и больше лишаются созвучия сложносоставного звукоряда, требуя для выявления своей ладовой роли дополнительных факторов (см. об этом: 24, 101, 188).

Одним из этих факторов является последование аккордов, в котором наряду с созвучиями, «стертыми» в функциональном отношении, встречаются и созвучия функционально яркие, как бы проявляющие функции остальных. Например, в кадансе примера 58 два последних аккорда настолько определены в функциональном отношении, что само положение VII₆ перед

доминантой («прокофьевской») и тоникой как бы «приговаривает» этот аккорд к субдоминантовости, несмотря на то что по ладовому положению своему VII₆ ступень, даже низкая, скорее принадлежит к разряду доминант.



По-разному, в зависимости от окружения (как уже упоминалось), может звучать и «Шубертова VI», воспринимаясь в одних случаях как привлеченная из параллельного строя субдоминанта, в других — как минорный вариант (одновысотная) VI, без каких бы то ни было ассоциаций с параллельным мажором. Так, в примере 59 предшествующее «Шубертовой VI» обыгрывание III создает несомненные ассоциации с параллель-

ной тональностью. Напротив, в примере 60 включение этого же аккорда в прерванный оборот после доминанты, к тому же после двукратного обыгрывания аналогичного оборота с обычной VI ступенью, заставляет воспринять минорность VI лишь как средство окраски, дополнительного усиления прерванности. Никаких ассоциаций с параллелью здесь не возникает.

59 [Adagio] *Meno mosso* С. Прокофьев «Александр Невский»

Я по-ду по по-ло-му, по-ле-ну по-то-ло смер-но-му.

60 [Largo] М. Глинка «Руслан и Людмила», ария Руслана

не бу-дут го-ворить о нем! Не, бу-дут

Описанное явление само по себе не так уж специфично именно для расширенного звукоряда. В практике обычной мажоро-минорной гармонии можно встретить случаи разнофункционального использования аккордов смешанной функции, например VII_{43} или VII_2 как в доминантовой, так и в субдоминантовой роли, что определяется характером включающей их последовательности аккордов (например, $T - VII_{43} - I$ явно плагальный оборот, в то время как $V - VII_{43} - I_6$ — автентический). Более специфично здесь другое: в кадансе примера 58, в частности, субдоминантовости VII_6 в большой мере

способствует мелодический рисунок крайних голосов, как бы воссоздающий модель классического сложного каданса первого рода и подчиняющий этой мелодической структуре восприятие гармонии. Ладовая функция аккорда воспринимается, таким образом, сквозь призму мелодического хода. Это — второй фактор, активно способствующий определению функции аккорда в сложносоставном ладу. Аналогичное явление имеет место и во втором такте этого же построения. Последовательность мажорных трезвучий до мажор — ля-бемоль мажор — ми (фа-бемоль) мажор — до мажор представляет собой не что иное, как так называемый большой терцовый круг — типичную для романтизма цепь низких VI ступеней мажора. Эта цепь обычно представляет собой «глубокую» плагальность, так как направлена в сферу субдоминант. Именно так она воспринимается, например, в увертюре к «Руслану» при появлении целотонной гаммы в басу (пример 61).

61 [Presto] М. Глинка «Руслан и Людмила», Увертюра

В контексте же примера 58 аналогичная последовательность воспринимается как расцвеченный сложный каданс первого рода, то есть оборот с типично автентической концовкой. Объясняется это тем, что оборот этот включается Прокофьевым опять-таки как гармонизация мелодии типичного классического каданса — *до — до — си — до*. И так же как в последних тактах этого примера, мелодическая модель сложного каданса определяет наше восприятие функции созвучий, которые в других интонационных условиях могли бы иметь совершенно иное ладовое значение. Все это свидетельствует о том, что аккорд постепенно теряет значение ладофункционально направляющего, грамматически организующего фактора и передает эту функцию мелодической линии, осуществляющей ее логикой связи тонов¹.

В рассмотренных примерах характер функций и система их связей в целом оставались в русле тонико-доминантовых и тонико-субдоминантовых отношений. По ряду признаков (мелодическому рисунку, месту в форме, ассоциациям последовательностей) мы без особого труда опознавали доминантовые и субдоминантовые тяготения, хотя и выраженные необычными гармониями. Однако возможны и такие формы гармонической ладовой организации, при которых даже ассоциативная связь с функциями мажоро-минорной системы отсутствует.

62 *Lentamente* С. Прокофьев, Мималетность № 1

con una semplicità espressiva

Рассмотрим пример 62. Гармонию здесь очень легко проанализировать обычным путем — она даже поддается цифровке. Аккорды основаны на терцовом принципе и почти не выходят за пределы диатонической шкалы ми минора (исключение — *си-бемоль*, энгармонически равный *ля-диезу*, и *фа-бемоль*). Но эта диатоническая терцовая вертикаль в своей организации следует совсем особым законам и ни субдоминантовых, ни доминантовых связей с тоникой не выявляет. (Напомним и подчеркнем, что субдоминанта и доминанта — это не «вообще» неустой, но неустой вполне определенного типа тяготения, опре-

¹ Подробно систематизация ладов и характеристика их видов даны в работе автора «Лекции» (25).

деленной направленности и определенных соотношений, создающие и вызывающие ожидание вполне определенных последующих, суть которых в раскрытии лада через отрицание отрицания). Параллельный ряд неполных септаккордов в нижнем пласте музыкальной ткани подчинен иной логике — логике прямолинейного нисходящего по секундам (признак в первую очередь мелодического стимула) движения. Этот ряд не «гармонизирует» мелодический голос верхнего пласта, а скорее противостоит его прихотливой гибкости своей прямолинейностью. В то же время каждый аккорд интонационно «самозначащ» и не сливается в утолщенный гаммообразный пассаж, подобно, например, параллельным секстакам из финала Сонаты № 3 Бетховена. В бетховенской сонате пассажность проявляется и в специфически ходообразной тематической роли — разбег от начальной тоники к первой антитезе, протяженной субдоминанте, усиливается далее еще и модуляционной альтерацией (двойной доминантой). У Прокофьева же, при единой направленности, каждый аккорд — интонационно и ритмически равноправная единица, соответствующая каждой ударяемой доле в мелодии главного голоса. Большинство аккордов неустойчиво (то есть не создает ощущения торможения), но неустойчивость эта не вызывает привычных для мажоро-минорной системы ожиданий — характер неустойчивой функции изменился. Как же определять эти новые функции?

Прежде всего, следует отвергнуть их обязательное соотношение с доминантами и субдоминантами — они не выполняют этой роли, направленность их совершенно иная. Особо следует подчеркнуть, что метод цифровки ступеней, имеющий огромное информативное значение для классических форм мажоро-минорной системы, поскольку там ступенчатый состав созвучия раскрывает его функциональное содержание, постепенно утрачивает свою действенность, становясь всего лишь указателем интервального соотношения аккорда с тоникой. В условиях даже расширенной мажоро-минорной системы, и тем более в чистой форме монодийно-гармонических ладов, цифровка аккордов — прием чисто механический и непригодный в качестве аналитического метода.

Напомним анализ отрывка из Багатеги Бартока (см. пример 8). Очевидно, здесь созвучия — двоянные кварты — сами ладовой определенностью не обладают. Взятые изолированно, они не выявляют ни тяготения (подобно тому, как выявляет его, например, доминантсептаккорд), ни активно выраженной тональности (подобно консонантному трезвучию); в функциональном отношении они нейтральны. Существенны лишь их фонические свойства — жестковато-пустое звучание двоянных кварт, задуманная, «эстетически желанная для композитора»¹ кон-

струкция, подчеркнем — очень свободная в формах своего строения.

Уже говорилось, что для мажоро-минорной системы терцовость структуры комплекса и ограниченность количества составляющих его тонов принципиально важны, так как обеспечивают: а) тоновую определенность состава аккорда каждой функции; б) разграниченность тонового состава разных функций; в) возможность узнавания и потому сохранения функционального значения вертикали как единой гармонической сущности при любых трансформациях комплекса — обращениях, различных расположениях, фигурациях (мелодических и гармонических) и т. п. При освобождении комплекса от обязанности выполнения ладофункциональной роли фактор его строения совершенно меняет свое значение: тоновый состав важен не как определитель функции, а как фактор, создающий своей интервалкой специфический фонический эффект.

Именно этим определяется свобода строения и поиски новых конструкций аккорда¹. Этим обуславливается и «эмансипация диссонанса» — результат изменившейся роли аккорда в системе (подробно см. II-4-2). Структура аккорда в ладовом отношении перестает быть действенной. Так, в примере 63 трезвучность комплекса является фактором, в сущности, второстепенным. Ряд параллельных трезвучий верхнего пласта с точки зрения выполнения ими определенной ладовой функции мог бы быть заменен любой другой структурой. Трезвучие здесь — фактор тембра; роль его — противопоставление консонантного плана в ведении главного голоса (рельефа) диссонантному фону (сопровождению).



¹ Интересна аналогия этого явления с указанным Л. Мазелем «высвобождением» мелодии в гомофонно-гармоническом стиле XVIII—XIX вв. (101, с. 76).

¹ Удачная формулировка Ю. Холопова (191, с. 141).

Указанное положение может быть подтверждено многочисленными примерами гармонического варьирования одной и той же мелодии — например у того же Бартока (Концерт № 2 для фортепиано с оркестром), Слонимского («Лирические строфы»), Щедрина (Концерт № 1 для фортепиано с оркестром) и т. п. (см. 1А-2-4). Выше достаточно говорилось о том, что для того чтобы определить свойства функции, надо прежде всего выявить ее «информатора», тот элемент, который ее выражает. Анализ приведенных примеров дает основание считать, что в ладовой организации подобного типа основной логический акцент сосредоточен на мелодической линии. Изменения структуры вертикали не вносят никаких перемен ни в членение, ни в ощущение опорности или неопорности тонов повторяющейся мелодии. Ладо- и формообразующие функции остаются без изменений, как не меняется и сама мелодия. Следовательно, вертикаль не обладает силой динамического воздействия на субординацию тонов мелодии, на ее «грамматику», не несет ладофункциональной нагрузки. Она — лишь тембр, окраска ладово действенных тонов. Согласно сформулированному Ю. Тюлиным закону об обратно пропорциональном соотношении фонической и ладовой ролей аккорда, с предельным увеличением тембральной роли созвучия его логическая функция сводится по существу на нет. Ладовая опорность и неопорность (в такой организации термины «опорность» и «неопорность» предпочтительнее терминов «неустойчивость» и тем более «устойчивость») определяется только в мелодической линии, в связи тонов, то есть по принципу, аналогичному монодии. Монодийность, принципиально одnogолосная логика организации, скрепляется таким образом с гармонией, принципиальным многоголосием, в единую монодийно-гармоническую сущность. На этой основе и создается почва для выявления законов монодийно-гармонических (или мелодико-гармонических) ладов. Поскольку логика организации в таких системах осуществляется прежде всего связью тонов, они сохраняют многие черты монодийских ладов.

Самое существенное отличие их от мажорд-минора заключается не только (и не столько) в способе выявления функции, сколько в изменении свойств самих функций, обнаруживающих совершенно иную систему отношений. Для монодийно-гармонических систем характерны те же типы функциональных отношений, те же свойства, что и для монодийских: нестабильность звукорядов и форм подчинения, а отсюда — значительно меньшая тональная устойчивость и возрастание роли ритмикотонационных условий в определении функций тона и поддерживающего этот тон созвучия — иными словами, безусловная результативность лада. Если в ладах мажоро-минорной системы функция тона всегда в конечном счете определялась гармонией, то в монодийно-гармонических ладах наблюдается обрат-

ное явление: функция созвучия определяется функцией тона, который это созвучие сопровождает. Таковы наиболее характерные признаки монодийно-гармонической ладовой системы — одной из распространенных форм ладовых отношений современной музыки.

Отдел В. МОДУЛЯЦИЯ

§ 1. ОБЩЕЕ ПОНЯТИЕ. КЛАССИФИКАЦИЯ

Теоретическая система модуляций на данный момент наиболее четко изложена Ю. Тюлиным и Н. Привано (170, 171). По этой системе модуляции делятся на три рода в зависимости от того, что собственно модулирует (то есть подвергается изменению): на модуляцию тональную, модуляцию ладовую и модуляцию внутритональную функциональную. «Под модуляцией понимается переход из одной тональности в другую, то есть тональная модуляция. Это основной род модуляций. Другой род — ладовая модуляция, представляющая собой смену одноименных тональностей, например, переход из до минора в до мажор или обратно» (719, с. 163). Внутритональная функциональная модуляция (термин Ф. Геварта) — временное изменение функционального значения элементов при условии сохранения в целом действия основного (ладотонального) центра (то есть явление переменности функций).

Тональные модуляции рассматриваются с трех точек зрения: с точки зрения способа перехода (как совершена смена тональности), с точки зрения качества (степени закрепленности новой тональности) и с точки зрения направления (куда сделана модуляция; в этом аспекте имеется в виду прежде всего степень родства тональностей).

Система классификации модуляций, предложенная Тюлиным, представляется одной из наиболее стройных. Особо следует поддержать установление иерархической системы, при которой отклонения и проходящие, то есть незакрепляющиеся смены тональностей также относятся к классу модуляций, но другого масштаба действия (они характеризуются как несовершенные — подробно см. 178, ч. II). Тем не менее, представляется, что в свете современной теории музыки вообще и в свете теории гармонии и лада в частности эта классификация нуждается в уточнениях.

Начнем с определения. Термин «модуляция» теперь применяется не только в области гармонии и лада, но и в области формы (см. работы В. Бобровского), метра и других компонентов музыкального выражения. Обращение к понятию модуляции возникает тогда, когда компонент, о котором идет речь,

подвергается каким-либо изменениям в своей организации (принцип трехчастной организации формы «по пути» сменяется на сонатный, двухдольный метр изменяется на трехдольный и т. п.). Обобщая разноаспектные применения термина «модуляция», сущность этого понятия можно определить следующим образом: под модуляцией понимается всякое изменение установившейся структуры. Для дальнейшего же уточнения сферы действия модуляции целесообразно указывать аспект: модуляция формы, модуляция метра и т. п. Тогда модуляция, относящаяся к области ладовой системы, может быть определена как модуляция в сфере звуковысотных отношений, или модуляция звуковысотной системы.

В соответствии с этим определением естественным оказывается разделение звуковысотных модуляций на тональные и ладовые. При тональной модуляции изменяется тональность, при ладовой — лад. Внешне такая классификация совпадает с предлагаемой Ю. Тюлиным, но содержание понятий тональной и особенно ладовой модуляции следует уточнить и расширить.

Что касается тональной модуляции, то, в свете сказанного о тональности в широком смысле слова как о структуре высшего порядка (см. ИБ-1), охватывающей и функциональные отношения, и конкретную высоту их реализации, следует помнить, что в предложенной здесь формулировке тональность понимается в более узком смысле — как конкретная высота, определяющаяся положением основного тона. Иначе говоря, тональная модуляция есть смена высотного положения тоник. (При более широкой трактовке тональности модуляция из до минора в до мажор будет также тональной, ибо тональность, понимаемая как целостная структура конкретно-высотно проявляемых функциональных отношений, изменится и в этом случае, хотя положение тоник сохранится.)

Сложнее обстоит дело с ладовой модуляцией. Как явствует из приведенного выше определения, под сменой лада Ю. Тюлин понимает смену наклонения, причем наклонение понимается им как одно из двух — либо мажорное, либо минорное. В свете более широкого понимания лада и с учетом явлений современной музыки такая дифференциация ладовых модуляций представляется недостаточной. Во-первых, само наклонение, как говорилось, может меняться не только в пределах мажорности и минорности, но и в более широком радиусе — дорийскости, фригийскости и т. п. Во-вторых — и это, пожалуй, еще более существенно — наклонение, как было показано, только одна из составляющих лада. Возможны случаи, когда при сохранении интервальной структуры звукоряда (следовательно, и наклонения) коренным образом изменится сама структура функциональных отношений, от формы связей до функциональной единицы — гармоническая ладовая организация перейдет в моно-

дийную или монодийно-гармоническую и наоборот, октавная структура лада — в неоктавную и т. п.

Такие модуляции можно встретить еще в музыке XIX века, например у Шопена (пример 64), Мусоргского (пример 65), позднее у Дебюсси. Весьма распространены они в современной, в частности советской музыке — у Шостаковича, Тищенко, Щедрина, Слонимского, Шнитке и др. Например, «Антифоны» Слонимского, разворачивающиеся на бесспорно монодийной ладовой основе, в нетемперированном строе, с использованием интервалов уже полутона, где только «угадывается» опорное значение тона *до*, заканчиваются яркой гармонической тоникой (пример 66). Подобное изменение «ладовых показателей» не менее, если не более, существенно, чем изменение наклонения, и должно быть учтено в классификации ладовых модуляций.



66a *Vno I* С. Слонимский. Антифоны

6

simile
(повторяющийся пассаж)

треники на подставке

simile

удалы вытот сменяя по грифу

72

стес.

(роскош.)

ff

* Такты, двойная и широкя устанавливаются исполнителем, исходя из характера фактуры; широкя и отечки нарисованы лишь местами.

Более того, несмотря на то, что в исследовательских трудах все чаще встречаются указания на множественность форм ладовой организации и на роль смены этих форм как формообразующего фактора (см. в частности 19, с. 117; 188, с. 215), учебная теория музыки продолжает фиксировать ладовую модуляцию только в том случае, если она происходит при сохранении положения ладового центра, то есть при смене тональности на одноименную. Если при изменении лада одновременно меняется положение тоникки, то такая модуляция классифицируется как только тональная, а смена лада отходит на второй план (например, переход из ля минора в до мажор определяется как тональная модуляция). Это вполне объяснимо: мажор и минор едины по функциональной организации, вследствие чего изменение лада сводится к смене наклонения (отсюда определение Тюлина); с другой стороны, смена высотного положения тоникки оказывается настолько действенной, что заслоняет собой смещение терцового тона. Иначе обстоит дело в условиях многообразия ладовых систем. При переходе, например, из тональности ля минорного наклонения монодической организации в до мажор гармонического типа изменение функциональной структуры настолько действенно, что игнорировать его, отмечая только смещение центра, значит упустить существеннейшее.

М. Мусоргский, «Ах ты, пьяная тетеря»

67 Довольно скоро

Ах ты, гадина, я те го, ра!

Где ты до све, ту шатал, ся!

с нем, бесстыдны, ты сказале! Аль с родны, ми пи, ро, ва, ли, жен да дел, тоя вспоми, на, ли?

Аль за родны, что в могл, ле, бога гос, по, до мо, ли, ли? Гос, суд, жи, ни, где был, по...

«хвас» гай, едм что пил. Э, мо рм, по все в гря, зн, го.

вс, сор, деч, но, в, нэ, би, то!

ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха! Тыфу

Так, богатейшую картину ладовых модуляций, происходящих одновременно с тональными сдвигами, дает песня Мусоргского «Ах ты, пьяная тетеря» (пример 67). Начальные такты оперируют настолько определенными, стереотипными гармоническими структурами Π_6 — V, что даже отсутствие терцового тона в тоническом аккорде не препятствует восприятию его как

неполной ре-минорной тоники гармонического лада. Однако дальнейшее движение идет по пути как бы постепенного изживания гармонического фактора в роли ладового информатора. Следующие за квинтой *ре* — *ля* такты 4—5 хотя и не противоречат обычному (правда, натуральному!) *ре* минору, но общим своим мелодическим рисунком («скатывание» вниз, возникновение специфических трихордовых ходов) настраивают на иной интонационный тип — монодийный, что усугубляется исчезновением квинтового тона из тоники и приведением ее к специфически монодийному виду — унисону. Дальнейшее развитие (такты 6—11) уже полностью порывает с гармонической системой как в области лада, так и в области склада. Ткань здесь организуется как типичное для народного пения удвоенное двухголосие, где нижний голос — оstinато повторяющаяся монодийская тоника, а верхний — также типично монодийный по характеру интонации — раскрывает богатые возможности высотной вариантности ступеней звукоряда (потрясающее по силе воспроизведение нисступленного, ищущего все новые интонационные оттенки горького обличения), создавая мелькающую смену наклонений с постепенным, как бы исподволь включением вновь фактора гармонии. Такты 12—15 демонстрируют новый тип лада, который можно охарактеризовать как результативно-гармонический с переменной опорой на созвучия *до* — *до* — *фа* — *ми* и *соль-диез* — *соль-диез* — *фа* — *си*, при сохранении того же типа склада, усложненного второй басом верхнему голосу. В такте 16 происходит новая ладовая модуляция: включение Π_{65} *ля* минора четко определяет установление мажор-минорной ладогармонической системы.

Исходя из сказанного, в условиях сложнολадовой организации предлагается фиксировать изменение лада в любых случаях, вне зависимости от того, остается ли тоника на месте или меняет свое положение.

§ 2. СПОСОБ ПЕРЕХОДА

Рассмотрение способов перехода из тональности в тональность начнем с анализа модуляционного процесса, проследим за воплощением этого процесса и нашим восприятием его. При этом в основном будем ориентироваться на обычно понимаемую тональную модуляцию (смена высотного положения тоники), хотя все сказанное ниже в широком смысле слова может быть отнесено и к модуляции ладовой.

Каким бы способом ни происходила модуляция, она обязательно содержит два этапа: а) момент, который заставляет нас услышать поворот, отказ от старой структуры (тональности) — собственно модулирующий момент; б) момент, когда обнаруживается связь новой структуры с предшествующей, — посредствующий момент, — причем форма этой связи может

быть различной — либо путем переоценки предшествующего с точки зрения последующего, либо путем «скольжения», смещения.

Процесс восприятия модуляции подробно описан Ю. Тюлиным и Н. Привано (178). Особенно подчеркивается, что в нашем восприятии и логической оценке модуляции всегда есть момент ретроспективности: хотя в тексте посредствующий элемент стоит перед модулирующим, сознание наше фиксирует его посредствующую роль после того, как отзвучал модулирующий: мы оцениваем посредствующий фактор «задним числом», возвращаясь к нему сознанием, осмысливая характер связи предшествующего с последующим. (Это положение сохраняет свое значение и при энгармонических модуляциях, где энгармонически заменяемый аккорд является посредствующим, а разрешающий его в новую тональность — модулирующим.)

Анализ формы связи тональностей выявляет различные способы перехода. Таких способов различают пять: а) через общий аккорд — функциональная модуляция; б) через общий аккорд с его энгармоническим переосмыслением — энгармоническая модуляция; в) без общего аккорда — мелодико-гармоническая модуляция; г) средствами мелодического движения без участия аккорда как модулирующего фактора — мелодическая модуляция; д) смена тональности после цезуры — сопоставление. Эту дифференциацию можно укрупнить, различая, во-первых, способы, при которых действующими оказываются специфически гармонические факторы, причем и модулирующие и посредствующие элементы выражены функционально значимыми аккордами (способы а и б — модуляции через общий аккорд); во-вторых, способ, при котором действующим оказывается только мелодический фактор (способ г — мелодическая модуляция); и, наконец, способ, при котором ведущим оказывается фактор формы (способ д — модуляция-сопоставление). Мелодико-гармоническая модуляция (способ в), таким образом, оказывается стоящей на грани а — б, с одной стороны, и г — д с другой: при этом способе модулирующим элементом является аккорд (гармонический фактор), а средством связи оказывается мелодия. Поскольку в большинстве учебников гармонии главное внимание уделяется фактору посредствующему (рассматриваются подробно особенности общих аккордов при функциональных и энгармонических модуляциях, необщих — при мелодико-гармонических и т. п.), здесь подробнее остановимся на различных формах модулирующего фактора.

1. Модулирующий фактор — аккорд. Модулирующий аккорд — тот, силами которого совершается модуляция. Обычно его определяют как аккорд, характерный для новой тональности. Однако сущность его заключается не в том, что он характеризует новую тональность — этого может и не быть. Например, если модулирующим аккордом избирается вводный или субдо-

минантовый уменьшенный септаккорд, то никаких специфических черт новой тональности он может и не содержать, выявляя свою принадлежность к ней только в дальнейшем движении. Услышать модуляцию он заставляет нас потому, что неприемлем для старой тональности и несет с собой отказ от нее. Итак, точнее определить модулирующий аккорд как аккорд, отрицающий исходную тональность.

Отрицание исходной тональности может производиться как путем изменения звукоряда (включением новых знаков альтерации в условиях стабильных систем), так и путем включения оборотов, не характерных для этой тональности. Переход из до мажора в ля минор, например, может быть осуществлен без *соль-диеза* — с помощью последования трезвучий *ре — фа — ля* и *ля — до — ми*, причем второе из них сыграет роль модулирующего аккорда. В условиях мажоро-минора оборот II — VI (сильная субдоминанта — медианта) противоречит нормальному направлению функционального движения — от слабого к сильному; естественная функциональная трактовка последования — плагальный оборот IV — I в новой тональности. Следовательно, модуляция осуществится без знаков альтерации, и модулирующий аккорд сам по себе никаких характерных признаков новой тональности нести не будет. Разумеется, большую роль в таких случаях играет система стиля: аккорд, являющийся безусловно модулирующим для Бетховена (например, VI_б мажора всегда будет восприниматься как II_б из доминантовой тональности), у Дебюсси будет вполне нормативен — в качестве расцвеченной тоники исходной тональности. Следовательно, сама конкретная форма модулирующего аккорда исторически преходяща и меняется от стиля к стилю.

2. Модулирующий фактор — форма (членение). При такой модуляции новая тональность наступает после цезуры и непосредственной гармонической или ладофункциональной связи с исходной может не обнаруживать. Подчеркнем: может, но не обязательно не обнаруживает в действительности (например, начало нового построения в фа мажоре после до-мажорного окончания предыдущего создаст ощущение соотношения D — T). Эта связь не составляет существенного признака сопоставления.

3. Модулирующий фактор — мелодическое движение. В этом случае аккорд как активно действующий модулирующий фактор не принимает участия. Естественно, что безусловно мелодическими будут модуляции в монодическом складе. Однако, как будет показано ниже, мелодические модуляции могут иметь место и в многоголосии, в том числе в многоголосии гармонического типа.

Сущность мелодической модуляции в том, что отказ от исходной и утверждение новой тональности достигаются использованием таких ритмо-интонационных оборотов, которые

ставят в тоническое положение звук, ранее бывший подчиненным. При этом большую роль играет упоминавшееся выше свойство тоникальности — способность любого тона, в случае его метрического подчеркивания или длительной остановки на нем, звучать как тоника. Так, в примере 38 установившаяся первоначально тональность с опорным тоном *до* в тактах 8 — 10 смещается на опору *ре*, причем смещение это достигнуто чисто мелодическим путем: в повторенной несколько раз секундовой интонации *до — ре* происходит метрическая переоценка тонов, акценты перемещаются на *ре*, вокруг этого тона начинают группироваться интонации, первоначально опиравшиеся на *до* (нечто вроде своеобразного секвенцирования), и в конечном итоге тон *до* из опорного превращается в опевающий, а *ре* — в опорный. Происходит окончательная перемена функций, то есть модуляция.

Мелодическая модуляция возможна и в многоголосии. В полифоническом складе она осуществляется аналогично монодии, ритмо-интонационным смещением опоры в каждом из голосов (см. С. Слонимский, «Песни вольницы», «Жалоба девушки», раздел первый, модулирующий из *соль* в *ре*). Также аналогично монодии, то есть переакцентировкой опорного тона в ведущем и организующем мелодическом голосе, осуществляется мелодическая модуляция в гармоническом складе при условии действия монодийно-гармонического лада (пример 68). Но в условиях мажоро-минорной системы о подлинно мелодической модуляции можно говорить лишь тогда, когда в ее осуществлении аккорд не принимает участия не только как фактурная, но и как ладово-значимая единица. Так, в примере 69 тональный сдвиг нельзя считать результатом мелодической модуляции, ибо модулирующим элементом здесь несомненно является аккорд (II₂, разрешающийся затем во вводный), хотя изложены все аккорды унисонно (см. IА-2-5). Напротив, в примере 70 модуляция из до-диез мажора в ре мажор, несмотря на участие аккордов, скорее может быть охарактеризована как мелодическая, ибо появление тонического звука тональности *до-диез* на слабой доле, в типично предиктовом положении по отношению к следующему за ним на сильной доле тону *ре*, обрисовывает новую тональность чисто мелодическими средствами. Аккорды здесь скорее подтверждают уже состоявшуюся модуляцию, нежели сами ее совершают.

Несколько слов следует добавить о специфике способов перехода при ладовых модуляциях (в широком смысле слова). Такие модуляции обычно связаны с интонационной перестройкой и с изменением внутренней структуры лада и поэтому не дают точечной фиксации момента смены системы, а происходят постепенно, в чем можно убедиться хотя бы на примере рассмотренной выше песни Мусоргского. Подробная разработка

ff У-блю! Вон от-сю-да! В гре-е до-ми-вать бу-ду! В блу-де

He до-пу-стил пра-вед-ни-ком при-и

в па-ко-сти! ff

-ти- греш-ни-ком и ти-бе яв-люсь!

69 Presto

В. Шапоп. Соната для ф-но № 2, IV ч.

sotto voce e legato

70 [Non troppo allegro] С. Прокофьев. Классическая симфония, Гевон

форм и способов осуществления ладовых модуляций сделана С. Кирцовым (70).

§ 3. НАПРАВЛЕНИЕ МОДУЛЯЦИИ. СТЕПЕНИ РОДСТВА

Направление модуляции в классификации Ю. Тюлина рассматривается с точки зрения степени родства тональностей. В определении степени родства Ю. Тюлин в основном следует

Н. Римскому-Корсакову¹. Исключение составляет лишь оценка одноименной тональности, которую, как отличающуюся на три знака, Римский-Корсаков относит ко второй степени, а Тюлин вообще исключает из градаций родственности, считая ее, согласно своему пониманию соотношения категорий тональности и лада, той же самой тональностью, но другого наклона. Такая поправка применительно к мажоро-минорной системе вполне понятна, поскольку в условиях этой системы функциональные значения ступеней в одноименных тональностях полностью совпадают. Разделение же на степени производится в указанной классификации именно по функциональному признаку: первая степень — тональности, функционально связанные непосредственно через тоник (тонические трезвучия которых являются общими аккордами); вторая степень — тональности, функциональная связь между которыми возможна, но не через тоник (имеющие общие нетонические трезвучия); третья степень — отдаленные, не имеющие возможности диатонической функциональной связи через трезвучия (не имеющие общих аккордов). К этому необходимы до-
бавления.

1. Понятие направления модуляции желательно было бы расширить, ибо, помимо степени родства, важное значение имеет функциональная направленность модуляций — происходит ли модулирование в сторону (сферу) доминанты или субдоминанты. В этом смысле движение, например, из до мажора в фа мажор и ля-бемоль мажор, несмотря на разницу в степени родства, будет единоподнаправленным в сферу субдоминанты.

2. Возникают некоторые соображения относительно самого понимания общих трезвучий, а в соответствии с этим и степеней родства. Классификация Римского-Корсакова основывается на соображениях функциональной близости, возможности функционального участия элементов одной тональности в другой — именно поэтому в одной и той же второй степени к до мажору оказываются, например, си минор и ре-бемоль мажор, причем ре-бемоль мажор, несмотря на большее знаковое отличие, пожалуй, даже более близкий «участник» гармонии расширенного до мажора, чем си минор, ибо его тоника входит в до мажор как II². Но если проводить этот функциональный

принцип последовательно, то придется признать, что общий аккорд (а в соответствии с этим и степень родства) — явление

¹ Подробное изложение существующих теорий родства тональностей дано Л. Мазедом (101, гл. VIII), поэтому здесь останавливаемся на той теории, придерживаясь которой считаем целесообразным.

² В учебнике московской бригады (54) различаются четыре степени родства: вводится дополнительное разделение второй степени на тональности, связанные через натуральные и гармонические аккорды. Это, однако, вряд ли логично, поскольку идет вразрез с основным принципом избранной классификации — принципом функциональной близости.

исторически изменяющееся и в том виде, в котором оно дано в системе Римского-Корсакова, отвечает только строгой классической системе мажоро-минора. Ведь шкала трезвучий натурально-гармонического лада, на основании которой выводится система степеней родства, — это условная шкала, не исчерпывающая ресурсов даже бетховенской тональности, ибо и у Бетховена, например, Π_6 в миноре используется как «собственная»

ступень и, пожалуй, не менее характерная, чем гармоническая IV в мажоре. Следовательно, и тональность Π через свою тони-

ку может включиться в данную как близкая и достаточно привычная функция S (см., например, «Лунную сонату», «Аппасионату» и др.). Тем более расширяется круг используемых трезвучий в послебетховенскую эпоху (см. II-4-3). И если на первых порах эти «новые» ступени еще продолжают звучать как особые, далекие, то в том-то и состоит качественное пере рождение системы, что первоначально далекое становится близким, своим, диатоническим. И судить о том, через какое трезвучие можно, а через какое нельзя осуществить непосредственную функциональную связь, делается все сложнее. Думается, что разделение тональностей по степеням родства (если исходить из принципа возможных общих трезвучий) для расширенных и усложненных форм мажоро-минорной системы должно быть очень гибким и не игнорирующим вопроса о круге средств, используемых в данном конкретном его проявлении.

§ 4. СОВЕРШЕННЫЕ И НЕСОВЕРШЕННЫЕ МОДУЛЯЦИИ

Модуляции по степени их закреплённости и соотношению «весомости» исходной и новой тональностей разделяют на совершенные (переход) и несовершенные (отклонения и проходящие).

К совершенным модуляциям относятся такие, в которых новая тональность в данном построении оказывается весомее исходной, завершает собой это построение. Таковы, например, модуляции в конце модулирующего периода, модуляция в тональность побочной партии в экспозиции сонатной формы и т. п. Естественно, что совершенная модуляция обычно требует и соответствующих средств — сильных средств кадансирования. Однако, вопреки обычным утверждениям учебников, это лишь характерный, сопутствующий признак, но не существенный. Например, модуляция в тональность побочной партии, несомненно являющаяся в конечном итоге совершенной, в самый момент своего образования внутри связующей части может не иметь никакого кадансового закрепления, которое наступит значительно позднее, возможно, после ряда других модуляций, в заключительной части.

Несовершенная модуляция — это модуляция, не закреплённая определенным положением в форме и выполняющая роль временного, неустойчивого показа тональности. Такие модуляции размещаются в середине построения (или в срединных построениях) и, как правило, не используют кадансирующих (во всяком случае, сильно кадансирующих) средств. По своей роли в общем тональном движении они, в свою очередь, делятся на два вида: отклонения и проходящие. Роль этих видов совершенно различна, даже полярно противоположна.

Отклонения предполагают временный уход из основной тональности с последующим возвращением к ней, благодаря чему основная тональность укрепляется, становится «долгодействующей» силой. Тональности, в которые происходят отклонения, предстают как расширенные сферы тех функций, которые выполняются в основной тональности их тоническими трезвучиями. Таким образом, роль отклонений в целом — центристическая, укрепляющая основной тональный центр.

Проходящие модуляции лишены этого собирающего значения. Это модуляции ухода из данной тональной сферы (например, модуляции в связующей части, в разработках и т. п.). Их роль — разрушение центра, центробежность. Они предполагают постоянное скольжение центра, смену систем без ощутимого преобладания какой-либо одной. Поэтому проходящие модуляции в принципе направлены к децентрализации. Тональности оказываются действенными в пределах «микроучастков», сменяя одна другую без ощутимого закрепления. Этому способствуют средства проходящих модуляций, как несовершенных: если совершенная модуляция предполагает закрепление тональности и отсюда — обязательное появление тоники, то несовершенные могут ограничиваться только модулирующими аккордами, то есть только разрушающими, отрицающими силами, не доходя до конечной цели — определенной тоники. Каждая из затронутых тональностей может оказаться представленной только своим неустоем (подчеркиваем: не обязательно диссонансом, но обязательно неустоем), устой же может только предполагаться. Неустойчивость начинает преобладать над устойчивостью. Так рождаются системы слабой централизации и «рассредоточенной тоники», так постепенно рождается «эмансипация неустоя».

Отдел Г. РАССЛОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ

§ 1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Одним из видов многоголосия, особенно характерным для современной музыки, является расслоение всей многоголосной ткани на разные пласты, разобщение отдельных ее слоев,

слышание которых происходит хотя и в одновременности, но в разных планах. Это разобщенное слышание возникает благодаря тому, что логика организации в каждом из этих пластов своя и может не совпадать с логикой другого. Между пластами возникает противоречие — фактурное, структурное, тональное, функциональное или ладовое, иногда — просто регистровое, которое и вызывает разобщенность восприятия. Такое расслоение музыкальной ткани на противоречащие друг другу слои образует полифонию пластов (термин Вл. Протопопова, 118, с. 66) и может быть в самом общем плане названо явлением полипластовости.

Полипластовость знаменует собой сочетание и взаимопроникновение различных принципов организации ткани и, прежде всего, на новом уровне — ее полифонизации, поскольку это явление всегда связано с совмещением по вертикали пластов, имеющих самостоятельную в горизонтальном отношении логику развития. С другой стороны, каждый из пластов (или один из них) внутри себя может иметь гармоническую, а иногда и монодическую логику организации. Следовательно, полипластовость может образовываться не только совмещением пластов с одинаковой организацией (монодия + монодия, гармония + гармония, полифония + полифония), но и сочетанием в одновременности разных складов (гармония + монодия, полифония + гармония и т. п.). Поскольку пластов бывает и больше двух, возникает большое многообразие возможных сочетаний. Часто само разобщение, как будет показано ниже, выражается в типично гармонической форме несовпадения (несовпадение комплексов — полиаккордика). Таким образом, гармонический фактор — это постоянный «участник» образования полипластовой ткани. Не следует забывать, что фактурное расслоение аккорда присуще и чистому виду гармонического склада и имеет акустическое обоснование в самой физической природе звука (о двуплановости аккорда см. 170). Различного рода органичные пункты — неотъемлемая форма изложения функциональной гармонии — есть не что иное, как проявление полипластовости в виде функционального, а иногда и тонального разобщения выдержанного тона и комплекса верхних голосов. В современной музыке различные формы расслоения предстают в значительно усложненном виде.

Применительно к гармонии полипластовость может выражаться в четырех основных формах противоречия пластов: структурной (полиаккордика), функциональной (полифункциональности), тональной (политональности), ладовой (полиладовости). Эти формы связаны с различными аспектами организации и, как будет показано ниже, могут совмещаться в одном явлении (например, политональность может быть выражена полиаккордикой и т. п.).

§ 2. ПОЛИАККОРДИКА

Полиаккордика¹ — такой вид полипластовости, при котором музыкальная ткань воспринимается как сочетание в одновременности двух или нескольких самостоятельно организованных, ясно отчужденных друг от друга созвучий (пример 71). Каждое из созвучий может иметь свою структуру и свой интервальный принцип строения — например, трезвучие может сочетаться с трезвучием или септаккордом, терцовый комплекс с нетерцовым, нетерцовый комплекс с нетерцовым и т. п.



Расчлененности восприятия во многом способствует фактура — характер изложения и регистровое расположение тонов аккорда. Одно и то же по составу тонов созвучие, в зависимости от взаиморасположения этих тонов, может в одних случаях восприниматься как целостный комплекс, а в других — как явно полигармоническое образование. Это особенно ощутимо при использовании многотерцовых созвучий. Так, выше уже говорилось, что если V_2 мажора в основном виде и в тесном расположении звучит как единый терцовый комплекс, то при помещении верхней его части (от квинты до ноты — комплекс трезвучия II ступени) в нижнем регистре, а нижней части (от основного тона до квинты — трезвучие V ступени) — в верхнем, целостность созвучия пропадет, и оно будет восприниматься как два явно различных, разобщаемых слухом трезвучия — минорное внизу и мажорное наверху.

Случаи полиаккордики можно наблюдать задолго до современности (см. 172). В современной же музыке это явление стало весьма распространенным.

§ 3. ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ

Под полифункциональностью понимается расслоение музыкальной ткани, вызванное функциональным противоречием пластов, то есть несовпадением ладовых функций в одновременно звучащих слоях — например, сочетание тоники в нижнем регистре с доминантой в верхнем или наоборот.

Простейшей формой полифункциональности являются, как уже упоминалось, органичные пункты (см. 178, ч. I). Полифунк-

¹ Иногда это явление именуется полигармонией — термин «гармония» в таком случае употребляется в смысле «созвучие».

циональность, связанная с органичными пунктами, сосредоточивается в отдельных участках формы, в классической музыке обычно довольно строго определенных по местоположению и связанных с определенной функцией раздела (например, начально-экспонирующий органичный пункт на тонике, так называемый «подводящий» на доминанте, кадансирующий на доминанте и тонике). Полифункциональность в этих случаях включается и выключается, с тем чтобы уступить место монофункциональной гармонии как основе развития. Органичные пункты предполагают протяженность действия одной из функций (выдержанное звучание тона или комплекса) при движущейся и сменяющейся функциональности в другом пласте. Это создает условия для активного функционального преобладания выдержанного пласта и отсюда — для слуховой подчиненности ему функции пласта подвижного. Таким образом, на уровне формы в целом создается крен в сторону монофункциональности.

Полифункциональность имеет и более сложные виды, не связанные с определенными участками формы. Речь идет о функциональном расслоении, которое можно назвать точечным, так как оно возникает «моментно», часто на один-два аккорда, причем функции в каждом из пластов и, соответственно, их соотношение по вертикали также моментно меняются. Так, в примере 72 комплексы трезвучий в верхних голосах вступают в постоянное функциональное противоречие с басовым голосом, движущимся хотя и более протяженными длительностями, но все же не образующим органичные пункты.

72 М. Мусоргский. «Картинки с выставки»

[Moderato comodo assai con delicatezza]



Еще более последовательное проведение точечной полифункциональности можно обнаружить в примере 73, где, при явно выраженном функциональном противоречии, ритм смены функций в басовом голосе полностью совпадает с ритмом смены комплексов верхнего пласта.

73 И. Стравинский. «Мавра»



В приведенных примерах имела место одна из распространеннейших фактурных форм полифункциональности — противопоставление комплекса верхних голосов функционально противоречащему тону баса. Но полифункциональность может быть выражена и полнаккордией — совмещением функционально противоречащих друг другу созвучий. Яркий пример такого рода находим в I части Концерта № 1 для фортепиано с оркестром Р. Шедрина, где субдоминантовый комплекс соединяется с тоническим. Там же далее встречается еще более сложное полифункциональное сочетание: на комплекс тонического трезвучия, звучащего в верхних голосах, наслаивается субдоминантовая гармония средних (II), и вся эта сложная вертикаль опирается на доминантовый бас (пример 74)

74 Р. Шедрин. Концерт для ф-но с орк. № 1, I ч.

Maestoso con moto



Таким образом, полифункциональность, особенно в современной музыке, предстает в самых различных, иногда в весьма сложных формах.

§ 4. ПОЛИТОНАЛЬНОСТЬ

Политональность — совмещение в одновременности различных тоналностей в разных пластах музыкальной ткани. Как и полифункциональность, она может быть выражена в самых различных структурных и фактурных формах. Один из распространенных ее видов, исторически довольно рано возникший, — тональное различие между мелодией и аккомпанементом. Так, в известном смысле политональной можно назвать третью вариацию «Персидского хора», где на утвердившийся в теме и предшествующих вариациях ми мажор мелодии накладывается до-диез-минорный аккомпанемент (пример 75). Разумеется, здесь политональность обозначается еще в смягченном виде.



Более сложное проявление политональности такого же типа можно обнаружить в примере 76. Мелодия здесь достаточно ярко очерчивает ре-диез минор. Сопровождение же представляет собой гармонию со сложным проявлением переменных функций, создающим постоянное внутритональное функциональное модулирование. В целом обрисовывается звукоряд лидийского наклонения от *си*. Таким образом, в одновременности сочетаются два тональных пласта: мелодия в выдержанном ре-диез миноре и сопровождение в переменном *си* — *соль-диез* (соответственно, лидийского и дорийского наклонений). И лишь следующее дальше отклонение в фа-диез мажор определяет *си* как основной центр целого¹.



Еще более яркое тональное противоречие мелодии и сопровождения находим в примере 77, где на остинатную тонику *си-бемоль* накладывается мелодия с подголоском в ля-бемоль мажоре. Противоречие тональностей обнаруживается здесь более ярко благодаря различию звукорядов сочетаемых тональностей, в предыдущих примерах почти или полностью совпадавших.



¹ Пожалуй, именно к таким случаям наиболее применима идея Ю. Паппаса о политональности как особой целостной структуре (115). Приложение ее ко всем случаям политональности несколько спорно — перелку художественный замысел требует подчеркнутой несовместимости, несоотнесенности одновременно звучащих элементов.

Политональность может найти свое выражение и в поднакордовой структуре. Так, в примере 78 сочетаются в одновременности трезвучия ми-бемоль мажор и си минор.



Возможно также соединение двух монодий в разных тональностях. Так, в примере 79, в то время как опора верхнего голоса колеблется между *до* и *ре* второй октавы, опорой нижнего служит *ре-бемоль* первой; когда же в верхнем голосе опора смещается на *ре-бемоль* второй октавы, нижний начинает обыгрывать *до* первой и т. д.



§ 5. ПОЛИЛАДОВОСТЬ

Полиладовость представляет собой совмещение в одновременности (по вертикали) разных ладов в разных пластах музыкальной ткани. Так же как и предыдущие формы полипластовости, полиладовость может быть выражена в самых различных структурных и фактурных формах. Особо следует отметить, что полиладовость не исчерпывается совмещением только различных звукорядов, но подразумевает возможность совмещения и разных форм ладовой организации, например монодийческой в одном голосе и гармонической или мелодико-гармонической в другом. Последнее нередко проявляется в условиях гармонического бурдона, на фоне которого разворачивается типично монодийная мелодическая линия. Простейшие случаи полиладовости наблюдаются (и не раз отмечались теоретиками) у И. С. Баха. Так, в примере 80 в разных голосах соединяются все три разновидности минора — натуральная, гармоническая и мелодическая.



Полиладовость нередко совмещается с политональностью. Так, в примере 81 верхний голос очерчивает звукоряд в объеме квинты *до-диез — соль-диез* с опорой на *ми*; нижний — звукоряд в квинте *до — соль*. Звукоряды голосов различны.



Часть II. ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР РАЗВИТИЯ ГАРМОНИИ

Тема I. ВОЗНИКНОВЕНИЕ ГАРМОНИИ И ЕЕ РАЗВИТИЕ НА ПУТИ К ФОРМИРОВАНИЮ МАЖОРО-МИНОРНОЙ СИСТЕМЫ

Кратко осветим исторический путь, который прошла гармония в европейской профессиональной музыке нашей эры — от возникновения гармонических отношений в раннем многоголосии до современных сложных ее форм. Этот обзор ни в коей мере не претендует на роль исследования истории стилей (и даже гармонических стилей), как явления более индивидуального и более множественного порядка (особенно начиная с XIX в.). Здесь предполагается рассмотрение развития гармонии как логико-композиционной категории, а в этом плане формы ее сохраняли свою действенность веками, определяя музыкальное мышление целых исторических эпох. Например, Ю. Холопов отмечает периодические изменения понятия гармонии в музыке с промежутками в три столетия (191, с. 20). Как примерную схему такую периодизацию можно принять и по отношению к развитию самих форм гармонической системы.

В соответствии с определениями, данными в теоретической части настоящей книги, говорить о проявлении гармонических отношений можно применительно к такой музыке, в которой имеется хотя бы двухголосие, а о чертах гармонического склада — к такой, в которой созвучие выступает как осознанный в определенном составе тонов закономерный элемент музыкальной ткани. Напомним, что этот элемент — аккорд — может иметь две формы действия: фоническую и ладовую.

Анализ исторического развития гармонии позволяет заключить, что она развивалась с перемещением уклоном в сторону то одного, то другого свойства аккорда. В органумах и дискантах IX—XI веков, в полифонии *Org. antiqua* XII—XIII веков созвучие фигурирует, главным образом, в качестве носителя определенных фонических свойств (консонантности, диссонан-

ности, «краски» определенных интервалов), еще вне его ладо-вой функции как целого. Само его образование находится в тесной зависимости от мелодии отдельных голосов, направляющих и организующих движение. С XIV по XVII век наблюдается постепенное формирование, во-первых, терцового норматива вертикали и, во-вторых, определенных ладофункциональных свойств созвучий, выявлявшихся и закреплявшихся прежде всего в кадансах. В результате приходит осознание аккорда как целостного комплекса, высвобождение его из вязкости полифонической ткани. Устанавливается господство наиболее полно выражающей собственно гармоническое начало так называемой функциональной гармонии, мажоро-минорной ладогармонической системы, в условиях которой закономерной стала не только связь тонов в созвучии, но и сама связь созвучий, где все факторы музыкального мышления определялись гармонией и были ей подчинены (XVIII—XIX вв.). Далее музыкальная система развивается в сторону постепенного ослабления ладо-направляющей роли гармонии и вновь выдвижения на первый план ее фонических свойств.

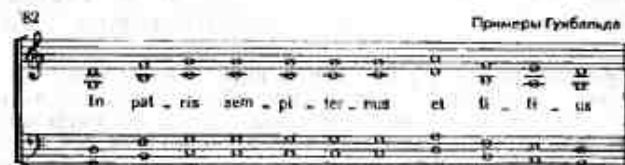
Нетрудно заметить, что общая линия, нарисованная нами, намечает движение вначале к мажоро-минорной системе как к некоему центру, своего рода вершине, а затем — отход от нее. Это вовсе не означает какого-либо преимущества, оптимальности мажоро-минора как звуковысотной системы вообще, но лишь подчеркивает его несомненно вершинную роль в области собственно гармонического мышления, объединившего все равноаспектные составляющие музыкального выражения — лад, склад, мелодику, фактуру, форму и т. д. — под знаком гармонии. Несомненно, эпоха мажоро-минора — «золотой век» гармонии, хотя это совсем не означает, что за пределами действия этой системы гармония вообще перестает существовать.

Начальный этап развития гармонии — один из самых сложных для освещения. В связи с отдаленностью той эпохи приходится опираться главным образом на источники, являющиеся расшифровкой сложных невменных записей, и достоверность расшифровок, а также и подлинность самих документов часто оспаривается (см. 44, 57, 86, 132, 206 и др.). Далее, немаловажно, что музыкальное искусство развивалось по разным руслам — как музыка народная и профессиональная, а эта последняя, в свою очередь, как духовная и светская. Этапы эволюции музыкальной системы в аспектах лада, многоголосия, интонационного строя мелоса и пр. в этих руслах не всегда совпадали по формам проявления. Например, многоголосие в народной музыке отмечалось уже в IX веке (свидетельство Скотта Эригены), а записи профессионального многоголосия известны только начиная с X века (памятники Гукбальда). Светская музыка, как можно судить по имеющимся источни-

кам и свидетельствам, гораздо раньше пришла к гармоническому мышлению (лютневая музыка XV—XVI вв.), чем музыка духовная, сохранившая строгий стиль полифонии вплоть до XVII века. Поэтому затруднительно хронологически точно обрисовать картину возникновения гармонии. Многие высказанные по этому поводу соображения следует считать в известной степени гипотетичными.

Чтобы создать более или менее стройную картину начальных этапов развития гармонии, попробуем представить себе ее становление в основных аспектах действия — в аспекте склада и в аспекте лада. Именно на начальных этапах проявление гармонических отношений в организации музыкальной ткани достаточно свободно можно отличить от проявления их в сфере ладовых связей. Становление гармонии в аспекте склада проявляется в постепенном формировании аккорда как закономерно образованной целостной структуры, в аспекте лада — в формировании функциональных отношений мажоро-минора. И в том и в другом аспекте гармонические отношения проходят достаточно сложную, многоступенчатую эволюцию.

Становление аккорда начинается с формирования гармонического ощущения вертикали при соединении голосов, организующихся линейно-мелодически. Оно проявляется в «нащупывании» оптимальных вариантов вертикальных сочетаний и подтверждается их удержанностью. Показателен в этом отношении так называемый параллельный органум, при котором голоса ведут одну и ту же мелодию на расстоянии квинты или кварты, а иногда одновременно квинты и октавы (пример 82¹). Точная выдержанность параллельного движения убедительно свидетельствует о сознательном отборе интервалов. Вместе с тем, ярко различные тембры вокальных голосов четко отделяют горизонтальные линии друг от друга, препятствуя их сливаемости². Ладофункциональная организация подчинена мелодии. Созвучие в ладовом отношении нейтрально. Аналогичные формы многоголосия можно встретить в наши дни в народной музыке — см. пример 83, заимствованный из материалов студенческой фольклорной экспедиции ЛОЛГК (1974).



¹ Пример заимствован из работы Т. Ливановой (87).

² В аналогичных интервальных построениях фортепианных пьес Дебюсси или Бартока благодаря тембральным свойствам фортепиано происходит обратное явление — все сливается в аккорд, «утолщающий» одну ведущую мелодию.



Ко-ме-ро-чи-мо до-ва — ли мо-чи-мо спя-ть, аи да го-ро-ва — ло — ся сер-де — чна во-мня,

Отбор определенных интервалов, и именно совершенных консонансов, неслучаен и отражает общее философско-эстетическое направление средневековой культуры. Это, во-первых, глубокая убежденность в совершенстве, всеобщей гармонии мира, разумности всего сущего, непоколебимого, свыше установленного порядка. Отсюда — отсутствие стремления к движению, динамике, отражению противоречий. Отсюда и незыблемая символика, в частности символика чисел, через отношение которых представлялась и символика интервалов, ибо музыка понималась как наука, и притом стоящая в ряду наук математических¹. Это, во-вторых, понимание эстетических задач музыки как «очищение от страстей» (209, с. 79), а потому и отбор тех интервалов, которые по принятой символике этой задаче отвечали — так, например, кварта и квинта считались интервалами веры и надежды (там же). Только с X века постепенно начинают наблюдаться «попытки соединения веры и чувства, морали и наслаждения» (там же), и, по-видимому, это служит посылкой для постепенного же проникновения в музыкальные тексты несовершенных консонансов и скользящих, разрешающихся диссонансов. Пенные параллельными сектаккордами — фобурдон (он же гимель) — относится исследователями к XIII веку². Соответственно расширяется и круг созвучий, образующихся при ненаравном движении голосов.

Все же преимущественная опора на совершенные консонансы (квинты, кварты, октавы) сохраняется и в более поздних образцах многоголосия (пример 84). Обращаем внимание на то, что комплексы эти предстают как результативные, вплоть до того, что, по справедливому замечанию С. Скребкова, при окончании на них раздела создают впечатление своего рода элементарной политональности (143, с. 49). Следовательно, здесь имеют место лишь гармонические отношения, но не гармония как склад. Речь об этих интервалах применительно к зарожде-

¹ Это представление о музыке как о науке сохранилось надолго. Так, уже в XVI веке Дж. Царлино утверждает: «Если хотеть писать о музыке, то весьма необходима диалектика, чтобы при помощи нее уметь правильно и основательно рассуждать и пользоваться доказательствами, без которых мало что можно сделать, ибо музыка — наука математическая, а потому часто ими пользующаяся» (200, с. 121).

² Фобурдон — буквально «сложный бас». Свое название получил потому, что имитировался как последовательность трезвучий, но нижний голос исполнялся октавой выше и оказывался в действительности верхним (44, с. 186). Гимель — буквально «близнец»: показательное название в свете сказанного выше о начальных формах многоголосия.

нию гармонии идет лишь в том смысле, что, будучи результативными, они выделяются слухом как наиболее приемлемые для одновременного сочетания, а позднее и для выражения устойчивости. В данном отношении они качественно отличны от подобных интервалов и созвучий в поздней полифонии строгого стиля, например у Жоскена Дебре (ок. 1450—1521), где в канонах консонирующие вертикали предстают как целостное созвучие даже без терцового тона (пример 85).

84

Диссонанс XII—XIII вв.



85

Жоскен Дебре. Et incarnatus



В связи с анализом первичных форм многоголосия коснемся несколько подробнее определения их сущности и некоторых связанных с этим терминологических вопросов. С. Скребков относит такое многоголосие к гетерофонному, что в его трактовке (вообще довольно распространенной) является по существу синонимом подголосочности (см. 139, 140, 143). О неправомерности отождествления этих понятий уже говорилось (IA-1-4). Подголосочность в точном смысле — разнофункциональное многоголосие с четко выраженной дифференциацией голосов на главный и сопровождающий. В ранних формах многоголосия такого разделения нет; гетерофонии же они действительно родственны, поскольку голоса их однофункциональны — они равноправны, но равноправность эта определяется не как результат дифференциации сложного целого, а как сосуществование разного с одинаковым правом каждого элемента на роль ведущего. Это исполнение несколькими голосами одной мелодии в «удобно слушаемом» интервале.

Практически однофункциональным является многоголосие и тех распространенных в рассматриваемый период форм, которые основаны на одновременном сочетании разных мелодий, иногда даже с разным текстом (пример 86). Казалось бы, подобное многоголосие сходно с так называемой разнотемной («контрастной») полифонией. Однако сходство здесь скорее внешнее, природа же этих явлений принципиально различна

(что отмечается, но не раскрывается С. Скребковым). Сущность разнотемной полифонии — в координации голосов как тематически значимых завершённых мелодий. До такой координации многоголосно пришлось пройти большой путь. В первичных же его формах согласование одновременно исполняемых мелодий основывалось прежде всего на их гармонической (интервальной) сочетаемости. Одним из первых «указателей» на принцип координации голосов как «мелодий-тем» явилась имитация. И лишь на основе тематической координации стали развиваться формы разнотемной полифонии в подлинном смысле.



Определяющей ролью интервала в координации можно объяснить тот факт, что теория музыки средних веков и даже эпохи Возрождения свои законы формулирует прежде всего с позиций вертикали — разумеется, с точки зрения не ладовой ее роли, а лишь интервальной структуры. Интересно сравнить формулировки законов последования созвучий, выработанных теорией полифонии строгого стиля, с формулировками законов последования аккордов в теории функциональной гармонии. Теория контрапункта диктует: интервал септимы задерживать сверху и разрешать в сексту — внимание сосредоточено на интервале как таковом. Законы функциональной гармонии формулируются по прямо противоположному принципу: трезвучие V ступени разрешается в трезвучие I ступени, аккорд субдоминанты (безразлично какой структуры) не должен следовать после доминанты (структура также безразлична); внимание сосредоточено на ладовой функции аккорда.

Наиболее определенно говорить об осознании комплекса (и прежде всего трезвучия) как целостной единицы можно начиная приблизительно с XV столетия. Об этом свидетельствуют остановки на трезвучиях, позднее — например, у Палестрины (1525—1594) — их неоднократное повторение, продление, как бы вслушивание в их звучание. Голосоведение, правда, при этом остается полифонически связанным, и обстоятельство это весьма существенно. Невозможно представить себе эти трезвучия, например, гармонически фигурированными, настолько каждый из их тонов связан с тоном соседнего аккорда тематически значимой мелодической линией. Они и самозначащи, как определенное фоническое качество, и в то же время результативны,

будучи плодом сочетания мелодических голосов (пример 87). Поэтому, хотя этот тип многоголосия полностью отвечает определению, данному В. Холоповой аккордовой фактуре (моноритмия, дублирование ритма баса и мелодии — 197, с. 6), существенное отличие его от, например, II части «Аппassionаты» совершенно очевидно.



Большим шагом вперед на пути осознания тембровой роли созвучий как целостных единиц является фиксация их уже не поодиночке, но в сочетании с другими, в краске последования. Правда, это уже другая эпоха — эпоха Возрождения. Возрождение подняло проблему всесторонне, гармонически развитого человека, заявив о праве искусства отражать не только «очищенно-духовное», но и реально-чувственное. Оно открыло дорогу интенсивному обновлению музыкального языка — появлению вводнотонности и даже хроматизмов, неожиданно красочных сочетаний аккордов. Интересные образцы этих сочетаний можно встретить, например, у Джезуальдо ди Веноза (1560—1613), у которого отдельные наиболее яркие последования часто повторяются на расстоянии в одном и том же мадригале, иногда на другой высоте. Особенно показательно, что соотношения, определившиеся в последовании соседних трезвучий (например, до-диез мажор — ля минор в примере 88), проявляются и как соотношения тональностей (фа-диез мажор — ре минор в примере 89)¹ — это явление сродни функциям высшего порядка, если принять за функцию фонический эффект терцовых сдвигов.



¹ Пример заимствован из работы Т. Ливановой (87).

Линия, прослеженная нами, касалась преимущественно вокальной полифонии. Будучи весьма плодотворной почвой возникновения гармонических отношений, формирования аккордики, полифоническая ткань в то же время цепко держала уже осознанный комплекс узам связанного (по терминологии Е. Титовой — реального фактурного) голосоведения. Для обретения свободы функционирования аккордов необходимо было фактурное раскрепощение, высвобождение от полифонического голосоведения. Это раскрепощение пришло прежде всего со стороны инструментальной музыки, которая, давая возможность одному исполнителю охватить многотонное созвучие, несла с собой «материальное» ощущение аккорда как целостной структуры (см. 110).

Истоки инструментальной музыки даже в пределах профессионального творчества уходят в глубь веков, и, естественно, следует предположить, что и тогда она оказывала воздействие на систему музыкального интонирования. Однако в силу недостаточности материала вопрос этот в настоящее время трудно осветить; потому обратимся к характеристике того этапа ее развития, который, во-первых, представлен более достоверными источниками, а во-вторых, непосредственно связан с поднимаемой проблемой — формированием гармонического склада многоголосия.

Постепенное освобождение аккорда от связанности полифонического голосоведения и достаточную свободу его поведения как целостной единицы музыкальной ткани можно наблюдать в лютневой музыке XV—XVI веков, где аккорд предстает как основа вариационно-фигурированного изложения (пример 90).



Несколько позднее, в XVI — начале XVII века, с расширением инструментария, с появлением клавесина фактурное варьирование аккорда приобретает все большее развитие (см. II-2). Оно тесно связано с приобретающей все большее значение гомофонией. Формирование гомофонной фактуры стимулировалось развитием мелодики, стремлением ее к инди-

видуализации, к солированию (также следствие эстетики Возрождения с его вниманием к человеку как личности). Особую роль в этом процессе играл новый жанр — опера. С другой стороны, гомофония, выделяя кантиленную мелодию верхнего голоса, способствовала собиранию остальных голосов в единый комплекс, противопоставляемый главному голосу как некое целое. Таким образом, гомофония и стимулировалась гармонией, и стимулировала ее. Возможно, именно поэтому два эти понятия, совсем не тождественные, до сих пор подчас употребляются чуть ли не как синонимы (точнее, под термином «гомофонность» почти всегда предполагается гармоническая природа сопровождения); выше (IA-1-2, 5) этот вопрос уже разбирался. Но о гомофонном стиле XVII—XVIII веков и о состоянии гармонии в ту эпоху нельзя говорить, минуя вопрос об истории формирования ладовых отношений мажоро-минора, на чем мы сейчас и остановимся, хотя бы вкратце.

Постепенное накопление признаков мажоро-минорной системы, наряду с осознанием созвучия как целостной структуры, можно представить следующим образом: а) формирование типичного для мажоро-минора октавного звукоряда; б) проявление вводнотонных мелодических связей; в) активизация кварто-квинтовых отношений тонов как прототипа тонико-доминантовых и тонико-субдоминантовых отношений (проявляются сначала как отношения тонов, затем — трезвучий, а еще позднее — тональностей). В качестве отдельных элементов перечисленные выше признаки мажоро-минора встречаются в произведениях достаточно древних. Так, кварто-квинтовые связи тонов характерны для древней народной музыки, что достаточно известно по многим русским обрядовым песням. Встречаются они и в западно-европейской народной музыке (пример 91).



Вводнотонные связи — в частности, что особенно существенно, при минорном наклонении и, что характерно, в кадансах — можно встретить в полифонических произведениях XIII века (если считать достоверной расшифровку). Так, в кадансе примера 86¹ образуется секстаккорд вводнотонного трезвучия — разумеется, как результирующее сочетание.

¹ Пример взят из работы С. Скребкова (143).

Об исключительном значении полутоновых вводнотонно-мелодических связей как основы ладовых тяготений вообще и как первоосновы доминантовой функции в частности говорится в трудах многих теоретиков¹, порою даже оспаривающих ведущую роль в этом последнем случае обертоновых отношений (см. 217, 218, 13, 15, 101). Думается, однако, что обертоновое родство — фактор первостепенной важности, хотя, конечно, не единственный. Подчиненность доминанты тонике, по-видимому, есть все же порождение акустических свойств кварто-квинтового отношения (недаром неустойчивость верхнеквинтового и нижнеквартового тонов сильно ощущается даже в монодии, о чем достаточно говорилось выше). Но конкретное выражение доминантовой функции в гармонической системе рождалось сложным путем в недрах полифонического многоголосия, где вводнотонные связи в напряженных, «тугих» интонационных ходах на полутон как бы выражали мелодически идею доминантности, рожденную акустическими предпосылками.

В XIV—XV веках ладофункциональной значимостью начинают все больше наделяться созвучие как осознанный вертикальный комплекс, хотя «тканевая логика» по-прежнему остается полифонической. (Это одно из проявлений несовпадения функциональных единиц лада и склада, о котором говорилось выше.) Особенно ярко новые тенденции проявляются в кадансах, где последования ладово значимых созвучий терцового стрессия становятся почти формульными (пример 92)².



К XVI веку автентическими и сложными (трехфункциональными) оборотами начинает наполняться и внекадансовая ткань полифонических хоровых произведений а сарпелла (см., например, сочинения Орландо Лассо, ок. 1530—1594) и особенно ярко — произведений инструментальных. Выше уже говорилось, что к этому времени в инструментальной (добавим — и сольной вокальной с сопровождением) музыке гармония начинает определяться и как склад. Ладовое же ее проявление выражается еще более активно — в последованиях аккордов, в становлении централизованного лада, обобщающей тональности и, наконец, в становлении определенного типа тонального движения внутри произведений к концу XVI — началу XVII века.

¹ Б. Асафьев, рассматривая историю концепции мелодической природы гармонических связей, прочерчивает линию: Керубини — Кетель — Ден и далее к Глинке, претворившему эту теорию в художественной практике (13, 15).

² Пример заимствован из работы Л. Шевалье (206).

Интересно и показательны в этом отношении сочинения Бёрда (1538—1623) «Прелюдия и „Дудочка возницы“» (пример 93). Творчество Бёрда в основном падает на вторую половину XVI века. Тем не менее, его Прелюдия по тональному





движению предвосхищает типичную форму прелюдий Баха — старинную двухчастную: первый ее раздел заканчивается развернутым, кульминационно подчеркнутым утверждением доминантовой тональности, во втором же разделе происходит возвращение в исходную, с типичным протяженным отклонением в тональность субдоминанты. (Тональное движение такого

типа соответствует возникшей позднее сонатной форме.) Не менее интересны в сочинении Бёрда и вариации, некоторые из которых содержат достаточно оригинальную фактурную обработку темы. С другой стороны, в этих вариациях есть черты, показывающие, что основа «представительства»¹ темы для автора — в первую очередь не гармония, а мелодия. Во-первых, в начальном проведении темы гармония только намечена; во-вторых, в дальнейшем она довольно активно изменяется (что, как известно, не свойственно строгим вариациям классиков).

Подытоживая сказанное, можно заключить, что к началу XVII века в европейской профессиональной музыке установление мажоро-минорной системы оказалось в основных своих чертах подготовленным: аккорд сформировался как целостная структура с закрепившимся принципом интервального строения; определились простейшие формы фактурных преобразований аккорда; лад сформировался как гармонический, октавный, определяемый трехфункциональной системой; определилось значение тональности как объединяющего центра. Но потребовалось еще более полутора столетий для того, чтобы система эта приобрела формы, которые мы называем классическими, чтобы она достигла той вершины, на которой все заложенные в ней возможности оказались раскрытыми и реализованными с максимальной полнотой и после которой всякое ее развитие, если даже первоначально оно выглядело обогащением, в конечном итоге вело к ее разрушению и установлению новых, принципиально иных законов музыкальной организации.

Мажоро-минорная система просуществовала как господствующая около трех столетий. За это время, как уже говорилось, она прошла несколько этапов развития. Ее расцвет относится к концу XVIII — началу XIX века. XVII и более половины XVIII века — начальный этап ее функционирования. Две последние трети XIX века — начало постепенного разрушения. В соответствии с такой периодизацией мы и рассмотрим эволюцию этой системы.

Тема 2. МАЖОРО-МИНОРНАЯ СИСТЕМА В XVII — XVIII ВЕКАХ

Установление мажоро-минорной ладогармонической системы как системы определяющей, как основы музыкального мышления знаменовало собой переворот в музыкальном искусстве. Это отмечается многими исследователями. Так, Г. Риман, констатируя резкое различие интонационного строя музыки до и после XVII века, даже связывает это различие с оценочными категориями — музыкальным произведением. Ренессанс он отказывает в художественной ценности (с чем, разумеется, не-

¹ Термин Е. Ручьевской.

возможно согласиться). Б. Асафьев считает, что развитие европейской гармонии стало возможным лишь после установления гомофонного стиля, связанного с возникновением *bel canto*, которое он определяет как «громадное событие в эволюции музыкальной интонации» (13, с. 350). Самое же существо скачка заключается в том, что музыка эмансипировалась, впервые приобрела самостоятельность, освободившись от обязательного соучастия других видов художественного выражения — слова и танца¹. Порожденная историческим развитием музыкального мышления, подготовленная рядом социально-исторических причин эмансипация музыки потребовала введения таких законов логической организации, которые способны были создать имманентное музыкальное развитие, достаточно активное и действенное, чтобы обеспечить возможность конструирования крупной формы без содействия текста. Такими возможностями и обладает мажоро-минорная ладогармоническая система, что отмечалось многими музыкантами. «Без гармонии, которой не знали ни один из древних народов, музыка не могла производить впечатление собственными силами и почти всегда была принуждена выступать не иначе, как в содружестве с поэзией, танцами и т. п.», — говорит Филипп Эммануил Бах (цит. по: 183, с. 62). С. Тансеев указывает: «В... гармонии свободного письма... [наличествует] формирующий элемент, отсутствующий в прежней гармонии... свободное письмо владеет средствами скреплять целые группы гармоний в одно органическое целое и благодаря модуляционным элементам расчленять это целое на отделы, находящиеся между собой в тесной тональной зависимости... новая тональная система сделала возможным построение обширных музыкальных произведений, обладающих всеми свойствами правильного организма, не нуждающихся для своего скрепления в помощи текста или имитационных форм и находящихся в ней самой все необходимые для этого условия» (156, с. 9).

Как уже говорилось, условиями, позволившими мажоро-минорной системе вывести музыку на арену самостоятельного действия, следует считать объективную обоснованность акустическими предпосылками всех сложившихся в этой системе отношений (подробнее см. ИБ-3-1). Определенные природные законы, постепенно выявляемые сознанием человека (может быть, точнее будет сказать — подсознанием), начали выступать в качестве отдельных элементов музыкальных логических связей задолго до установления мажоро-минора (об этом уже шла речь). Лишь со временем эти отдельные элементы интегрировались в целостную систему музыкального мышления, вызвавшую резкий перелом в развитии музыкальной системы.

¹ О причинах эмансипации музыки и ее роли в становлении нового стиля подробно пишет Л. Мазель (101, с. 50).

Опора на объективные закономерности породила такие важнейшие черты мажоро-минорной системы, как ее стабильность (см. ИБ-3-1), причем стабильность не частную, местную, но эпохальную, и отсюда — безусловную автономность системы, первичность по отношению к другим аспектам организации. Стабильность порождала и предсказуемость, однозначность ожидания. Именно эта предсказуемость, создавая предпосылки для формирования общественно значимой единой психологической установки, определила колоссальную динамичность системы, которая обеспечивала имманентность музыкального развития: в конкретном художественном выражении при нарушении ожидания возникала динамика преодоления, дающая возможность выразить процесс становления.

До утверждения мажоро-минора как стабильно действующей ладовой системы фактор гармонии во всех аспектах фигурировал как действующий «точечно», «моментно». Так, применительно к музыке Дюфе вряд ли целесообразно ставить проблему «гармония и форма», «гармония и ритм», «гармония и мелодия» и т. п. как проблему организующего принципа. Не случайно теория музыки «домажоро-минорной» эпохи рассматривала проявление гармонии во всех этих аспектах лишь в данной точке, на данном узком участке. Например, в аспекте формы фиксировался состав каданса, регламентировалось его последнее созвучие: оно должно было быть либо октавой, либо квинтой, позднее — трезвучием¹. В аспекте ритма детерминировалось соотношение того или иного интервала с сильной или слабой долей и т. п. С установлением мажоро-минорной системы фактор собственно гармонических отношений ставится во главу угла всех интонационных проявлений и формообразующих сил музыкального выражения и, овладев способностью «скреплять целые группы гармоний в единое целое» (Тансеев), начинает активно взаимодействовать и с формой, и с ритмом, и с мелодией и т. п. (подробно см. II-3).

Специфические черты мажоро-минорной системы и ее возможности как нельзя лучше отвечали господствовавшим в ту эпоху эстетическим взглядам.

С одной стороны, это эстетика классицизма (имеется в виду французский классицизм XVII в.) с его требованиями диктатуры разума в искусстве: «Рассудок будь царем, а рифма будь слугою», со стремлением установить своды правил, законов (например, «Поэтическое искусство» Буало). Не перекликается ли с этим и стабильность, нормативность мажоро-минора, допускающая «проверку гармонии разумом»? Несколько позд-

¹ «Каждая из каденций должна состоять не меньше, чем из трех нот как в верхнем, так и в нижнем голосе и проводиться по крайней мере двумя голосами в противоположном движении». «Каденции заканчиваются унисоном или октавой. Другие (квинты, терции и другие консонансы) — не безусловные каденции» (200, с. 69).

нее, в эпоху Просвещения, учение о существовании высшей, то есть «единой общезначимой для всех красоты» (цит. по: 209, с. 157—158), разве не перекликается опять же с единой, стабильной ладогармонической системой, ее однозначностью, нормативностью? Представляется, что связи здесь несомненны.

С другой стороны, это эстетика барокко, требующая, напротив, нарушения правил, неправильностей, «дисгармоний». «Кто не нарушает иногда правила, тот не превосходит его никогда» (Бернини); «Случается, что от несоблюдения правил в произведении могут возникнуть немалые красоты» (Марко Гальяно; цит. по: 209, с. 132).

На первый взгляд, образуется противоречие: в одном случае — жесткая строгость правил, в другом — установка на их нарушения. На самом же деле оба эстетических направления сходятся на одном: на необходимости стереотипа, который для одного из направлений является идеалом осуществления, для другого — объектом преодоления: ведь для того, чтобы ощутить неправильность, нужно знать правила, нужно, чтобы эти правила существовали.

Теперь перейдем к характеристике форм, в которых мажорно-минорная система выступает на начальных этапах.

Развитие мажоро-минора в XVII—XVIII веках было направлено к становлению гармонии не только как формы ладовых отношений, но и как принципа организации многоголосной ткани — склада. Уже говорилось, что функциональные единицы лада и склада могут не совпадать. Встав на эту точку зрения, легко объяснить, например, действительность мажорно-минорной системы в фугах Баха и, с другой стороны, ослабленность ее действия, а подчас и полный отказ от нее в баховских хорах, а позднее — в гармонической ткани современной музыки. Если как ладогармоническая система, то есть как функциональное сопряжение комплексов мажоро-минор достаточно четко сформировался к XVII веку, то освоение гармонического склада многоголосия во всех его возможностях — процесс, продолжавшийся еще более полутора столетий.

Общезвестно, что в XVII—XVIII веках музыкальное выражение развивалось в двух основных руслах — гомофонном и полифоническом. В этих двух руслах шло дальнейшее постепенное формирование ладогармонических возможностей мажоро-минора и гармонии как склада, прежде всего через освоение фактурных форм изложения аккорда, а также, что весьма существенно, через завоевание не только октавности, но и многорегистровости действия ладовых функций.

Ладогармоническая система мажоро-минора развивалась и в направлении формирования тональности как централизованного начала (частично об этом уже шла речь). Это выражалось не только в укреплении тональности «внутри себя», но,

что еще более существенно, в освоении функций высшего порядка, то есть вовлечении в сферу основной тональности ряда других, становившихся к этой основной, соответственно положению в ней их тонических трезвучий, в позиции доминанты, субдоминанты, медианты и т. п. В связи с этим постепенно устанавливались и стабилизировались типовые тональные планы формы, прежде всего их характерное функциональное направление T — D — S — T. В свете сказанного выше о соотношении категорий склада и лада особенно показательно, что освоение тональных возможностей мажоро-минора происходило наиболее активно и выражалось в наиболее действенных формах именно в полифонических произведениях (см., например, фуги И. С. Баха) ¹.

Полифонические произведения в силу самой природы своей ткани оказывались богаче в отношении образующихся по вертикали созвучий, которые, будучи результативными, в то же время не могли оставаться полностью безучастными к действующей активной ладовой системе и вкрапливались в нее как расцветивание основных ладовых функций. Вместе с тем, полифония накладывала свой отпечаток на выражение этих функций. Так, их проявление носило часто зональный, а не «точечный» характер, в противоположность гармоническому складу, и могло не вполне совпадать в разных голосах (пример 94) ².

94

И. С. Бах. Фуга до-минор (XIX, II том)



Нередко вертикальный свод голосов, казалось бы, составляющий в данной точке комплекс вполне определенного ладового значения, на самом деле не воспринимается как целостность благодаря несовпадению голосов в аспекте формы и потому не создает соответственного ладофункционального эффекта. Так, в примере 94 комплексе *соль — си — фа* не воспринимается как доминантсептаккорд потому, что каждый из тонов этого созвучия принадлежит отдельному, тематически самостоятельному голосу, со своей автономной фразировкой и ладофункциональным освещением звуков. Например, нижнее *соль* является начальным тоном проведения темы, а начальные тоны темы «заданы» как тонические (см. также анализ примера 37).

Другое русло развития мажоро-минорной системы в XVII—XVIII веках — это музыка гомофонного типа. Выше уже гово-

¹ Среди исследований, посвященных гармонии Баха, в первую очередь надо назвать содержательную работу М. Эттингера (212).

² Ю. Холопов это явление называет гармонической фазой (186).

рилось, что гомофонность — вид фактуры, а не склада и что она может быть реализована в различных складах. Анализ гомофонной музыки конца XVI — начала XVII века еще раз подтверждает правомерность подобного утверждения¹. Выделение одного из голосов многоголосия в качестве главного, солирующего создавало потенции спланирования всех остальных в целостный, противопоставляемый этому главному комплекс сопровождения, но именно — создавало потенции. Далеко не сразу сопровождающие голоса стали сливаться в полностью эмансипированные от полифонического движения аккорды. Отделившись фактурно от главного голоса, они не сразу освободились от диктата мелодической связанности отдельных тонов соседних созвучий, не сразу (в аспекте ткани) стали мыслиться как самостоятельные по структуре, закономерно образованные комплексы; не сразу форма изложения комплекса стала элементом формо- и темообразования, фактором «представительной» функции темы.

Показательно в этом плане возникновение системы цифрованного баса, в которой определение расположения аккордов и даже фигурационная разработка предоставлялись исполнителю. Следовательно, фактура не фиксировалась композитором, а значит, и не являлась еще формообразующей и тематически значимой структурой. Она была тематически безразлична. Комплекс действовал как ладовая единица и был нейтрален как единица ткани. Сказанным определяется сущность многоголосия эпохи *basso continuo* как своего рода компромиссной, переходной структуры. В самом деле: сама возможность фигурационной разработки созвучия — несомненный и даже специфичный признак гармонического склада; с этой точки зрения о системе *basso continuo* можно с определенностью говорить как о гармоническом складе. Но с другой стороны, незакрепленность фактуры, возможность импровизационной ее интерпретации — свидетельство того, что она еще не стала действенным средством формообразования, а является лишь средством достижения разнообразия. Следовательно, такое многоголосие еще не до конца гармонично, поскольку не реализует основной, специфической возможности гармонического склада.

Для переходной структуры склада рассматриваемой эпохи характерен такой тип изложения, при котором и главный и аккомпанирующий голос, в целом составляя ладогармоническое единство, то есть и в ткани обнаруживая тенденцию к гармонической организации, представляли собой в то же время две интонационно самостоятельные линии, различающиеся лишь несколько большей подчеркнутостью аккордовых тонов в аккомпанирующем голосе (пример 95) и образующие тем самым смешанный тип организации ткани — полифонно-гармонический.

¹ Полифоничность гомофонии XVII в. отмечает С. Скребков (143, с. 126).



На пути реализации фактурных возможностей стоял такой важный момент, как освоение регистров. Речь идет не об использовании регистров как красочно-тембрового фактора, то есть в аспекте интонационно-тематическом (что само по себе важно и требует специального рассмотрения). Здесь мы коснемся этого вопроса в других аспектах, логических, основных для поднимаемой проблематики, — аспектах лада и склада. В этом плане он тесно связан с проблемой октавности лада.

Формирование октавности — исторически этапное явление. Несомненно, важным этапом в развитии ладового мышления стал момент, когда тон, отстоящий на октаву от данного, начал восприниматься не только как краска, «предувание» или как транспонирование более высокого (или более низкого) голоса, но и как тождественный по функции элемент ладовой системы. Однако от осознания функциональной тождественности тонов при октавной дублировке до осознания тождественности всех регистров, их монолитности, единства — путь долгий и непростой. Вопрос этот в теории лада обычно не затрагивается, сравниваются главным образом лишь неоктавность и октавность. На возможной разнокачественности самой октавности внимание не фиксируется. Это происходит потому, что многооктавность (а не просто октавность), многорегистровость, интеграция регистров — вопрос, в котором лад наиболее тесным образом смыкается со складом: «всерегистровая» система возможна только в гармонически организованном многоголосии. Именно этого-то в полном виде мы и не находим в музыке вплоть до последней трети XVIII века. Разумеется, в операх Люлли, Рамо, в кантатах и ораториях, в оркестровой и органной музыке Генделя и Баха мы можем услышать одновременное звучание нескольких (и даже многих) регистров. Но в большинстве случаев эта многорегистровость еще представляет собой некое суммирование, наложение регистров, а не полностью единый, целостный, нераздельный организм, как это будет в музыке венских классиков. Регистры накладываются один на другой с подчеркнутым разделением используемых инструментов, для каждого из которых сохраняется свой регистр, своя октава. Тематические элементы, соответственно этому, также в основном разворачиваются в диапазоне октавы, а переходы в другие октавы достигаются или секвенцией, или имитацией.

Сравним, например, многоголосие двух фрагментов оркестровой музыки: кантаты Баха (пример 96) и симфонии Бетхо

вена (пример 97). У Баха участки регистра четко разделены между отдельными инструментами, каждый из которых ведет интонационную линию только на «своем» отрезке общего диапазона. Иное у Бетховена: взлету духовых отвечает стремительный спуск струнных в том же самом регистре. Весь многооктавный диапазон охвачен единым дыханием всего оркестра.



Многорегистровость как целое постепенно завоевывается лишь ко второй половине XVIII века. Вместе с тем, только осознание многорегистровости как монолита дало возможность реализации действующих сил гармонии во всей их полноте. Но это — новый, классический этап развития гармонии.

Тема 3. МАЖОРО-МИНОРНАЯ СИСТЕМА НА РУБЕЖЕ XVIII — XIX ВЕКОВ

§ 1. МАЖОРО-МИНОРНАЯ СИСТЕМА И ВЕНСКИЙ КЛАССИЦИЗМ

Конец XVIII — начало XIX века, период венского классицизма — расцвет мажоро-минорной системы и, следовательно, гармонии как действенного организующего фактора. Система эта настолько слита с музыкальным классицизмом, что понятия «классическая гармония», «функциональная гармония», «гармония мажоро-минора» подчас отождествляются. И хотя такое отождествление, разумеется, неточно (действие мажоро-минора хронологически гораздо шире эпохи венских классиков), но все же оно неслучайно. Классицизм неразрывно связан с мажоро-минорной системой во всех аспектах своего музыкального мышления; он определяется функциональной гармонией, немислим вне ее законов. С другой стороны, именно в музыке классиков эта система достигла кульминации в развитии чистых своих форм, обрела почву для предельного выявления всех заложенных в ней возможностей, в первую очередь формообразующих. Если к характеристике форм мажоро-минорной системы до конца XVIII века все время приходилось делать оговорки либо в аспекте фактуры, либо в аспекте освоения склада, регистров, то период классицизма все оговорки снимает.

Формы, в которые отлилась эта система в творчестве венских классиков, с полным правом могут называться классическими — то есть образцовыми, совершенными. В этом именно смысле для краткости мы и будем в дальнейшем употреблять термин «классическая гармония» даже в тех случаях, когда речь пойдет о проявлении форм мажоро-минора в музыке других эпох.

По-видимому, эстетические установки классицизма имеют точки соприкосновения с возможностями мажоро-минорной системы как формы логической организации выражения.

Эстетика венского классицизма рождена идеалами Просвещения. Точки соприкосновения «общего склада музыкальной мысли эпохи венских классиков» с «общим эстетическим строем века Просвещения» ярко и убедительно раскрывает В. Конен (77, с. 340; 78). Однако в творчестве композиторов-классиков идеал разумного/равновесия не просто постулируется, а диалектически утверждается через первоначальное отрицание, что значительно динамизирует форму. Особенно ярко это выражено в зрелом творчестве Бетховена, которого от Моцарта и Гайдна отделяет рубеж столетий. «Как и у композиторов-классицистов XVIII века, чувство гармонии с миром — важнейшая черта бетховенской эстетики. Но рождается оно почти неизменно в результате титанической борьбы, предельного напряжения душевных сил, преодолевающих гигантские препятствия. Как героическое жизнеутверждение, как торжество завоеванной победы возникает у Бетховена чувство гармонии с человечеством и Вселенной» (78, с. 30). В этом новом повороте классицистского искусства — в усилении конфликтности его драматургии — несомненно сказывается влияние исторических событий конца XVIII века. Поэтому в музыке классиков сочетается «ясность и рациональность мышления, монументальность и стройность формы, великолепное равновесие между частями» (78, с. 30) и активная действенность. «Музыка действия, а не созерцания», — говорит об искусстве французской революции Б. Асафьев (110, с. 129), и это определение вполне может быть распространено на венский классицизм.

Классицизм стремится к высокой обобщенности в отражении действительности. Отражаемое явление характеризуется прежде всего наиболее существенными сторонами, внимание к общему стоит над отражением деталей. К какой бы сфере ни принадлежало отражаемое явление, раскрывается оно всегда через категории добра и зла, чувства и долга, гнева и радости, вне личностных характеристик. С этим связан присущий классицизму лаконизм, стремление выразить главное через минимум необходимого и в то же время достаточного. (Например, в области формы — установление пятичастности как норматива простых форм рондо: меньшее количество частей сняло бы специфичность рондальности, большее — оказалось бы излишеством, так как не является необходимым). Все это — проявление своего

рода культа разума — не сухой рассудочности, а разумности как примата активной воли над порывом эмоций, проявления сознательного начала в его активности. «Если человек в ярости, то он не обращает внимания ни на какой порядок, меру и цель, кажется, что и музыка также должна забыть себя, но, будь она яростной и страстной или нет, она никогда не должна доходить до изображения чего-то отвратительного и в самых ужасных ситуациях не должна оскорблять слух, а напротив, должна довольствоваться тем, чтобы все время сохранять меру», — пишет В. Моцарт в письме от 26 сентября 1787 года (цит. по: 164, с. 70).

Действенность, процессуальность — важнейшая черта классицистского искусства. Оно стремится отразить становление (этим обусловлена и неразрывно связанная с классицизмом кристаллизация самой динамичной, самой диалектической формы — сонатной). Отражение процесса становления требует создания эффекта преодоления. Чтобы создать этот эффект, необходимы такие средства выражения, такая логическая система, которая обеспечивает наиболее жесткую психологическую установку — тогда каждое «наступление» на норматив воспринимается как преодоление. Как говорилось выше, таким условиям отвечают системы, в наибольшей степени предомысливающие «материально подтвержденные» законы. Характерно, что проверяемые разумом нормы действуют не только в музыке, но и в других видах искусства той эпохи — симметрия, выверенность линий в архитектуре, строгие законы расположения главных и второстепенных фигур в живописи. В музыке именно классицизм установил нормативы во всех аспектах ее организации: типовые схемы форм, типовой состав оркестра, законы расположения голосов и т. п. Отсюда проистекает относительная всеобщность, допущение только одного, «единственно верного» решения, что в значительной мере порождает стилистическую близость музыкального языка композиторов рубежа XVIII — XIX веков.

Эстетическое значение классицистского норматива принципиально отлично от догматического норматива полифонии «строгого стиля». Там норматив принимается как свыше установленная непоколебимая данность. Здесь норматив — желанный идеал, трудно, в нелегкой борьбе достигаемый итог, предполагающий «торжество», «радость утверждения правильных, разумных соотношений с четкой иерархической и многостепенной градацией главного и второстепенного, высшего и низшего, центрального и подчиненного» (Ю. Холопов, 194, стр. 1050).

Сопоставляя характеристику стиля классицизма со всем тем, что говорилось выше о мажоро-минорной системе, нетрудно понять, почему именно эта система в творчестве венских классиков стала господствующей формой логической организации и во многом определила их музыкальное мышление. Она

господствует во всех аспектах — выявлению логики ладофункциональных отношений подчинены все компоненты музыкального языка. Мелодия организуется в тесной связи с опорой на тоны аккордов — основных тканевых и ладофункциональных единиц. Развитие темы часто связано с завоеванием ею от проведения к проведению нового функционального содержания (см., например, у Бетховена развитие главных тем во II части Симфонии № 2 и в I части Симфонии № 3). Ритм соотношения протяженности ладогармонических функций выходит на новый, высший уровень, образующий сжатия и расширения гармонического и ладофункционального масштаба, «дыхание» функций и отсюда — дополнительные возможности динамизации развития. Фактура из почти стереотипно-формульного фигурирования аккорда или аморфной полифонической результативности превращается в мощный фактор тематического представительства и динамического преобразования. Конструкция формы, от соотношения мельчайших единиц (мотивов и субмотивов) до крупных разделов и даже частей цикла, подчинена логике ладогармонической функциональности (тональные соотношения, тональное и функциональное движение). При всем том указанные закономерности, как и закономерности в других аспектах музыкальной системы (например, квадратность в объединении тактов), обнаруживаются не в их прямолинейном действии, но через их преодоление, через «наступление» на предустановленный норматив и одновременно сопротивление самого норматива, как бы противящегося его нарушению. Такое противоборство, как внутри одного аспекта связей (например, прерванные кадансы и т. п.), так и «межаспектное» (например, несовпадение данной гармонии с характерной для нее метрической долей), рождает постоянную динамику — отличительную черту музыкального искусства венского классицизма.

§ 2. ЛАД. АККОРДИКА. ФАКТУРА¹

Лад. Для венского классицизма характерна предельно четкая форма гармонической ладовой системы. Ладовая функция с достаточной определенностью и бесспорностью может быть выражена только аккордом (см. 1Б-3). Тоновый состав созвучия — безоговорочный определитель функции. За крайне редкими и потому не показательными исключениями, одно и то же трезвучие не может быть оценено по-разному в своей основной функции (ср. с «блуждающими» функциями, например, одиотерцовых трезвучий). Лады — мажор и минор — абсолютно

¹ Сведения о ладогармонической системе классического стиля даются сжато, так как она широко освещена в исследовательских трудах и пособиях по гармонии. В частности, теория аккорда, его специфики как выразителя ладовой функции, его определение, данные Ю. Тюлиным (170), в основном базируются на нормах классического стиля.

стабильны и несомненно автономны: лад активен по отношению к форме. Неустойчивая функция, появившаяся в момент каданса, способна прервать кадансирование и потребовать продолжения движения, расширения формы. Диалектической формулой $T-S-D-T$ выражается основная сущность ладовых отношений и определяются последования аккордов. Ее предустановленность — залог активности.

Классические формы мажоро-минорной системы определяются, как известно, действием прежде всего основных функций. Однако переменность функции ей также не чужда. Обратим внимание на то, что широко используемые классиками побочные доминанты есть не что иное, как усиленное модуляционной альтерацией проявление переменных функций, активизирующее тоникальность отдельных трезвучий (разумеется, это только опосредованно связано с собственно переменностью). Кроме того, классиками используются и собственно переменные функции при неизменности звукоряда, но с обязательным условием: направление тяготения возникающей переменной функции совпадает с направлением основной (пример 98). В таких условиях переменность, не противореча основным тяготениям лада, не ослабляет, а усиливает центр (см. IB-1-4; IB-3-3).



На укрепление центра направлены и классические формы полифункциональности — наиболее характерного для этого стиля вида расслоения музыкальной ткани. Встречающиеся изредка случаи политональности или полиаккордичности в основном подчинены той же основной задаче — подчеркнуть именно столкновение функций. Например, отклонения на органном пункте тоникой или доминантой хотя формально и создают тональные несовпадения пластов, но благодаря силе основного тонального центра воспринимаются как побочные доминанты, то есть аккорды, расширяющие функциональные сферы единой тональности и потому противоречащие басу не в тональном, а в функциональном аспекте. Вообще органые пункты, имеющие весьма важное формообразующее значение в классической му-

зыке, — самая типичная форма проявления полифункциональности. Их обычное место в форме: 1) предиктовые участки — в подходах к новому разделу, новой части, — так называемые «подводящие» (термин Ю. Тюлина) или подготавливающие органические пункты на доминанте; 2) участки рассеивания — в заключении разделов на тонике. Как специальный вид можно выделить кадансирующие органические пункты — обычную «растяжку» предкадансовой доминанты и кадансирующей тоникой¹.

«Точечная» полифункциональность (см. IG-3) встречается у классиков как достаточно редкое исключение. Так, в разработке I части «Авроры» Бетховена можно встретить столкновение функций T, S, D, выраженное к тому же в полиаккордовой форме: на тонический бас накладывается одновременно трезвучие IV и септаккорд VII ступеней (пример 99). Общеизвестен случай нетерпеливого вступления тоникой на как бы не отзвучавшую еще доминантовую секунду на стыке разработки и репризы в I части «Героической симфонии» Бетховена.



Характеризуя полифункциональность в классической музыке, необходимо отметить одну существенную черту: как бы ни были сложны функциональные расслоения, в какой бы форме они ни выражались (будь то противоречие тона и аккорда или полиаккордика), конечным итогом противоборства всегда оказывается разрешение в монофункциональную гармонию. Это позволяет сделать важнейший вывод о сущности данного приема в его классическом преломлении: полифункциональность для классиков есть следствие не раздвоенного видения мира (как это часто бывает в современной музыке), а энергии сопротивления нормативу функционального единства, сопротивления, которое следует и можно преодолеть.

Аккордика. Аккорд в классических формах мажоро-минора — абсолютно сложившаяся структура с пезыблемым терцовым принципом строения. Преобладающие формы — трезвучие и септаккорд. Даже нонаккорд используется достаточно редко, причем преимущественно только доминантовый. В этом сказывается основной принцип классицизма: минимум необходимого для выяснения сущности. Поскольку сущностью классического аккорда является выявление им ладовой функции, то именно трезвучие и септаккорд оказываются оптимальными формами: меньшее

¹ Подробно о композиционных принципах классических органических пунктов см. 178, ч. I.

количество терций не выявило бы функцию с достаточной определенностью, а большее оказалось бы излишним, к тому же привело бы к смешению функциональных признаков (см. IА-2-3).

Отбор аккордов с точки зрения ладового положения основных тонов также отвечает основной задаче системы — наиболее четко и активно выразить основную ладовую функцию. Отсюда — сокращение «ассортимента» аккордов по сравнению с аккордикой, например, Баха, многие созвучия которого, как уже говорилось, появлялись как результат полифонической организации ткани. Основные аккорды зрелого классицизма весьма немногочисленны: это трезвучия и септаккорды главных ступеней, II₆, трезвучие VI, септаккорды V, II и VII ступеней с обращениями, K₆₄. Достаточно часто используются также II₆ в миноре и аккорды альтерированной субдоминанты в

кадансах. Альтерация аккордов доминанты — редкий случай, преимущественно при использовании их в качестве двойной доминанты или в мелодически проходящем движении. (В сущности, обычный школьный перечень трезвучий и септаккордов, которые можно построить на ступенях мажора и минора, — чистейшая абстракция; в классическом виде мажоро-минорной системы более половины аккордов этого перечня не участвуют — следовательно, не являются элементами системы).

Используемая шкала аккордов, при всей ограниченности выбора, создает огромную внутреннюю динамичность, так как каждый аккорд — активный выразитель своей функции. Более скромная, чем в XVII—XVIII веках, «палитра» аккордов обогащается и активизируется местной, внутренней модуляционностью, широко развитой сетью побочных доминант и отклонений, выступающих в роли «усилителей» побочных трезвучий и септаккордов — более красочных, но зато менее активных (см., например, начальную тему II части Симфонии № 5 Бетховена, Andante из «Патетической» сонаты и т. п.). Кроме того, огромную действительную роль играет разнообразие фактуры, о чем речь пойдет ниже.

Фонический фактор гармонии, не будучи самоцелью и не являясь собой ладовых тяготений, все же совсем не безразличен для классиков, и во многих случаях его роль выступает достаточно явно. Неслучаен, например, отбор именно уменьшенных септаккордов в Фантазии до-минор Моцарта, во вступлении к «Патетической» сонате Бетховена, акцентируемый квинтсекст-аккорд большого мажорного септаккорда в кульминации I части его «Героической» симфонии (см. пример 104) и т. п.

Фактура. О динамической роли фактуры как действительного элемента гармонического склада достаточно говорилось выше. Именно в условиях гармонического склада фактура получает значение самостоятельного формо- и темообразующего элемента, поскольку различные формы изложения оказываются

способными представлять единую логическую сущность. Форма изложения становится некоей переменной величиной при относительно постоянной величине — аккорде и в силу этого получает способность нести на себе «груз» выразительности. Еще раз повторим: этого не знает полифония, ибо в ее условиях с изменением изложения (например, расположения тонов по вертикали) изменится логически определяющий элемент — мелодическая линия голоса. Неслучайно именно становление гомофонно-гармонического стиля породило такой расцвет фактурных вариаций, на которых как бы происходило освоение возможностей и завоевание все новых и новых типов изложения аккорда.

Одним из важных фактурных завоеваний гармонического склада явилось раскрепощение голосоведения от обязательности тесных мелодических связей — в классической гармонии голосоведение получило полную свободу вплоть до комплексного движения (примеры 100, 101).

100 a [Allegro con brio] Л. Бетховен. Соната для ф-п. № 21, I ч.

б [Allegro con brio] Л. Бетховен. Симфония № 1, I ч.

101 [Allegro con brio] Л. Бетховен. Соната для ф-п. № 21, I ч.

В соединении с уже упоминавшимся осознанием единства регистров это дало новые возможности в ощущении и освоении «музыкального пространства», реализовавшегося и как переключки регистров, и — что еще существеннее, на наш взгляд, — как возможность образования многорегистрового тематизма. Изложение одного мотива может заполнить весь диапазон (пример 102), обнаруживая все регистры как форму существования единого целого (ср. с использованием регистров в предклассическую эпоху — см. II-2) ¹.



Множественность фактурного состава темы — одно из средств, восполняющих сравнительно однообразный состав аккордики (см. например, сонаты Гайдна № 59, 62 и Бетховена № 2, 3, 6 и др.). В моментах развития, разработки, в вариационных циклах фактура становится действенным средством узнавания темы на расстоянии, помогая созданию тематических арок. Более того, как показано Е. Титовой, фактура венских классиков становится «сущностным признаком индивидуального стиля» (164, с. 18), характеризуя индивидуальный почерк Моцарта, Гайдна, Бетховена.

О конкретных формах фактурного преобразования аккорда в музыке классицизма можно написать специальную книгу. Помимо общих приемов, изложенных выше (IA-2-5), о более специфических возможностях развития темы у классиков см.: 177, отдел II, гл. VIII, § 4—7.

§ 3. ГАРМОНИЯ И МЕЛОДИЯ

Проблема взаимоотношений гармонии и мелодии в классической мажорно-минорной системе достаточно сложна. Недаром споры относительно приоритета одного из этих факторов длятся почти три столетия, начиная с периода становления системы, и до сих пор по этому поводу можно встретить различные точки зрения. «Сначала кажется, что гармония происходит от мелодии, в том смысле, что мелодия, которую производит каждый

¹ С. Скребиов усматривает фактурное новаторство венских классиков в возросшей индивидуализации отдельных голосов (143, с. 218). Но индивидуализация голосов сама по себе еще более свойственна полифонии. С нашей точки зрения, главное и специфичное для фактуры классицизма заключается в том, что эта индивидуализация получила интегрирующее обобщение, что отдельные голоса, как бы они ни были интонационно развиты, стали элементами единого цельного организма — многорегистрового аккорда.

голос, становится гармонией благодаря их связи; но тогда следовало бы заранее определить путь каждого из этих голосов, чтобы они могли соединиться вместе. Но какой бы порядок ни был замечен в каждом голосе в отдельности, они с трудом составят вместе хорошую гармонию, чтобы не сказать, что это невозможно, если этот порядок им не дан правилами гармонии... Именно гармония ведет нас, а не мелодия», — пишет Рамо. «Необходимо приложить все усилия, чтобы опровергнуть неверный, соблазнительный и вредный тезис, будто мелодия должна возникнуть из гармонии. Этой установки придерживается один из знаменитых учителей композиции во Франции со своими иезуитскими последователями», — отвечает Маттесон. «Гармония есть только вспомогательное средство. Она подкрепляет интонацию... усиливает выразительность и сообщает обаяние напеву. Но одна только мелодия является источником того могущества, которым обладает вдохновенное искусство, только в ней — власть музыки над сердцами», — считает Руссо, как видно, решая вопрос более с эстетических, нежели с конструктивных позиций¹. Расхождений во взглядах не исчезли и в XX веке. Так, Ю. Тюлин и Н. Привано проводят мысль о главенстве мелодии в классической музыке (179). Противоположного взгляда придерживается Э. Курт, считающий, что классическая гармония стесняла мелодическое дыхание, свободное только в линейно развивающейся мелодике Баха, к возрождению принципов которой он и призывает. П. Хиндемит «принимает гармонию за исходный пункт при рассмотрении явлений» (187, с. 236). О. Месснян, напротив, заявляет: «Мелодия — наша исходная точка, и пусть она главенствует в музыке!» (187, с. 277).

Чтобы выяснить, какая точка зрения справедлива, следует прежде всего уточнить сами понятия, так как можно предположить, что разногласия во многом объясняются различным пониманием терминов, а иногда и самих явлений.

Во-первых, примат гармонии или мелодии — явление историческое. Показательно, что возникновение этого спора совпадает с эпохой становления гомофонии, то есть опирается на обобщение художественной практики XVII — начала XVIII веков, когда впервые две основные направляющие силы музыки — мелодия и гармония — предстали в наглядном противопоставлении главного (мелодический голос) и подчиненного, аккомпанирующего (гармонический комплекс). Это эпоха цифрованного баса с его еще достаточно примитивной, оголенной фактурой; понимание гармонии тогда по существу сводилось к аккорду как таковому, а то и к сумме интервалов. Гармония нередко отождествлялась с сопровождением, а понимание ее как функционально действенного начала только зарождалось (неслучайно именно Рамо, родоначальник функционального понимания гармонии, был сторонником ее приоритета).

¹ Все цитаты по: 209, с. 163—165.

Во-вторых, вопрос следует решать в двух планах: фактурном (мелодия — главный голос гомофонной фактуры; аккорды, средоточие гармонии, — то, что сопровождает его) и интонационном (то есть с точки зрения логики образования интонационных оборотов мелодии)¹. Оба эти плана тесно связаны, и при решении вопроса о взаимодействии гармонии и мелодии необходимо учитывать оба момента. При одностороннем рассмотрении возникает искаженное представление о целом. Акцент на фактурном аспекте приводит к утверждению примата мелодии; акцент на логическом, при игнорировании мелодии как линии, — к утверждению примата гармонии.

Попробуем подойти к рассмотрению вопроса с обеих сторон. Мелодическая линия главного голоса в гомофонно-гармонической фактуре действительно способна раскрыть индивидуальные черты произведения с достаточной ясностью, часто даже большей, чем схема функционального движения гармонии. Сыграв мелодический голос любой сонаты и даже симфонии Бетховена или Моцарта, можно получить представление, пусть грубо приближенное, об общей линии развертывания формы, основных моментах членения, модуляциях и т. п. Гармонии это не всегда в такой же мере доступно — последовательность аккордов разных произведений во многих случаях совпадает. В этом черпает свои доказательства теория примата мелодии. Но не следует забывать, что, во-первых, мелодия не способна передать такие важные аспекты, как фактура и ритм смены гармоний — специфически гармонические качества; а во-вторых, возможности мелодии обрисовать движение функций и тональностей обусловлены определенными истоками ее интонаций. Вопрос же о том, чем рождены сами интонации классической мелодии, как они соотносятся с гармонией, — это и есть та вторая сторона проблемы, о которой говорилось выше и в решении которой примат чисто мелодического (то есть горизонтально-линейного) начала вряд ли может быть признан.

Если проанализировать классическую мелодику с точки зрения логических источников формирования ее интонаций, то не потребуется пространных доказательств, чтобы убедиться в том, что ее интонационная сущность целиком и полностью проистекает из гармонии, подчиняется логике гармонической функциональности. Гармония «просвечивает» в классической мелодии как конструктивная основа линии. В этом принципиальная разница классической, даже односторонне задуманной мелодии от монодии: в классической мелодии всегда будет ощущаться «скрытое многоголосие», скрытый аккорд. Такое положение бесспорно в случае движения мелодии по тонам аккорда. Но и в случаях поступенно-секундового движения оно также достаточно ощутимо и аналитически доказуемо, так как мелодиче-

ские и ритмические опоры, распределение тонов относительно метрической сетки и т. п. будут с достаточной определенностью указывать на функционально-гармонический подтекст.

Характерно, что классицизм не использует форму так называемых гликинских вариаций, основанных на изменении гармонического освещения одной и той же мелодии. Видимо, для «венцев» каждая мелодия как целостная конструкция рождена определенной гармонией и не мыслится иначе (напротив, в условиях развития и разработочного дробления отдельные мотивы перегармонизируются весьма активно). Небезынтересно, что в случаях использования односторонней фактуры мелодия классиков преимущественно движется по тонам аккордов, как бы компенсируя отсутствующее многоголосное сопровождение своим гармонически четко выписанным рисунком.

Пользуясь блестяще найденной метафорой Л. Мазеля, можно сказать, что мелодия в классической гармонии действует, как английская королева, — «она царствует, но не управляет» (101, с. 75). Если попробовать выразить это не метафорически, то соотношение мелодии и гармонии в классической мажорно-минорной системе определится следующим образом: выделяясь как главный голос гомофонной фактуры, концентрируя и выражая в своем рисунке общий контур формы, будучи во многом носителем индивидуальных черт произведения (и в этом смысле тоже главенствуя), мелодия вместе с тем в сущности интонационной логики, определяющей ее рисунок, полностью подчинена законам ладогармонических отношений. Классическая мелодия, мелодический рисунок — средство выявления и индивидуализации общих законов гармонического мышления. Кульминации и спады, напряженность и разрядка, движение и остановки — все определяется совпадением или, наоборот, противоречием реально звучащего мелодического тона с определяющей этот участок формы (мотив, фразу) гармонией, реально звучащей при наличии сопровождения или подразумеваемой, «незримо присутствующей» в случае его отсутствия. Именно как определенная форма соотношения мелодического и гармонического факторов рождается такое специфическое для гармонии явление, как мелодическая фигурация — «наступление» мелодии на гармонию и высвобождение мелодической линии от обязанности полного совпадения с тонами определяющей этот момент гармонии (см. 179, 175). Мы потому и ощущаем задержание или проходящую как «наступление» на гармонию, что ожидаемым является совпадение, подчиненность мелодии. Фигурация рождает опять же противоречие ожидаемого и действительно звучащего, а отсюда — динамику развития.

Таким образом, соотношение мелодии и гармонии в конечном итоге выявляет подчиненность «основному закону» классицизма — диалектике установления и преодоления, определяющей его активную действительность.

¹ С позиций такого двустороннего подхода этот вопрос рассматривается Л. Мазелем (101).

В соединении с уже упоминавшимся осознанием единства регистров это дало новые возможности в ощущении и освоении «музыкального пространства», реализовавшегося и как переключки регистров, и — что еще существеннее, на наш взгляд, — как возможность образования многорегистрового тематизма. Изложение одного мотива может заполнить весь диапазон (пример 102), обнаруживая все регистры как форму существования единого целого (ср. с использованием регистров в предклассическую эпоху — см. II-2) ¹.



Множественность фактурного состава темы — одно из средств, восполняющих сравнительно однообразный состав аккордики (см. например, сонаты Гайдна № 59, 62 и Бетховена № 2, 3, 6 и др.). В моментах развития, разработки, в вариационных циклах фактура становится действенным средством узнавания темы на расстоянии, помогая созданию тематических арок. Более того, как показано Е. Титовой, фактура венских классиков становится «сущностным признаком индивидуального стиля» (164, с. 18), характеризуя индивидуальный почерк Моцарта, Гайдна, Бетховена.

О конкретных формах фактурного преобразования аккорда в музыке классицизма можно написать специальную книгу. Помимо общих приемов, изложенных выше (IA-2-5), о более специфических возможностях развития темы у классиков см.: 177, отдел II, гл. VIII, § 4—7.

§ 3. ГАРМОНИЯ И МЕЛОДИЯ

Проблема взаимоотношений гармонии и мелодии в классической мажоро-минорной системе достаточно сложна. Недаром споры относительно приоритета одного из этих факторов делятся почти три столетия, начиная с периода становления системы, и до сих пор по этому поводу можно встретить различные точки зрения. «Сначала кажется, что гармония происходит от мелодии, в том смысле, что мелодия, которую производит каждый

¹ С. Скребков усматривает фактурное новаторство венских классиков в возросшей индивидуализации отдельных голосов (143, с. 218). Но индивидуализация голосов сама по себе еще более свойственна полифонии. С нашей точки зрения, главное и специфичное для фактуры классицизма заключается в том, что эта индивидуализация получила интегрирующее обобщение, что отдельные голоса, как бы они ни были интонационно развиты, стали элементами единого цельного организма — многорегистрового аккорда.

голос, становится гармонией благодаря их связи; но тогда следовало бы заранее определить путь каждого из этих голосов, чтобы они могли соединиться вместе. Но какой бы порядок ни был замечен в каждом голосе в отдельности, они с трудом составят вместе хорошую гармонию, чтобы не сказать, что это невозможно, если этот порядок им не дан правилами гармонии... Именно гармония ведет нас, а не мелодия», — пишет Рамо. «Необходимо приложить все усилия, чтобы опровергнуть неверный, соблазнительный и вредный тезис, будто мелодия должна возникнуть из гармонии. Этой установки придерживается один из знаменитых учителей композиции во Франции со своими иезуитскими последователями», — отвечает Маттесон. «Гармония есть только вспомогательное средство. Она подкрепляет интонации... усиливает выразительность и сообщает обаяние напеву. Но одна только мелодия является источником того могущества, которым обладает вдохновенное искусство, только в ней — власть музыки над сердцами», — считает Руссо, как видно, решая вопрос более с эстетических, нежели с конструктивных позиций ¹. Расхождения во взглядах не исчезли и в XX веке. Так, Ю. Тюлин и Н. Привано проводят мысль о главенстве мелодии в классической музыке (179). Противоположного взгляда придерживается Э. Курт, считающий, что классическая гармония стесняла мелодическое дыхание, свободное только в линейно развивающейся мелодике Баха, к возрождению принципов которой он и призывает. П. Хиндемит «принимает гармонию за исходный пункт при рассмотрении явлений» (187, с. 236). О. Мессиян, напротив, заявляет: «Мелодия — наша исходная точка, и пусть она главенствует в музыке» (187, с. 277).

Чтобы выяснить, какая точка зрения справедлива, следует прежде всего уточнить сами понятия, так как можно предположить, что разногласия во многом объясняются различным пониманием терминов, а иногда и самих явлений.

Во-первых, примат гармонии или мелодии — явление историческое. Показательно, что возникновение этого спора совпадает с эпохой становления гомофонии, то есть опирается на обобщение художественной практики XVII — начала XVIII веков, когда впервые две основные направляющие силы музыки — мелодия и гармония — предстали в наглядном противопоставлении главного (мелодический голос) и подчиненного, аккомпанирующего (гармонический комплекс). Это эпоха цифрованного баса с его еще достаточно примитивной, оголенной фактурой; понимание гармонии тогда по существу сводилось к аккорду как таковому, а то и к сумме интервалов. Гармония нередко отождествлялась с сопровождением, а понимание ее как функционально действенного начала только зарождалось (неслучайно именно Рамо, родоначальник функционального понимания гармонии, был сторонником ее приоритета).

¹ Все цитаты по: 209, с. 163—165.

Во-вторых, вопрос следует решать в двух планах: фактурном (мелодия — главный голос гомофонной фактуры; аккорды, средоточие гармонии, — то, что сопровождает его) и интонационным (то есть с точки зрения логики образования интонационных оборотов мелодии)¹. Оба эти плана тесно связаны, и при решении вопроса о взаимодействии гармонии и мелодии необходимо учитывать оба момента. При одностороннем рассмотрении возникает искаженное представление о целом. Акцент на фактурном аспекте приводит к утверждению примата мелодии; акцент на логическом, при игнорировании мелодии как линии, — к утверждению примата гармонии.

Попробуем подойти к рассмотрению вопроса с обеих сторон. Мелодическая линия главного голоса в гомофонно-гармонической фактуре действительно способна раскрыть индивидуальные черты произведения с достаточной ясностью, часто даже большей, чем схема функционального движения гармонии. Сыграв мелодический голос любой сонаты и даже симфонии Бетховена или Моцарта, можно получить представление, пусть грубо приближенное, об общей линии развертывания формы, основных моментах членения, модуляциях и т. п. Гармонии это не всегда в такой же мере доступно — последовательность аккордов разных произведений во многих случаях совпадает. В этом черпает свои доказательства теория примата мелодии. Но не следует забывать, что, во-первых, мелодия не способна передать такие важные аспекты, как фактура и ритм смены гармоний — специфически гармонические качества; а во-вторых, возможности мелодии обрисовать движение функций и тональностей обусловлены определенными истоками ее интонаций. Вопрос же о том, чем рождены сами интонации классической мелодии, как они соотносятся с гармонией, — это и есть та вторая сторона проблемы, о которой говорилось выше и в решении которой примат чисто мелодического (то есть горизонтально-линейного) начала вряд ли может быть признан.

Если проанализировать классическую мелодику с точки зрения логических источников формирования ее интонаций, то не потребуется пространных доказательств, чтобы убедиться в том, что ее интонационная сущность целиком и полностью проистекает из гармонии, подчиняется логике гармонической функциональности. Гармония «просвечивает» в классической мелодии как конструктивная основа линии. В этом принципиальная разница классической, даже односторонне задуманной мелодии от монодии: в классической мелодии всегда будет ощущаться «скрытое многоголосие», скрытый аккорд. Такое положение бесспорно в случае движения мелодии по тонам аккорда. Но и в случаях поступенно-секундового движения оно также достаточно ощутимо и аналитически доказуемо, так как мелодиче-

ские и ритмические опоры, распределение тонов относительно метрической сетки и т. п. будут с достаточной определенностью указывать на функционально-гармонический подтекст.

Характерно, что классицизм не использует форму так называемых гликинских вариаций, основанных на изменении гармонического освещения одной и той же мелодии. Видимо, для «венцев» каждая мелодия как целостная конструкция рождена определенной гармонией и не мыслится иначе (напротив, в условиях развития и разработочного дробления отдельные мотивы перегармонизируются весьма активно). Небезынтересно, что в случаях использования односторонней фактуры мелодия классиков преимущественно движется по тонам аккордов, как бы компенсируя отсутствующее многоголосное сопровождение своим гармоническим четко выписанным рисунком.

Пользуясь блестяще найденной метафорой Л. Мазеля, можно сказать, что мелодия в классической гармонии действует, как английская королева, — «она царствует, но не управляет» (101, с. 75). Если попробовать выразить это не метафорически, то соотношение мелодии и гармонии в классической мажорно-минорной системе определится следующим образом: выделяясь как главный голос гомофонной фактуры, концентрируя и выражая в своем рисунке общий контур формы, будучи во многом носителем индивидуальных черт произведения (и в этом смысле тоже главенствуя), мелодия вместе с тем в сущности интонационной логикой, определяющей ее рисунок, полностью подчинена законам ладогармонических отношений. Классическая мелодия, мелодический рисунок — средство выявления и индивидуализации общих законов гармонического мышления. Кульминации и спады, напряженность и разрядка, движение и остановки — все определяется совпадением или, наоборот, противоречием реально звучащего мелодического тона с определяющей этот участок формы (мотив, фразу) гармонией, реально звучащей при наличии сопровождения или подразумеваемой, «незримо присутствующей» в случае его отсутствия. Именно как определенная форма соотношения мелодического и гармонического факторов рождается такое специфическое для гармонии явление, как мелодическая фигурация — «наступление» мелодии на гармонию и высвобождение мелодической линии от обязанности полного совпадения с тонами определяющей этот момент гармонии (см. 179, 175). Мы потому и ощущаем задержание или проходящую как «наступление» на гармонию, что ожидаемым является совпадение, подчиненность мелодии. Фигурация рождает опять же противоречие ожидаемого и действительно звучащего, а отсюда — динамику развития.

Таким образом, соотношение мелодии и гармонии в конечном итоге выявляет подчиненность «основному закону» классицизма — диалектике установления и преодоления, определяющей его активную действительность.

¹ С позиций такого двустороннего подхода этот вопрос рассматривается Л. Мазелем (101).

§ 4. ГАРМОНИЯ И РИТМ

Осознание созвучия как аккорда рождает весьма важную композиционную возможность различной временной протяженности каждого комплекса и отсюда — возможность комбинирования и координирования различной длительности гармоний, смену масштаба протяженности, короче — гармонический ритм. В условиях активной ладово направленной гармонии это создает динамические волны колоссальной напряженности. Любая соната Моцарта или Бетховена может служить примером того, как многообразно и активно используются композиторами-классиками возможности неравномерной смены гармоний. Это ритм высшего порядка, ритм смены гармонических функций, создающий гармоническое и ладофункциональное дыхание формы. Здесь возникает проблема соотношения гармонии и ритма, в условиях классического мышления — соотношения гармонии и акцентной метрики. Как это вообще свойственно классицизму, соотношение гармонии и метра проявляется в их активном взаимодействии, часто противоборстве, разрешающемся только в участках каданса.

Одним из наиболее характерных проявлений взаимоотношения гармонии и ритма является сжатие или расширение гармонического масштаба, учащение или, наоборот, замедление смены гармоний, которые используются в самых различных формах — от ставших стереотипом приемов дробления и суммирования (преимущественно в экспонирующих участках) до крупномасштабных, не укладывающихся в сетку простейшей квадратности метрических сдвигов. Простейшим, но весьма показательным примером сжатия гармонического масштаба при экспонировании может служить начальный восьмитакт Сонаты № 1 Бетховена. Интереснейший пример сначала сжатия, а затем расширения (в 32 раза) из 1 части «Авроры» приводят Ю. Тюлин и Н. Привано (179, с. 176).

Если в обоих приведенных примерах масштабные изменения в целом укладывались в установленную метрическую сетку и не нарушали правильности чередования акцентов, то возможно и такое «наступление» гармонии на метр, когда мера протяженности аккорда начинает ломать установившуюся метрическую сетку, сдвигая акцентные доли, меняя ощущение размера, а иногда на какие-то моменты и полностью снимая ощущение акцентной метрики. Напомним пример 27, где немалую роль играет и идущее от автономности ладовой функциональности свойство K_6 вызывать ощущение (требовать для себя) сильной доли: ладогармонические силы оказываются сильнее метра.

Противодействие метрической сетке может быть достигнуто даже чисто фактурными средствами — особым рисунком гармонической фигурации. Так, в примере 103 сопровождение, на первый взгляд представляющее собой обычный «альбертиев

бас», изложенный мерными восьмыми, на самом деле создает ощущение синкопы, так как вершинные точки в соседних фигурах попадают на разные доли. Благодаря этому рождается внутренняя подвижность, трепетность соль-минорной темы, особенно выделяющаяся на фоне только что отзвучавшей подчеркнуто акцентной связующей части. И эта синкопированность аккомпанемента снимается только тогда, когда на смену ей появляется синкопа в мелодическом голосе.

103 [Allegro con brio]

Л. Бетховен. Соната для ф-п. № 3, I ч.



Еще более яркий пример ритмо-гармонических смещений — кульминационный участок разработки «Героической» симфонии перед вступлением темы ми-минорного эпизода (пример 104).

104 [Allegro con brio]

Л. Бетховен. Симфония № 3, I ч.





Это напряженное движение к кульминационной точке — квинтсекстаккорду большого септаккорда, в условиях бетховенского стиля — звучанию редчайшему как по фонической специфичности, так и по тонально-функциональной неопределенности. Все составляющие музыкального выражения «бьют в одну точку»: тональность от ясного, почти экспозиционно звучащего ля-бемоль мажора постепенно приходит к «межтональному», даже внетональному квинтсекстаккорду; метр — от полной квадратности к неупорядоченности, неперIODичности смены акцентов; размещение гармоний относительно метра — от размеренности к переменности масштаба, синкопированию, путем помещения на акцентных долях неустойчивых гармоний или вообще пропуска удара на сильных долях; наконец, благодаря тому же размещению гармоний и сменам фактурных форм изменяются масштабы тактовых объединений (от четырехтактов — к шеститактам, затем — к двутактам и т. д.) и даже происходит метрическая модуляция. В целом наблюдается концентрированно-направленное действие всех элементов для создания максимальной неопределенности, разрушения стереотипности и потому — усиления неустойчивости, активно требующей своего разрешения, которое наступает в восстановившейся мерности темы эпизода.

Итак, взаимодействие гармонического ритма с установленной метрической сеткой также дает почву для проявления основного закона классической музыкальной организации — противодействия нормативной предустановленности.

§ 5. ГАРМОНИЯ И ФОРМА

Все рассмотренные выше аспекты действия гармонии так или иначе были связаны с ее формообразующей ролью и, следовательно, в широком смысле слова раскрывали проблему взаимоотношений гармонии и формы. Анализ каждого из этих аспектов исподволь освещал весьма важный вопрос о тематических функциях гармонии в музыке венских классиков — очень сложный и для полного своего раскрытия требующий специального исследования.

Яркость тематизма венских классиков бесспорна. Чем же она достигается? Приходится констатировать, что сами по себе собственно гармонические средства — аккордика, ладогармонические функции, звуковой состав тональности — в силу своей стабильности, стереотипности и отсюда некоторой ограниченности выбора мало эффективны как средство создания индивидуальной неповторимости тематизма. Зато необычайно действенными в этом отношении оказываются все «межаспектные» связи гармонии — гармония и мелодия, гармония и фактура, гармония и ритм и т. п. И именно проявление гармонии в соотношении со всеми указанными аспектами и создает те

неисчислимые возможности выбора сочетаний, которые обеспечивают неповторимость тематизма; его индивидуальность создается «на пересечении» аспектов, часто на их противоречии и противодействии друг другу. В самом деле, тематически активными становятся и регистровое размещение аккорда, и его ритмическая протяженность, и варианты последований, и варианты расположения функций относительно акцентной доли и т. п.



В сущности, ни одна из тем какой-либо части сонаты (или симфонии, концерта) не повторит буквально ритмофункциональное взаиморасположение аккордов другой темы этой же части. Например, проследим расположение функций в первых четырех тактах ведущих тем из Larghetto Симфонии № 2 Бетховена (пример 105). В главной партии в трех первых тактах господствует тоника, в четвертом — доминанта; в побочной, наоборот, в трех первых тактах доминанта и тоника чередуются на доминантовом органном пункте, что создает главенство доминанты, разрешающейся в четвертом такте; в связующей части функциональная последовательность симметрична (Т—D—D—Т). Характерно, что из четырех основных тем экспозиции субдоминанта в начальном мотиве используется только в заключительной части, подчеркивая ее обобщающе-кадансирующую роль в форме целого. Аналогичные явления наблюдаются и в других произведениях.

В конструировании формы в более тесном смысле — от мельчайших ее элементов до соотношения крупных разделов и частей — у классиков, как уже говорилось, все подчинено логике гармонических отношений. Так, непосредственно с ладо-гармоническими тяготениями связано «вопросо-ответное» соотношение мотивов в фразе, согласование кадансов в периоде и т. п. Функциям высшего порядка подчинены тональные соотношения частей и разделов. Форма конструируется в тесной связи с определенным расположением функций (например, кульминация связана обычно с субдоминантой, цезура серединого каданса — с доминантой), и всякое отступление от этого норматива воспринимается (опять же!) как динамизирующее и стимулирующее дальнейшее развитие нарушение закономерности (например, прерванные кадансы или серединный каданс в сфере субдоминанты, как это имеет место в Largo из Сонаты № 7 Бетховена).

Для каждого из разделов формы (экспонирование, разработка, вступление, заключение) складывается свое типовое функциональное содержание и тональное движение, свой норматив. Так, для экспонирования обычно размеренное чередование функций, опора на устойчивые элементы лада — размещение их на акцентных долях и «тяжелых» тактах (см. начальную тему Сонаты № 12 Бетховена). Для разработки и вообще разделов развивающих характерна частая модуляционность, незакрепленность тональностей, отсутствие явно кадансирующих оборотов. Весьма показательна для разработки перегармонизация мотивов относительно их первоначального вида, например, перенесение на доминантовую гармонию темы, при экспонировании опиравшейся на тонику (как в разработке Симфонии № 1 Бетховена). Для вступления нормативно движение к доминанте основной тональности, как бы подготавливающей тонику. Для заключений и коды типичны отклонения в сферу субдоминанты, растяжка K_{64} и т. п. (Разумеется, все сказанное обрисовывает картину весьма приближенно.)

Преднамеренное несоответствие функциональной организации раздела с характерным для его места в форме нормативом — еще одна форма проявления основного принципа венского классицизма. Так, в I части сонаты № 17 Бетховена основная часть главной партии строится по функциональным нормам вступления («нащупывание» тональности, цезуры на неустойчивых функциях и т. п.). Более или менее устойчивая, экспозиционная тоника появляется лишь в связующей части, которая, вызывая поначалу впечатление вступившей главной темы, тут же обнаруживает свое истинное назначение активной модуляционностью и тональной неустойчивостью. В результате обычное для сонатной формы динамическое сопряжение еще более обостряется непрерывной устремленностью: основная часть главной

партии — вступление к связующей части, которая в свою очередь становится введенным в побочную партию.

Наибольшая роль в формообразовании принадлежит тональному движению и тональному соотношению разделов и частей. Свойственная мажоро-минорной системе стабильность тональных звукорядов и функциональных отношений сообщает необычайную активность всякой модуляции: модуляция — «трудный» процесс, требующий не только смещения тоника, но и сдвига всей конструкции, не только центра, но и (обязательно!) звукоряда. Поэтому модуляция есть особо действенный процесс — ее осуществление означает преодоление сопротивления.

Тональность становится цементирующим и объединяющим центром формы. Принцип «централизуемого единства», выдвинутый С. Скребковым как определяющий для эпохи XVII — XIX веков, в полной мере отражен в формообразующей роли тональности. Тональности приравниваются к ладогармоническим функциям и группируются вокруг главной аналогично тем функциям, которые в этой главной выполняют их тонические трезвучия. Таким образом возникают «функции высшего порядка». Этим обеспечивается расширение радиуса действия ладовых функций и отсюда — разрастание масштаба формы, возможности ее укрупнения собственно музыкальными средствами.

Тональность раскрывается в процессе ее отрицания и восстановления, как в локальных масштабах — см., например, установление до мажора во вступлении к I части Симфонии № 1 Бетховена, — так и в масштабах формы в целом. Например, в экспозиции той же симфонии достаточно одного краткого сдвига в ре минор, чтобы устойчивость до мажора оказалась поколебленной. Остановка в конце связующей части на доминанте, несмотря на постоянное подчеркивание *фа-бекара*, оказывается не в силах удержать до мажор, и побочная партия вступает в «противоречащем» соль мажоре. В репризе же, после модуляционного развития в разработке (то есть после показа окружающих, преимущественно субдоминантовых сфер), развернутая секвенция с выходом за пределы первой степени родства (затронут си-бемоль мажор) уже не в состоянии преодолеть силу центра, и несмотря на то, что в конце связующей теперь обыгрывается соль мажор с подчеркнутым *фа-диезом*, побочная партия вступает «подчиненно» — в до мажоре.

Классицизм выработал определенные нормативы тональных планов и тональных соотношений разделов крупной формы и частей цикла соответственно действию функций высшего порядка. Тонико-доминантовое соотношение — активное динамическое сопряжение частей: тонико-субдоминантовое — сопоставление. Отсюда — распределение тональностей в форме.

Тональность доминанты и вообще тональности доминантовой сферы используются в тех разделах формы, в переходе к

которым следует сочетать «отрицание», «раскрытость» с обратным тяготением, подчеркнуть и противопоставление, и связь подчиненности. Это, например, середина периода, серединные разделы простых форм, побочная партия сонатной формы, первый эпизод рондо.

Тональности субдоминантовой сферы как норма появляются в тех разделах и частях, которые соотносятся по принципу сопоставления («отключения» функций, по терминологии В. Бобровского, — см. 30) и не требуют столь непосредственной сопряженности. Это трио сложной трехчастной формы, второй эпизод рондо, медленные части сонатного цикла.

В организации формы тональность подчас оказывается важнее тематических противопоставлений. Именно этим объясняется возможность построения сонатной формы на одной теме: энергия противодействия тональных центров (отрицание тоника доминантой) оказывается достаточной для обеспечения конфликтности экспозиции, а отсюда и развертывания всей формы.

В формообразовании весьма важно не только само соотношение тональностей в разных разделах, но и тот путь, которым осуществлено тональное движение, то есть модуляционный план. Наиболее динамичным оказывается тональное движение по квартам (достигнутая тоника превращается в доминанту и т. д.) и по секундам (действует инерция мелодического движения, а в случае последования тональностей по первой степени родства и функциональная их связанность). Именно такие тональные планы наиболее характерны для классической функциональной гармонии. Менее функционально связаны, а следовательно и менее активны терцовые последования. Поэтому они менее характерны для классической гармонии, используют же чаще всего в сопоставлениях на границах формы.

Нельзя утверждать, что классицизму вообще чужды более далекие тональные соотношения. Так, большетерцовое соотношение первой части и трио менюэта можно встретить у Гайдна. Для зрелого периода творчества Бетховена достаточно характерно терцовое соотношение тональностей главной и побочной партий сонатной формы (см. первые части сонат № 8, 16, 21, 29, 32 и симфоний № 8, 9). Но, во-первых, как уже говорилось, настоящий обзор имеет своей целью охарактеризовать не индивидуальные композиторские стили, а норматив системы, и, во-вторых, если проанализировать модуляционное движение, которым Бетховен связывает эти для того времени далекие тональности, то в большинстве случаев окажется, что тот путь, которым он идет, всемерно содействует их сближению. Например, в «Авроре» путь от до мажора к ми мажору следующий: до мажор, ре минор, ля минор и ми минор, который в последний момент после долго выдержанного органного пункта на доминанте заменяется на ми мажор путем ладовой модуляции.

Таким образом, само движение направлено в близкую тональность — III ступени, доминанты к параллели. Далекое оказалось близким. (Интересно отметить, что у романтиков будет наблюдаться прямо противоположная тенденция — делать близкое далеким.)

Подводя итоги, можно констатировать, что музыкальный стиль классицизма сконцентрировал и обобщил все принципы мажоро-минорной ладогармонической системы. Закономерности, сложившиеся в классическом искусстве, надолго стали нормами гармонии и лада вообще и определили развитие музыкального языка на многие десятилетия вперед.

Тема 4. МАЖОРО-МИНОРНАЯ СИСТЕМА В XIX ВЕКЕ (ПОСЛЕКЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД)

§ 1. Общая характеристика

Мажоро-минорная система в XIX веке развивалась сложно и противоречиво, многообразно и изменчиво по формам, разносторонне по направлениям, и привести ее разновидности к какому-либо единым нормативам по существу невозможно. Это связано с все более усиливающейся индивидуализацией стилей, творческих почерков художников, композиторов, писателей — явлением, определившим в искусстве лицо века. Поэтому искать черты общности в этом многообразии можно только поставив своей задачей раскрыть самые глубинные тенденции в развитии, которые каждым композитором претворялись по-особому, в соответствии с его индивидуальным творческим обликом.

Тенденции развития отдельных средств и приемов, приведшего к полной перестройке всей системы, начали проявляться уже в искусстве раннего романтизма (и даже внутри классицизма, например в отдельных чертах произведений позднего Бетховена), постепенно подводя к тем формам гармонии и лада, которые мы называем современными. В основной своей направленности эти тенденции едины, хотя и совершенно по-разному преломляются в творчестве Шуберта и Шумана, Вагнера и Листа, Глинка и Бородина.

Эпоха романтизма, отбросившая нормативность классицизма, изменила основные эстетические установки искусства. Уходит убежденность в разумном устройстве мира, а следовательно, и радость утверждения норматива как идеала. Девиз «Надо! Должен!» сменяется девизом «Хочу! Желаю!» (пожалуй, даже точнее — «Желал бы!»). Стремление выразить обобщенную этическую идею сменяется культом чувства, эмоции, тоже еще достаточно обобщенно выраженных по сравнению с

индивидуально-характерными образами искусства второй половины XIX века (сравнить, например, героев Мейербергера и Бизе или Глинки и Мусоргского), но уже в силу своей специфики требовавших большей индивидуализации. Это вполне естественно: эмоция сама по себе явление более индивидуального содержания, чем этическое понятие. Проявление эмоции всегда более индивидуально, чем самое убежденное утверждение. Если человек описывает, что такое боль, то это описание может оказаться достаточно похожим у многих. Но вскрикнет от боли каждый по-разному — эмоциональная реакция окажется совершенно различной в зависимости от целого ряда психологических, физиологических и даже социальных (характер воспитания) причин.

✓ Выдвижение на первый план эмоции послужило одним из стимулов для все большей индивидуализации художественных средств. Эстетические установки следовавшие за романтизмом творческих направлений XIX века не только не противоречили этой индивидуализации, но напротив, еще более ее углубляли и усиливали в своем стремлении раскрыть типическое и общее через индивидуально-характерное, портретно-конкретное. Тенденция, таким образом, оставалась той же. Общеизвестно, что, например, Бортнянский и Моцарт, представители разных национальных культур, в средствах выражения более близки друг другу, чем Брамс и Брукнер, Вагнер и Лист, Мусоргский и Римский-Корсаков — художники, творившие рядом друг с другом.

Если основой системы средств выражения музыкального классицизма можно считать единые для всех законы, акустически подтвержденные и потому как бы бесспорные, то романтизм и следовавшие за ним направления начинают все больше отходить от этого единства. Предусловленность норм не отвечает задачам и запросам искусства XIX века. Оно требует форм и систем, допускающих различные, неединообразные решения, и следовательно, возможность разных толкований одного и того же явления (если нет объективно установленного норматива, значит, доказуемость «единогласно установленного» решения невозможна — однозначность сменяется вероятностью). Приведем такой пример: в кадансе первого предложения репризы в I части сонаты № 1 Бетховена в трактовке созвучия *до* — *соль* — *до* — *фа* не может быть разных решений — это доминантовое трезвучие с неаккордовым тоном *фа*. Однозначность такой трактовки может быть установлена и доказана с почти математической непреложностью, благодаря строгой нормативной системе средств классической гармонии — терцовой конструкции аккорда и стабильной системе ладов и звукорядов, бесспорно определяющей *фа* минор как общую тональность и трезвучие *до* — *ми* — *соль* как ее доминанту. А относительно «Три-

становя аккорда» написаны тома работ виднейших теоретиков, до сих пор не пришедших к единому пониманию его сущности, причем точки зрения порой прямо противоположны¹. Если по какому-то вопросу мнения профессионалов высокой квалификации полярно расходятся, то это всегда заставляет предположить, что само явление — предмет разногласий содержит в себе повод для разночтений, само оно неоднозначно и противоречно. Таков, на наш взгляд, и этот аккорд в его композиционной роли, и, самое главное, таковы общие тенденции постклассического музыкального мышления, часто делающие затруднительными и спорными ответы на вопросы, которые в условиях классической гармонии решались элементарно и бесспорно. Какая тональность в первых тактах «Франчески» Чайковского (пример 106)? В Этюде-картине № 6 Рахманинова (пример 107)? Мажор или минор в романсе Мусоргского «В четырех стенах» (пример 108)? Как определить аккорд, включающий все ступени звукоряда, в приведенном ниже отрывке из романса Рахманинова «Крысолов» (пример 109)? Можно сказать, что если классицизм всегда считал своей задачей ответить на вопрос, то начиная с эпохи романтизма главным становится этот вопрос поставить.



¹ Подробный анализ различных взглядов на этот аккорд приводится Л. Мазелем (101, с. 438—455).



Далее. Стремление прежде всего передать эмоцию выдвигает на первый план ее важнейший выразитель, человеческий голос, и непосредственно — начинается расцвет вокальной лирики, вокальной камерной музыки, и опосредованно — на первый план выдвигается мелос. Мелодика обновляется и в своих интонационных истоках, и в композиционной функции.

Интонационная сущность мелодии классиков, как было показано, определялась логикой движения гармонических функций и, следовательно, аккордами — носителями этих функций: попевки опирались на аккордовые тоны или их опедали. Это было источником общности интонаций различных композиторов, а средством индивидуализации служили скорее ритм и фактура. Жанры, послужившие источниками мелодики классицизма, также были связаны с обобщенностью выражения. Это народная песня, причем преимущественно тех жанров и тех национальных культур, которые опирались на мажоро-минор (песни танцевального характера; немецкие и австрийские песни, песни французской революции и т. п.). Это интонации «сигналы», типа фанфар, отличающиеся характерной для знака обобщенностью и базирующиеся на фундаменте терцовой аккордики. И, наконец, это речь — но речь ораторская, интонации которой во многом были закреплены оперой *seria* в речитативах *accompanato*, таким образом, также достаточно нормативно-общие, лишённые черт личностных, интимных. Более лирические, более индивидуально очерченные интонации только пробиваются в бетховенских «жалобах» (кода *Largo* из Сонаты № 7 или девятая из «32 вариаций»). Ближе всех к таким интона-

циям подходит Моцарт (см., например, главную партию Симфонии соль минор или Сонаты ля минор).

Интонационные истоки музыки XIX века во многом иные или, во всяком случае, они по-иному раскрываются. Тенденция к индивидуализации средств нашла свое преломление и в сфере мелодики. Индивидуализация мелодики возникает из двух основных источников.

Прежде всего, это народное творчество. Расцвет национальных школ в XIX веке (тоже одно из проявлений индивидуализирующей тенденции — индивидуализации в национальном аспекте) вызвал повышенный интерес к народной песне, стремление передать ее своеобразие, ее национальные особенности. При этом особым вниманием стали пользоваться именно те песни, которые максимально не похожи на песни других народов, а в аспекте лада — те, которые не связаны с мажорно-минорной системой. Это одна из причин, по которой мелодика Шопена не похожа на мелодику Листа, мелодика Брамса — на мелодику Чайковского или Бородина и т. п.

Общеизвестно особое значение русской музыки в XIX веке, именно в это время выдвинувшейся на передовые позиции мировой музыкальной культуры и оказавшей заметное влияние на западно-европейское музыкальное искусство конца века. В этом последнем обстоятельстве, думается, немаловажную роль сыграло особое своеобразие русского (точнее сказать — российского, то есть многонационального) народного музыкального искусства, сохранившего как живую форму музыкального выражения мелодийную песенность, интонационная сфера и логика организации которой принципиально отличались от мажорно-минорной системы, вполне захватившей народную песню Центральной Европы. Самобытность и своеобразие народного творчества, питавшего собой профессиональное искусство, вызвали к жизни такие явления, как музыка Бородина и, разумеется, прежде всего — Мусоргского, интонационные и ладогармонические открытия которого явились предвестниками многих явлений современного музыкального языка.

Другой источник нового — речевые интонации. Эпоха романтизма в небывалом до того масштабе открыла путь в музыку интонациям речи, причем не обобщенно-ораторского типа, а речи живого общения, интимной, лирической (пример 110), иногда открыто эмоциональной, иногда почти бытовой (см. пример 67). Речь эта индивидуальна, особенно у каждого, индивидуальные и порождаемые ею мелодические интонации.

110

Passionato

Р. Шуман: «Корнелио», «Трансильвания»



Взросшая в послеклассическую эпоху роль мелоса как основного выразителя эмоционального начала коренным образом изменяет соотношение сил гармонии и мелодии. Если по цитированному выше образному выражению Л. Мазеля мелодия в классической музыке «царствует, но не управляет», то развитие музыкального мышления после классицизма постепенно приводит к такому положению, при котором мелодия не только «царствует», но начинает и «управлять». Признаки «правлящей» роли мелодии можно обнаружить уже в произведениях в целом вполне классичных по ладогармонической системе. Например, явная тенденция к эмансипации мелодии как организующего начала проступает в прелюдии № 6 Шопена (пример 111). Носителем ладовой функции и в этом смысле грамматическим элементом здесь остается аккорд, но столь существенный момент, как «рифмующееся» согласование фраз, происходит на фоне одного аккорда — без изменения гармонии, то есть фактически без ее участия. Такое размещение гармонических функций, при котором в медленном темпе четыре такта подряд тянется тоника, исчерпывая собой всю гармонию двух фраз, совершенно не типично, пожалуй даже можно сказать — невозможно для классиков. Для классического стиля характерна длительно выдержанная доминанта, поскольку это активно неустойчивая функция, требующая движения. Экспонирующая тоника немедленно потребует себе антитезы в виде неустойчивой функции и может быть растянута только в кадансах крупной формы, как утверждение достигнутого. Для Шопена же такая выдержанность тоники в начальной фазе возможна потому, что энергия ладовых тяготений и логика формообразования черпаются в самом мелодическом движении. Антитеза, необходимая для формирования фразы, достигается не включением новой гармонии, а новым мелодическим поворотом тонического трезвучия — перемещением опоры с основного тона на терцовый. Происходит примечательное событие: терция тоники выступает в роли обычного для этого места формы неустоя, обеспечивая дальнейшее развитие и необходимость продолжения движения. Тон получает права полноценного представителя формообразующей функции. Это первые шаги к полной перестановке сил ладогармонической системы¹.

¹ Вопрос этот затрагивает одну из интереснейших и несомненно требующих специального исследования проблем истории музыкальной системы: проблему эволюции главных действующих сил формообразования, которые безусловно в разные эпохи были разными: главенство принадлежало то ритму, то мелодике, то силам ладо-тональных тяготений, то гармонии, то тематизму и т. д.

111 *Assai lento*

Ф. Шопен, Прелюдия № 6



Не менее интересен и показателен в отношении возрастающей эмансипации тонов как функциональных единиц лада такой прием, при котором мелодия, проходящая по звукам одного аккорда, гармонизуется разными аккордами, чем подчеркивается особая весомость, принципиальная самостоятельность каждого звука мелодии в отдельности, их несливасмость в комплекс. Мелодия «не хочет» сливаться с аккордом, каждый тон ее — самозначащий элемент (пример 112).

112 *Andante*

И. Брамс, Интермеццо op. 116, № 2



В конечном итоге это приводит к такой системе организации, которая выше была охарактеризована как монодийно-гармоническая форма лада: мелодическое движение тонов становится единственным логическим двигателем, тон — носителем ладовой функции, а аккорд в ладовом отношении — функционально подчиненной тону гармонической краской (пример 113).

113 *Lento lugubre*

С. Рахманинов, Этюд-картина № 13



Гармония, хотя и очень постепенно, начинает сдавать позиции безраздельного правителя в осуществлении ладовых тяго-

нений. Внимание начинает переключаться с функционального движения на отдельные созвучия, их фонические свойства начинают завоевывать все большее место, от «раскрашивания», «расщепления» отдельных, функционально еще значимых представителей достаточно яркого функционального оборота (см., например, Прелюдию № 20 Шопена) до полного сосредоточения на самой этой краске, собственно фоническом эффекте комплекса (примеры 114—116). Одновременно с этим изме-

114

Р. Вагнер, «Тристан и Изольда», Вступление
Langsam und schmachtend

115

С. Франк, Соната для скр. и ф-п., I ч.
Allegro ben moderato

116

Lento assai

Ф. Лист, «Фантазия-симфония», I ч.



римо возрастают тематические функции гармонии. Аккорд как таковой приобретает способность стать носителем тематической репрезентативности, иногда осуществляя собой основную характеристику действующего лица в опере, состояния, идеи (аккорд Лешего в «Снегурочке», «Тристан-аккорд», «Прометеев аккорд» и т. п.). В определенных связях с другими аккордами и даже просто как определенная структура аккорд может информировать об индивидуальном композиторском стиле. Отсюда характерное явление XIX века — «именные» гармонии: «Шубертова VI», «шопеновский V⁶», «бородинские секунды», «рахманиновская гармония», знаменующие особую приверженность данного композитора к определенной гармонической краске. При этом показательно, что если в эпоху Шуберта и Шопена избранные аккорды имели еще четкую цифровку — VI, V⁶, то есть были связаны с выполнением определенной ладофункциональной роли и определенным положением в шкале звукоряда, то позднее эти цифровые уточнения исчезают из определения «именных» гармоний. «Тристанов аккорд» не называют «вагнеровской двойной доминантой»; как говорилось выше, ладофункциональная расшифровка его однозначного решения не получила. Да и следует ли, важно ли ее устанавливать? Ведь при всем том, что здесь имеют значение и хроматическая связанность голосов, и явная направленность в

доминанту, первое, на чем концентрируется слух при восприятии этого аккорда, — его специфическая окраска, созданная интервальной структурой «гармонии века» (см. 19, 100) — структуры, которая энгармонически могла бы быть приведена к полуменьшему септаккорду, но принимает самые различные обличья и с точки зрения обращения, и с точки зрения ее ступенчатого положения. Для фонических качеств, составляющих существо ее роли в подобных случаях, совершенно неважно, как ее процифровать. Аналогичные явления наблюдаются в музыке Рахманинова, где такая же излюбленная структура получает воплощение в самых различных функциональных формах (см., в частности, пример 107; подробно см. 24). Излюбленное звучание Бородина, так называемые «бородинские секунды», — вообще не аккорд в традиционном понимании. У Листа можно наблюдать приверженность к увеличенному трезвучию в самых разных функциональных значениях. Как продолжение этой тенденции возникает и скрябинский «Прометеев аккорд». Так намечается один из путей, ведущих к современным формам музыкальной организации, в частности — гармонии.

Попытаемся раскрыть более конкретно характерные черты гармонии и лада, непосредственно вытекающие из рассмотренных выше общих тенденций эпохи. Эту проблему мы рассмотрим в нескольких аспектах:

- а) лад — форма функциональных связей, звукоряд и т. д.;
- б) вертикаль, ее структура, ладовая «шкала» аккордов;
- в) фактура;
- г) тональные отношения и принцип тонального движения.

§ 2. ЛАД

Общая тенденция развития ладовой организации XIX века, в соответствии со сказанным выше (II-4-1), направлена на постепенное расшатывание мажоро-минорной системы при несомненном сохранении в целом ее господствующей роли: складывавшаяся на протяжении нескольких веков и ставшая определяющей к XVIII веку трехфункциональная система долго не сдавала позиций в силу своей обусловленности физическими законами. Аккорд продолжает оставаться основным носителем и выразителем ладовой функции, но параллельно с этим постепенно все более устанавливается ладофункциональный приоритет мелодии. Способы проявления функционально-гармонических отношений все более индивидуализируются, становятся все более свободными и разнообразными, вплоть до того, что выражение ладовой функции определенным комплексом начинает фигурировать скорее как символ, как идея, получающая материализацию в самых разных интонационных и фактурных формах, через сложные ассоциативные связи, иногда — ряд ассоциативных связей.

Так, не вызывает сомнений, что функциональная логика каданса в примере 117 — последование S — D — T. Но аккордовое выражение получают только функции доминанты и тоник, субдоминанта же представлена одним звуком ля — VI ступенью. VI ступень — звук субдоминантовой функции, но, что характерно, — мелодический ее выразитель. Главная же причина определенного слышания в этом кадансе субдоминанты заключается в ритмо-формо-интонационных условиях использования тона ля — появлении его как элемента, привычно предваряющего в кадансе аккорды доминанты и тоник. Как увидим далее, в ладовой системе это в конечном итоге путь к разрушению тонико-субдоминантово-доминантовых связей.



В обновлении ладофункциональных отношений можно наметить два основных пути.

Один из них связан с мелодизацией. Все возрастающее значение мелодии как управляющего фактора ведет к проникновению в музыку гармонического склада и все большему распространению отношений, характерных для монодических ладов, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Тон как таковой все больше берет на себя инициативу выразителя ладовой функциональности, а это незамедлительно вызывает ослабление ладовой централизации и усиление значения переменных функций — явления, теснейшим образом связанные между собой. Если у классиков переменные функции используются преимущественно в той форме, в которой они не только не противостоят, но, напротив, усиливают действие основных, то в стилях послеклассических одной из распространеннейших форм проявления переменных функций становится такая, в которой они противостоят основным и вызывают тем самым децентрализацию лада (пример 118). Это прямым образом связано с индивидуализацией трактовки того или иного явления, с допустимостью множественности решений — характерными тенденциями искусства XIX века.



Перенесение акцента в «грамматическом» соподчинении элементов с аккорда на тон может выражаться в предельной разреженности гармонических смен (распевы, «разливы» тоники, VI или III ступеней — например в Ноктюрне № 8 Шопена, Прелюдии № 7 Рахманинова) или, напротив, в предельной сгущенности смен аккордов, как бы подспирающих, усиливающих каждый тон мелодии своей краской (см. пример 113).

Другой путь обновления лада связан со стремлением усилить собственно гармонические тяготения, гармоническую напряженность в связях комплексов, во-первых, через хроматизацию гармонии, альтерацию неустойчивых аккордов и, во-вторых, через перенос акцента с устойчивости на неустойчивость избеганием реального присутствия тоники (см. 83, 13, 101, 172). Этот путь специфически гармонический, казалось бы полностью противоположный первому — мелодическому, вместе с тем обнаруживает с ним много точек соприкосновения в общем направлении эволюции ладотональной организации. Во-первых, альтерация и хроматизация тесно связаны с вводно-тонностью, то есть увеличением собственно мелодической напряженности. Во-вторых, постоянное избегание тоники в конечном итоге приводит к тому же, к чему вело и усиление переменности функций, — к ослаблению централизации лада. При усилении переменности снимается ощущение единственно возможной направленности аккорда или тона, стираются грани между устойчивой и неустойчивой гармонией; при перенесении акцента на неустой, при избегании тоники и постоянном преобладании неустойчивых гармоний исчезает ожидание немедленного разрешения неустойчивости и даже ощущение необходимости разрешения (см. 101). Пребывание в состоянии неустойчивости делается возможным и даже естественным, вследствие чего направление дальнейшего движения также становится неясным. В целом этим характеризуется основная тенденция развития музыкальной системы в XIX веке, которую можно было бы обозначить как эмансипацию неустоя. Различие данного определения с шёнберговским («эмансипация диссонанса») принципиально важно, ибо определение Шёнберга касается элемента конструктивного, предлагаемое же здесь — акцентирует эволюцию функциональных связей.

В связи с этим — несколько слов о самой теории эмансипации диссонанса. Замечания об эмансипации диссонанса как характерной черте гармонии на рубеже XIX — XX веков, высказанные А. Шёнбергом, по собственному определению автора, не включались им в какую-либо теоретическую концепцию, как и многие другие его соображения. «У меня, — писал Шёнберг, — нет ни намерения, ни способностей и знаний, чтобы создать... теорию гармонии; все, к чему я стремлюсь, это дать такое представление о музыкальных средствах гармонии, которое позволило бы применить их непосредственно на практике»

(208). Его наблюдения — просто констатация факта, отмеченного чутким музыкантом. Ю. Холопов идею эмансипации диссонанса кладет в основу концепции эволюции музыкальной системы, концепции, при которой эта эмансипация превращается в некую задачу художника и самостоятельную силу, движущую и направляющую все развитие музыкального мышления. С такой теорией трудно согласиться. Не диссонантность как таковая определяет направленность развития гармонии от XIX к XX веку. Иначе невозможно было бы объяснить, почему многие консонантные бестерцовые гармонии Дебюсси, Бартока, Стравинского, позднее — Слонимского, Щедрина, Тищенко звучат безусловно «современнее», чем, например, насыщенная диссонансами уменьшенных и доминантовых септаккордов (тоже без их немедленного разрешения) музыка Шопена. На наш взгляд, эмансипация диссонанса не причина, а следствие, одна из форм обнаружения глубинного направления эволюции — освобождения от стабильных, единых нормативов во всех аспектах музыкальной системы.

Непрерывное модулирование в конце концов снимает ощущение главной тональности, а усиленная альтерация приводит к исчезновению существеннейшего свойства мажоро-минорной системы — способности данного тонового состава аккорда служить безоговорочным определителем тональности (см. 1Б-3-4, 1Б-4). Альтерация сближает звучание аккордов разных функций, разных ступеней, разных тональностей (например, увеличенное трезвучие или V_0 с двойной альтерацией, составленный из звуков целотонной гаммы). Результат опять-таки один — индивидуализация, переход однозначных отношений в отношения множественные.

В неразрывной связи с эволюцией функциональных отношений находится эволюция звукояра. И в данном аспекте можно говорить о двух основных направлениях развития, то резко расходящихся, то сливающихся у одного и того же композитора, а подчас и в одном и том же произведении. Направления эти неразрывно связаны с теми источниками интонационного обновления музыки XIX века, о которых говорилось в предыдущем параграфе, — с одной стороны, это диатонизация, идущая от возросшего интереса к различным слоям фольклора, с другой стороны — хроматизация, порождаемая стремлением к воплощению речевых интонаций, требующему острой интерваллики.

Влияние фольклора обогащает звукоярд чертами различных, в том числе стабильных монодических ладов с характерными для их наклонений признаками: лидийская кварта, фригийская секунда и т. п. (примеры 119, 120), а также чертами антемитоники. Хроматизация звукояра происходит, во-первых, через усложнение альтерации — старая альтерация используется в новых условиях (например, плагальные обороты с аль-

терированной субдоминантой у Листа и Чайковского, Π_6 в мажоре, дезальтерация и т. п.); появляется новая альтерация, не применявшаяся классиками, — например, понижение IV ступени минора, впервые получившее особенно широкое применение у Грига. Интересно, что уже у Шопена можно встретить такое движение от IV ступени через повышенную III к III минорной, которое всем своим рисунком (нисходящая направленность, явно проходящий характер высокой III и разрешающий характер III минорной) заставляет услышать высокую III как предвосхищение понижения IV, лишь в силу традиции записываемой как терция одноименного мажора (пример 121). Во вторых, широко используется взаимопроникновение ладов (сначала одноименных, затем параллельных). Расширяется круг трезвучий и через одновысотность (пример 122).

119 Ф. Шопен. Мазурка № 23



120 М. Мусоргский. «Семьяристы»



121 Ф. Шопен. Прелюдия № 4



122 Р. Вагнер. «Вальсирекс, III д



И аналогично тому, что наблюдалось в области функциональных отношений, две противоположные тенденции обогащения звукоряда (диатонизация и хроматизация) обнаруживают диалектическое единство. Включение признаков стабильных диатонических систем обогащает лад на основе диатоники, но в то же время вносит высотное изменение ступеней, что при условии смещения разных наклонений дает потенциальную возможность возникновения хроматических отношений, хотя и идущих от диатонической природы — высотной вариантности (см. Б-3-4). Побудительные причины разные, результат — сходный, а подчас и единый, причем часто опять-таки допускающий возможность разного толкования (пример 123). Самое же существенное для исторического развития музыкальной системы, что оба пути ведут к расширению состава звукоряда вплоть до полной двенадцатизвучности, расширению, которое в силу различных истоков своего образования делает подчас невозможным однозначное определение шкалы как хроматической или диатонической — тенденция к вариантным решениям обнаруживается и в аспекте звукоряда.



§ 3. АККОРДИКА

С общим направлением эволюции музыкального языка в XIX веке тесно связано и развитие аккордики. По мере увеличения роли мелодии как ладового организатора и, параллельно этому, постепенного уменьшения собирающего значения центра, ладовая функция аккорда становится менее активной и однозначной, а отсюда возрастает его фоническая роль. Естественно, что характер вертикали начинает сильно меняться. Изменяется «ассортимент» аккордов, как с точки зрения их ладового значения (то есть ступенечного состава, ступенечных положений основных тонов), так и с точки зрения их структуры, интервального строения.

Возрастает роль аккордов, выражающих смешанную функцию. Такие аккорды, особенно в последованиях, способствующих выявлению переменности, начинают все больше преобладать над аккордами чистых функций. Усиливается значение медиант. III ступень, почти не использовавшаяся классиками, занимает в гармонии видное положение (особенно в мажоре) — как в виде секстааккорда, так и в основном виде (Шуберт, Шопен, Брамс, Чайковский, Римский-Корсаков, Рахманинов и др. —

см., в частности, примеры 44 и 118). VI ступень выходит за рамки своего специфического назначения — прерванного каданса — и выступает в роли мягкой субдоминанты, а иногда и тоникой. Использование неопределенных по функциональному значению аккордов, помимо того, что оно способствует возникновению переменных функций, вызывает к жизни и другую, чреватую далеко идущими последствиями черту: одна и та же гармония, одни и тот же аккорд становится возможным использовать в самых различных функциональных значениях. Решающую роль в определении его функции начинает играть не столько его тоновый состав, сколько окружение, типовой оборот, положение в форме. Так, в приведенных здесь отрывках из произведений Шопена VI ступень использована как тоника (пример 124), как субдоминанта (пример 125) и наконец совершенно необычно — как K_{64} (пример 126).



Таким образом, специфическая для мажоро-минорной системы стабильность и автономность лада по отношению к форме начинает постепенно перерождаться в результативность, свойственную моодическим ладам, с характерной для них неоднозначностью, многоликостью.

В этом же русле протекает и эволюция структуры используемых аккордов. Возрастает роль септаккордов, особенно тех, которые мало использовались классиками в силу двойственности и неопределенности их ладофункционального значения (I, IV, VI, III ступеней). В послеклассических стилях именно они получают особое распространение, как аккорды функционально двойственные и как диссонирующие, то есть имеющие специфич-

ческую окраску, особенно выделяющуюся вследствие присущей им функциональной смягченности (пример 127).



Выше (IA-2-2) уже отмечалось, что структура аккорда не безразлична к его ладовой роли — усложнение структуры ведет к функциональному преобразованию, во всяком случае — усложнению. Тенденция к затухиванию ладофункционального значения в соединении с возрастанием фонической роли аккорда, проявляющаяся даже в применении септаккордов, еще заметнее дает себя знать во все более широком использовании многотерцовых вертикали — нон-, ундецим- и терцдецим-аккордов различных ступеней. Многотерцовые аккорды еще менее однозначны, чем септаккорды, в силу слияния признаков многих ладовых функций (ср. последования IV—V и II—V₉). Эта тенденция ведет к явлению, аналогичному тому, которое уже отмечалось при характеристике звукоряда: собственно тоновый состав аккорда перестает быть безоговорочным определителем его ладовой функции — по терциям может быть разложен весь звукоряд мажоро-минора (примеры 128, 129).



Неоднозначность многотерцовых аккордов проявляется не только в области ладофункциональности, но и в других, не менее важных аспектах. Во-первых, стирается грань между аккордовыми тонами и фигурационными нотами, так как в условиях многотерцовости их не всегда легко (и даже не всегда возможно) четко разграничить (см. примеры 109, 127—

129 и др.). Очень ясно выступает изменение «задачи» по сравнению с классической гармонией: там аккорд был важен как носитель и определитель функции, поэтому существенно было различие аккордовых и неаккордовых звуков, — здесь важнее мелодический рисунок, линия как таковая и звучащий интервал как источник фонического эффекта и тематический признак (квинты и кварты в примере 130, секунды в примере 131), дифференциация же аккордового и неаккордового постепенно утрачивает актуальность. Во-вторых, многотерцовая вертикаль ведет к расслоению, расслоенному восприятию ткани, то есть к полипластовости.



Поиски фонических эффектов, наряду с многотерцовостью, ведут и к использованию новых интервальных структур аккордики — аккордов с побочными тонами, «пустых», бестерцовых аккордов (см. 1А-2-3). Во второй половине века все чаще можно встретить истерцовую гармонию, в XIX столетии, пожалуй, наиболее определенно заявившую о себе в творчестве русских композиторов, прежде всего Бородина и Мусоргского (см. пример 13). «Бородинские секунды» с квартой (пример 132) — едва ли не первые формы получившей столь широкое распространение в современной музыке тематической гармонии (см. 11-5-2).



§ 4. ФАКТУРА

В развитии фактуры в XIX веке можно наметить две тенденции.

Одна тенденция связана с использованием колористических «нагрузок» и «разгрузок» (термины Ю. Тюлина — 170, с. 48) ¹. Это, с одной стороны, усиление достигнутой классиками много-регистровой монолитности, заполнение всего диапазона звучания как целостности (Лист, Брукнер, Вагнер, Чайковский и др.); в связи с этим и фортепиано нередко придается оркестральность звучания. С другой стороны, как контраст, — напротив, использование прозрачных, максимально «разгруженных» звучностей. В целом приобретает свободу оперирования всем многорегистровым диапазоном как целостным организмом.

Вторая тенденция, более специфичная для общего хода развития музыкального мышления в XIX веке, — мелодизация фактуры во всех ее слоях, всех аспектах.

Во-первых, мелодизация выражается в максимальном усилении главного голоса как основного носителя мелодического начала. В оркестровой фактуре иногда для этого достаточно унисонного удвоения, утроения и т. д. На фортепиано же такое усиление достигается специфически гармоническим приемом — утолщением мелодического голоса терциями, секстами, а позднее — еще более сложной аккордикой, что приводит в конце концов к тому виду фактуры и гармонического содержания, о котором уже говорилось выше (аккорд — тембральный усилитель мелодии, см. пример 8). Здесь нельзя не провести параллель с XVI—XVII веками. Тогда клавишин и лютия через «пальцево» ощущение целостного комплекса способствовали возникновению гармонической организации многоголосия. В XIX веке аккордовое усиление мелодии в фортепианной литературе подготовило использование тембрально окрашивающей мелодию гармонии и в оркестровой и даже в хоровой ткани (см. современную хоровую музыку). Как и в прошлом, новое в гармонии пришло от сольно-инструментального ощущения фактуры и голосоведения.

Во-вторых, тенденция мелодизации проявляется в «выпевании» всех голосов многоголосия, мелодизации фона, который начинает распеваться наравне с главным голосом. Попевки из фона переходят в рельеф и обратно, и интонационные грани между мелодией и аккомпанементом постепенно начинают стираться (пример 133). Это ведет к насыщению самостоятельной

¹ Подробную и тщательную разработку фактурных усложнений гармонической основы различными формами дублировок, в частности у Шопена, можно найти в работе В. Холоповой (197).



мелодической значимостью каждого голоса, каждого плана, а отсюда — к полифонизации и даже к полипластовости. Но еще более важно, особенно в отношении ладогармонической организации музыкальной ткани, другое: мелодизация того элемента фактуры, в обязанности которого входило обрисовывание аккордов — носителей ладовой функции, ведет к тому, что оба плана ткани оказываются занятыми ведением мелодии. Аккорд как целостный, функционально значимый комплекс «пробивается» сквозь мелодические линии только в отдельных, нерегулярно возникающих точках, в целом же как бы растворяется в мелодизированной ткани, в которой не всегда просто определить начало звучания одной гармонии и конец другой. Иначе говоря, намечается тенденция зонального выявления функции (пример 134). В этом также выражается принцип неоднозначности: где кончилась тоника и началось трезвучие VI ступени в прелюдии Рахманинова? Где грани аккордов в со-

пате Скрябина? Как видно, характерная черта искусства XIX века проявляется и в области фактуры.



§ 5. ТОНАЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ

В связи с общим характером развития гармонии и лада намечаются изменения и в принципах тонального движения — тональных соотношениях, модуляционных планах, способах модулирования, формах показа тональности и т. п.

Основные тенденции остаются теми же: рушатся стабильные нормативы ладофункционально детерминированных тональных планов и тональных путей движения. Тембро-красочные соотношения тональностей начинают играть все большую роль. Тональные соотношения частей и разделов индивидуализируются. Часто даже при сохранении классических соотношений путь от исходной тональности к доминантовой (например, в экспозиции сонатной формы) оказывается таким долгим и сложным, проходит по таким далеким тональностям, что то существенное, что породило эти тональные соотношения — их прямая, акустически подтверждаемая связанность, — оказывается совершенно лишним: путь к доминанте через тональности тритонового соотношения совершенно уничтожает ее зависимость и подчиненность исходной тонике (см., например, Сонату № 10 си-бемоль мажор Шуберта). Типичные для классической музыки кварто-квинтовые соотношения заменяются преимущественно терцовыми, а позднее — тритоновыми. Широко применяются модуляционные шаги по большому и малому терцовым кругам в восходящем и нисходящем направлении.

Изменяется и форма показа тональности. Во-первых, сильно расширяется круг тональностей, вовлекаемых в сферу основной по типу отклонения, — он далеко выходит за пределы классической первой степени родства, о возможности чего уже говорилось (IV-3). Расширение ступенчатого состава тональности за счет взаимопрониновения одноименных и параллельных ладов, включения одновысотных трезвучий и т. п. соответственно расширяет и круг побочных тональностей (пример 135). Во-вторых, акцент на неустойчивости и стремление к переменности, о которых говорилось выше, часто даже при экспонировании делают тональность неярко выраженной, неустойчивой,



«блуждающей» (см. примеры 106, 114, 116 и др.). Более того, появляются случаи тонально и гармонически разомкнутых произведений — явление, немислимое для классического стиля. Все это говорит о том, что принцип «централизующего единства» (С. Скребков) в XIX веке все более уступает место децентрализации, стабильность норм — индивидуализированности, предустановленности — вероятности. Так намечается путь в XX век.

Тема 5. ГАРМОНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

§ 1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СОВРЕМЕННОГО МНОГОГОЛОСИЯ

Дать оценку явлению, современником которого являешься, тем более явлению сложному, многообразному, непрерывно развивающемуся, — задача необычайной трудности. Думается, что она не может быть полностью решена, так как для объективного видения предмета необходима некоторая степень отдаления, дающая возможность взгляда со стороны, в данном случае — отдаления исторического порядка. Только по прошествии некоторого времени проявится то, что сейчас кажется недостаточным; многое из того, что современникам представляется одинаково существенным, просеявшись сквозь «сито времени», обнаружит свою разнокачественность, разделится на важное и незначительное, многое просто отбросится историей, другое вынуждено выделится как главное. Поэтому все сказанное ниже, — лишь попытка поделить наблюдения и возникшие на основании этих наблюдений гипотезы. Дело будущих исследований отобрать те из них, которые найдут свое подтверждение, расширить и углубить их, отбросив все то, что окажется заблуждением «близко смотрящего».

Современное многоголосие — сложнейшая система. Наряду с бытованием форм, при всех усложнениях явно обнаруживающих гармонический склад и даже ориентацию на мажорно-минорную систему, а также наряду с чисто полифоническим многоголосием, нередко встречается сосуществование принципов полифонии и гармонии в одновременности, которое выражается в сочетании разных форм организации голосов по вертикали в отдельных разобщенных пластах музыкальной ткани (раз-

личные виды полипластовости) или в переходе одного принципа в другой непосредственно, в процессе развертывания текста.

Сложные формы современного многоголосия явились результатом длительного процесса развития музыкального мышления. Многие приемы и средства современного интонирования, в том числе и гармонические, имеют прообразы в музыке предшествующих стилей. Наиболее полную картину исторической подготовки отдельных средств и приемов, характерных для современной гармонии, дает Ю. Тюлин (172) на обширном и стилистически разнообразном материале, начиная от Баха. Он показывает, что типичные для современной музыки приемы: расслоение музыкальной ткани на противоречащие друг другу в ладофункциональном и даже в тональном отношении пласты, привлечение аккордов, далеких от шкалы классической диатоники, использование различных форм нетерцовых созвучий и т. п., — имели место в музыке задолго до XX века. Но, отдавая должное истории, подготовившей новые формы интонирования, нельзя все же рассматривать современную музыкально-интонационную систему, в частности современную гармонию, только как результат количественного накопления изменений и усложнений. Необходимо найти тот качественный скачок в принципах организации, который обусловил природу интонационных форм, безоговорочно относимых нами к современному, тот внутренний сдвиг, который определяет современность не датировкой (недаром многие приемы современной гармонии могут быть проиллюстрированы, например, музыкой Мусоргского), но существом интонационного содержания, логикой музыкального мышления.

Скачок этот несомненно совершился. Современный музыкальный язык предстает порой в таких необычных, неподдающихся традиционным аналитическим методам формах, что это рождает у многих музыкантов сомнение в правомерности рассмотрения законов современной музыки сквозь призму установленных традиционной теорией категорий — лада, тональности, гармонии, склада, аккорда и т. п. (Именно от растерянности перед необычными формами звуковысотной организации музыкального языка возникли определения «от отрицания» — типа термина «атональность».)

Думается, что сомнения эти неосновательны и рождены привычкой к узкой, конкретно-структурной, а не принципиально-функциональной расшифровке многих важнейших понятий традиционной теории (см. 1А-2-1). Если же попытаться в определении исходных понятий подняться над уровнем частных, конкретных форм, то музыковедение, как любая наука, получит права и возможности оперировать своими общими категориями на любом историческом этапе, конкретизируя лишь специфику их проявления, действительность или, наоборот, нейтральность их значения в тот или иной период истории музыкального

искусства¹. Именно на этих принципиальных установках основывается настоящая работа. В пестроте действующих сегодня систем делается попытка найти связи с логикой прошлого и рассмотреть то новое, что появилось в данной системе, как «специфическую форму проявления всеобщих законов организации музыкального языка».

Скачок от XIX к XX веку до некоторой степени аналогичен тому, который отмечался на границах XVI — XVII столетий, хотя его направленность прямо противоположна. XVII век шел к установлению «централизующего единства» мажоро-минорной системы с ее непреложной, «акустически подтвержденной» логикой. Существо перелома XX века — в отказе от господства этой системы как единой, всеобщей действенной.

Если в освещении проблемы лада исходить из его объектно-субъектной природы, то применительно к современности явно скажется преобладание именно субъективной стороны. Из двух основных объективных посылок, формирующих ладовые связи, — акустических и психофизиологических — акцент переносится на вторые, которым, как говорилось (1Б-1), в большой степени свойственна множественность и индивидуальность. Законы музыкальной логики, непосредственно опирающиеся на акустические закономерности, отходят на второй план, проявляясь преимущественно в завуалированной, сложно опосредованной форме. Крайним и, как всякая крайность, в чем-то обедненным проявлением тенденции к отказу от столетиями утвердившихся в сознании норм, вплоть до намеренного исключения всего, что может «спровоцировать» их воздействие на восприятие, является строгая додекафония, которая декларирует в качестве одного из основных своих правил запрещение мелодических ходов по тонам трезвучий и септаккордов. Явная искусственность этого ограничения заставляет наиболее талантливых представителей серийного направления придерживаться его далеко не ортодоксально (известный пример — Концерт для скрипки с оркестром А. Берга). Неслучайно додекафония во многих случаях применяется как частный технический прием, и, что характерно, нередко в достаточно определенном тональном освещении².

Индивидуальность систем музыкальной организации, характерная для современности, явилась результатом процессов эво-

¹ Обратимся к аналогии. Например, категории производительных сил и производственных отношений остаются действенными научными понятиями при рассмотрении любой общественной формации, какие бы скачки ни происходили в развитии общества.

² В данной книге додекафонная гармония специально не рассматривается, ибо додекафония — это техника сочинения, получающая самое различное интонационное воплощение. И если интонация серийного произведения живая, то оно будет подчиняться тем же глубинным принципам формирования текста, что и произведение несериального.

люции музыкальной системы в XIX веке, рассмотренных в предыдущей теме. Акцент на индивидуальном видении и потому допустимость неединообразных решений становится принципом мышления в самых различных видах искусства. Отсюда — открытые концы литературных и драматических произведений, отсюда распространения форма повествования от разных лиц, позволяющая продемонстрировать и диалектически столкнуть (а иногда просто сопоставить) разные точки зрения. Позиция автора, разумеется, всегда ощущается, но она не навязывается, не формулируется в виде готового вывода. К выводу зритель (слушатель) должен прийти сам, что требует особой активности его сознания, «призывает рассудок включиться в работу» (33). В музыке с подобными установками перекликаются и «вопросительные» кадансы (пример 136), и расслоенная музыкальная ткань (примеры 137, 138), требующие много уровня слушательского обобщения — обобщения «за кадром».



137 А. Онеггер. «Нерв»



Усложненность картины мира, предстающей перед современным человеком, не может не отразиться в искусстве. Одна из форм этой усложненности, ставшая характерным признаком эпохи, — смыкание антиподов, стирание граней между, казалось бы, противоположными явлениями: умственный труд и физический, город и село, живая и неживая природа. В искусстве типичным становится смешение жанров и видов: театр и кино, драма и эстрада, кантата и оратория, симфония и кантата и т. п. Все то, что в XVIII — XIX веках было строго разграничено, начинает сливаться, исчезают рамки, границы, отчленяющие одну форму от другой. Отмечая это явление, Ю. Холопов условно дает ему название «хроматизм», используя идею выведения термина из сферы звуковысотности, выдвинутую О. Мессианом в отношении ритма. Термином «хроматизм» Ю. Холопов характеризует стремление к «заполнению пространства», которое он справедливо считает одной из характерных примет современной действительности (191, с. 8). Хотя внешняя картина дает повод для такого определения, кажется, что существо рассматриваемого явления несколько сложнее, чем простое заполнение промежутков. Человеческий разум приходит к познанию нового уровня связей, и потому многие признаки различия, прежде казавшиеся существенными, переходят в разряд внешних. Для выяснения подлинного различия, как и внутреннего сходства, требуется вскрытие более глубоких пластов. Следовательно, возникает необходимость пересмотреть существенные признаки явлений уже на другом, высшем уровне, который позволит установить подлинное, глубинное различие или родственность внешне разрозненных, несистематизирующихся явлений.

Все сказанное самым непосредственным образом касается музыкального языка во всех его компонентах — складе, формах ладовой организации, интонации. В частности, сплетение складов, о котором говорилось выше, — характерный пример

проявления всеобщего принципа. Если до рубежа XIX — XX веков музыкальное мышление профессиональной музыки приближенно можно было подразделить на эпоху преобладания полифонии (XII — XVI вв.), эпоху преобладания гармонии (конец XVII — XIX вв.) и эпоху параллельного существования этих форм организации многоголосия, довольно явно поделивших между собой «сферы влияния» — светскую и церковную музыку (XVII в.), то в XX столетии полифония и гармония сплетаются настолько тесно, что это позволяет говорить о принципиально новой, полифоно-гармонической форме многоголосия, в существе своем отличной от подголосочного обрастания гармонической основы в XIX веке (например, у Чайковского), равно как и от насыщенной гармонической ладофункциональностью полифонии (например, у Баха). В современной музыке гармония часто обнаруживается лишь в сложных перекрещиваниях с другими формами организации — полифонией и монодией. Это обстоятельство заставило некоторых музыкантов прийти к выводу, что век гармонии кончился (Стравинский) или что понятие гармонии следует пересмотреть и вернуть его чуть ли не к античному пониманию (Холопов; критика этой точки зрения приводилась выше — IА-1-1). Думается, что оба вывода несправедливы. Гармония не исчезла и не изменила своего существа. Изменились формы ее проявления как в аспекте лада, так и склада. Они обновились и усложнились. Гармонический склад теперь выступает часто в теснейшем взаимодействии и сплетении с другими формами организации — полифонией и монодией. Возможно, нарождается и новая форма склада (см. ниже об интегрирующих формах), но и она при ближайшем рассмотрении в конечном итоге окажется сопряженным исходных принципов — гармонического, полифонического и монодического.

Что же представляет собой современное многоголосие и, в частности, каковы особенности современной гармонии? Чтобы ответить на этот вопрос, начнем с общей характеристики склада, а затем сосредоточим внимание на тех элементах, которые непосредственно относятся к гармонии и ладу в собственном смысле, — функциональных отношениях и звукоряде, в связи с чем остановимся и на характере интонационного строя, характеристике аккорда, его понимании, роли в логической организации, конструктивных особенностях, формах его фактурного преобразования.

§ 2. СКЛАД

Из сказанного выше следует, что не все формы современного многоголосия представляют собой гармонический склад; следовательно, не во всякой современной музыке можно и нужно искать композиционные черты, характеризующие собственно

гармонию в тесном смысле слова, не всякую современную музыку следует анализировать с позиций гармонии и пользуясь методами гармонического анализа.

Картина складов современной музыки весьма сложна, она демонстрирует множество смещений, переплетений, взаимовлияний и взаимодействий. Поэтому при ее характеристике особенно необходимы четкие ориентиры, жесткая схема, помогающая хотя бы в общих чертах провести дифференциацию.

Наиболее общий уровень разграничения складов: чистые несмешанные виды — назовем их моноформами — и смешанные виды, сочетающие в одновременности разные принципы организации голосов, — полиформы. К моноформам относятся монодический, полифонический и гармонический типы складов. Полиформы, в свою очередь, подразделяются по принципу объединения разных складов на суммирующую форму — наложение одного склада на другой с их достаточно четкой дифференциацией внутри целого (полипластовость — разные склады в разных пластах ткани) и интегрирующую форму — взаимопроникновение, смещение принципов в одном и том же пласте ткани или мгновенные переключения, модуляции из одного склада в другой.

Рассмотрим проявление указанных форм.

А. Моноформы

Монодический склад получает очень широкое распространение в современной музыке. Тенденция к примату мелодии как организующего фактора, возникшая в XIX веке, естественно приводит к возрождению монодии. В современной музыке нередко можно встретить монодию в самых чистых ее формах (пример 139, см. также примеры 24, 38).

139a. *Ad libitum* А. Тертий. Симфония № 2, II ч.

6. J. 42 К. Шостакович. «Антон», № 1

Мелодический рисунок современной монодии, разумеется, часто весьма отличен от своего далекого предка — старинной культовой псалмодии типа григорианского хора или даже более позднего знаменного распева. Помимо изменившегося речевого прообраза — бытовая речь вместо ритуальной (подробнее см. ниже) — огромную роль в этом отношении играет перенесение монодийных законов из сугубо вокальных жанров в инструментальные. Иные, по сравнению с человеческим голосом, интонационные возможности инструмента рождают и другую мелодику. Диапазон ее по существу не ограничен. Интервалика, в том числе интервалика скачков, совершенно свободна. Отсюда вытекает большая, по сравнению со старинными монодиями, возможность ладовых модуляций и тональных, часто далеких, смещений, еще большее стремление к замене устойчивости как ладовой функции торможения опорностью, меньшая тональная определенность, большая многозначность отношений. Как увидим, в современной музыке действие законов, рожденных монодией, далеко перерастает рамки собственно монодического склада (о соотношении понятий «монодия» и «моноподийность» см. 1А-1-3).

Полифонический склад в современной музыке можно встретить во всех разновидностях: имитационная полифония, подголосочная и разнотемная, причем все эти виды действуют достаточно автономно — в противоположность, например, XIX веку, когда наиболее распространена была подголосочность, и то не как чистый подголосочный склад, а скорее как фактурное усложнение гармонической основы. Аналогично возрождению монодии, распространенность полифонического склада в современной музыке явилась прямым продолжением тенденции, наметившейся в XIX веке, — стремления к полифонизации. Отметим и в этом аспекте качественный скачок: из форм фактурно вспомогательных полифония вновь превращается в самостоятельный склад (фуга у Шостаковича или Хиндемита не менее органичное явление, чем у Баха). Кроме того, полифония как принцип мышления проявляется шире, чем только «полифония линий»: характерная для современной музыки полипластовость есть не что иное, как полифония на другом уровне — на уровне пластов музыкальной ткани (это одна из форм проявления качественного скачка). Более того, даже

Будучи фактурно выражена сочетанием мелодических линий, современная полифония нередко перерастает в полимонодию, то есть, по существу, ту же полипластовость (см. пример 79).

Гармонический склад также имеет место в современной музыке, проявляясь в самых разнообразных фактурных формах. Гармонический принцип организации ткани подтверждается логической дифференцированностью комплексов как целостных единиц (примеры 140, 141).

140 Moderato Д. Шостакович. Квартет № 3, V ч.

141 Andantino Р. Щедрин. Концерт для ф-п. с орк. № 3, I ч.

Что касается формообразующей роли, то в этом плане наиболее действенными становятся тематические функции гармонии. Продолжая тенденции XIX века, гармония становится все более тематически значимой, цементируя форму повторяемостью отобранных интервальных конструкций. Неслучайно применительно именно к музыке XX века родилось такое понятие, как тематическая гармония — аккорд, образовавшийся путем слияния воедино тонов звучащей (или только что отзвучавшей) мелодии (188). В этом распространенном в XX веке приеме интеграции горизонталей и вертикалей находит свое отражение стирание грани между функциями мелодической линии и гармонического сопровождения как темообразующими факторами (напомним, что в гомофонии XVIII—XIX веков эти функции достаточно четко разделялись). Нередко вся музыкальная ткань произведения, все мелодические образования оказываются производными от одного изначально задуманного интервального комплекса — «центрального элемента» (Ю. Холопов, 189). Зачатки такой звуковысотной организации можно найти уже у Скрябина, особенно в его поздних произведениях.

Б. Полиформы

Полипластовость, применительно к складу, может выражаться в сочетании полифонии и гармонии, гармонии и монодии, полифонии и монодии (см. примеры 137, 138). Здесь нередко обнаруживается примечательный для современной музыки феномен: обычное по внешне-фактурным признакам явление — полифония, гомофонность — внезапно благодаря своим ладонитонационными свойствам начинает обнаруживать прин-

ципиальное, существенное (на уровне именно не фактуры, а склада) отличие от знакомых форм. Так, уже говорилось о том, что соединение в одновременности нескольких мелодий в современной музыке нередко является полимонодией, то есть полискладом, полипластовым образованием (см. примеры 79, 81). Может оказаться, что во внешне обычной гомофонно-гармонической фактуре выступает полисклад — сочетание гармонически организованного пласта со звучащей над ним монодией — логика организации пластов настолько разобщена, что каждый из них воспринимается самостоятельно, автономно.

Полипластовость, в общем, менее сложна, чем форма слияния разных принципов организации, рассматриваемая ниже, так как каждый из пластов может быть организован достаточно просто и однозначно. Сложность здесь заключается в том обобщении, которое должно произойти в сознании слушателя, — аналогично тому, как при просмотре широкоформатного фильма с совмещением в одновременности разноплановых и разнособытийных сцен соединение этих сцен в одну сюжетную линию происходит «за кадром», в восприятии, в «домысливании» зрителя. Полипластовость в этом отношении сродни формам повествования от разных лиц, о которых говорилось выше. И здесь художник как бы предоставляет слушателю окончательное обобщение. Не случайно этот прием организации так распространен в современной музыке.

Слияние принципов значительно сложнее полипластового объединения, поскольку здесь разные принципы выступают в интегрирующем единстве, то есть создают как бы новую, высшую ступень по сравнению с суммирующей полипластовостью, а в системе складов — новый, высший уровень. Если в условиях полипластовости достаточно отделать один пласт от другого, чтобы склад многоголосия предстал в своем чистом виде, независимо от склада другого пласта, то сущность этого высшего уровня заключается в такой слитности объединяемого, что разграничить в ткани участки проявления признаков одного склада от проявления признаков другого бывает достаточно сложно, а порой и невозможно. Здесь-то и можно говорить о зарождении принципиально нового склада современной музыки — полифонно-гармонического, а порой и полифонно-монодийно-гармонического (то есть не допускающего однозначного определения).

Для уяснения этого сложного вопроса рассмотрим один из таких случаев, когда дифференцировать действие разных принципов организации удастся с большей или меньшей последовательностью, — главную тему I части Квартета № 1 Шостаковича (пример 142). Начальный аккорд — повторенное трезвучие до мажор — предстает как вполне гармоническое явление. Но уже с третьей доли первого такта эту гармоническую целост-

ность разрушает поступенный ход виолончели вверх, наступающий на занятую терцию, — ход принципиально негармонического свойства, демонстрирующий независимость движения нижнего голоса как самостоятельной мелодии. Этот секундовый сдвиг — «сигнал» верхним голосам, также приходящим в движение все независимее друг от друга и от какого-либо диктата вертикального комплекса. Они все более обнаруживают свою полифоническую природу несовпадением функций, кадансов, цезур. Однако это не просто смена одного склада другим — то, что можно было бы назвать модуляцией склада. Гармонический принцип находит место в средних голосах, движущихся параллельными терциями, сама удержанность которых позволяет говорить о терцовом интервале как о специфически гармоническом явлении — закономерной, задуманной вертикальной целостности. Будучи элементом гармоническим, эти терции в то же время не являются обычным аккомпанементом — весь рисунок движения характеризует их как самостоятельную композиционную линию, своего рода терцовую мелодию, мелодию, усиленную второй, которая представляет собой еще одну полифоническую линию, но темброво усложненную. Таким образом, полифоничность и гармоничность организации сливаются в единовременном действии.

Слияние складов может проявляться в частых, почти мгновенных переключениях с одной формы организации ткани на другую. Например, полифоническое изложение внезапно, иногда «точечно», одномоментно переходит в гармонически комплексное и наоборот (пример 143).

Еще более сложную форму такого интегрирующего склада, выраженного к тому же в специфичной для XX века пуантилистической фактуре (см. 197, с. 7—8, а также 11-5-4), можно продемонстрировать на примере Вариаций для фортепиано А. Веберна (пример 144). Здесь сплелись все основные формы

организации ткани: конструктивной единицей является — то попеременно, то в одновременности в разных пластах — и единичный тон (признак монодического склада), и комплекс (признак склада гармонического). При этом в каждом случае каждая из этих единиц обнаруживает самостоятельное мотивно-тематическое значение: значимость отдельных тонов (*ми-бемоль* второй октавы, *ре* первой, *до-диез* большой и т. д.) подчеркивается их протянутостью, акцентностью или (*до-диез*) нарочитой регистровой изолированностью. Повторяемость интервала большой септимы — свидетельство его комплексно-гармонической сущности, что подтверждается и дальнейшей последовательно проводимой удержанностью этого интервала уже в более сложном аккордовом образовании (пример 144б). Объединение же всех этих элементов, каждый из которых обнаруживает свою интонационно-тематическую самостоятельность как некоей линии, в единую ткань — выражает принцип полифонический. Такие сплетения и мгновенные модуляции склада — одна из характерных форм образования ткани в современной музыке.

§ 3. ЛАП

Формы ладовой организации всегда находятся в тесной связи с особенностями интонационного строя. Поэтому прежде чем говорить о ладовой организации в современной музыке, остановимся несколько подробнее на современном интонационном строе — разумеется, лишь в самых общих чертах, непосредственно касающихся интересующей нас проблемы.

Интонационный диапазон современной музыки весьма широк — от мелодий кантаццонного типа до сугубо речитативной. Вообще современная музыка в интонационном отношении явление неединообразное, совмещающее многие направления и ладоинтонационные системы. Некоторые ее ветви — например, массовая песня, фольклор, оперетта, эстрада, многие обработки народной музыки и пр. — оперируют мажоро-минорной системой (иногда с некоторым «колорированием» ее средств, иногда без этого) и, соответственно, достаточно традиционной интонацией. Поэтому оговоримся, что речь будет идти о тех интонационных формах, которые, являясь в каких-либо чертах принципиально новыми, составляют специфику XX века.

Из всех интонационных традиций прошлого века наибольший отклик в современности нашла одна: воплощение в музыке интонаций речи, причем речи разговорной, не размеренно-ритуальной, а обыденной, со свойственной «атомному веку» первозностью, неуравновешенностью. Естественно, что изменившийся темп жизни не мог не отразиться и на характере речи, породив стремление к «стенографичности» фраз, отрывистости, краткости. Краткость влечет за собой интенсификацию «информативности» микроэлемента. Как увидим, и это свойство най-

дет некоторые отголоски в музыкальной системе. Для современного музыкального языка характерна «взрывчатая» интонация с ломким ритмом, резким, часто нарочито подчеркнутым смещением опор, окончания на верхних участках диапазона фразы, сорванные кульминации, цезуры на ритмически и интонационно неопорных тонах (примеры 145, 146); фразы обычно короткие, вплоть до сведения их к одному тону (Веберн). Если в XIX веке речевые интонации даже в речитативах включались в музыку через мелодизированное обобщение — с сохранением основного направления высотных спадов и подъемов, ритмики речевого произнесения, но непременно с их подчинением темпированной фиксации интервалов и законам мажоро-минорной системы, — то в XX веке наблюдается стремление преодолеть барьер между собственно музыкальной интонацией и ее речевым прообразом (снова стирание граней!), сохранить и в музыке специфику неточно фиксированной высотности речи, ее шумовую сторону, что ведет к учащению скачков на «несопрягаемые» (например, увеличенные) интервалы, тенденцию к использованию нетемпированного строя и т. п.

145 [Molto lento 1/2 = 56] Б. Бриттен. Реквием



La - cri - mo - sa, la - cri - mo - sa di - es il - la

146a $\text{♩} = 72$ С. Слонимский, «Виррека», Пд.
f marc.

Б J. 144
(крепко, с шипением) *allargando*
С та-кой бо-лей не то-че-ся бо-го-м — ду-ши-те-ль пер-зость на-мнет

Весьма показательно в этом отношении изменение жанровой ориентации в использовании фольклорного материала, характерное для современной советской музыки: наблюдается повышенный интерес к жанрам частушки и плача, в то время как протяжная песня — «душа» русской музыки XIX века — пользуется меньшим вниманием. Думается, современного музыканта привлекает то, что и частушка, и плач — жанры, в наибольшей степени связанные именно с декламационным, речевым началом. При этом, в сравнении с XIX веком, существенно меняется метод освещения фольклорного материала в том же направлении, в каком меняется отражение речевых интонаций вообще: обобщенно мелодизированное выражение основного звуковысотного контура народного причета подчас уступает место

воспроизведению манеры исполнения (ср., например, плач Юродивого из «Бориса Годунова» Мусоргского и молитву Мокеихи из «Вириней» Слонимского).

Нельзя не отметить и то обстоятельство, что в сферу художественных образов современной музыки вошло отражение таких сторон действительности, которые считались чуждыми музыкальному искусству даже в XIX веке, не говоря уже об эпохе классицизма (вспомним цитированное выше письмо Моцарта): это непосредственное воплощение образов зла, отвратительного, безобразного (об этом неоднократно пишет Л. Мазель — 100 и др.).

Стремление отразить урбанистическую тематику с присущими ей «немзыкальными» шумами также повлекло за собой включение в палитру музыкального языка новых нетрадиционных звукоформ. Все это порождает особую специфику современного интонационного строя.

Какие же ладовые структуры связаны с современным интонационным строем?

Первое, что следует отметить, — это их принципиальная нестабильность, множественность, проявляющаяся как на уровне функциональных отношений, так и на уровне звукоряда, чему немало способствует периодический отход от двенадцатиступенной темперации. Если возникает стабильность, то только местная (см. IB-1-4). Стабилизация звукоряда нередко также носит индивидуально-авторский характер: системы различных сочетаний тонов и полутонов, известные как «лады (точнее — звукоряды) ограниченной транспозиции» О. Мессиана (предвосхищение таких звукорядов — «гамма Римского-Корсакова»); звукоряды с уменьшенной квартой и уменьшенной октавой на тонике — как «лады Шостаковича» и т. п. Как форма ладовых функций преобладает опорность и неопорность; устойчивость менее характерна.

Далее: в подавляющем большинстве своем это системы результативные. Ладовые отношения диктуются формой и обнаруживаются через фактор формы — совпадение данного тона, аккорда с окончанием или его срединное положение. Так, в примере 147 комплекс *ля — фа-диез — си* воспринимается как опорный благодаря окончанию на нем построения. В дальнейшем же к нему привлекается внимание как к опоре уже в силу повторяемости — возникает местная стабильность.

Нестабильность и вторичность ладовых систем определяют и их сравнительно слабую централизованность, распространенность действия данной системы только на микроучасток — возникает ладовая «дробность». Тоника легко смещается, вне зависимости от того, выражена ли она тоном или аккордом, так как «эффект неустоя» в подобных системах почти не действует, и любое ритмо-интонационное подчеркивание способно сообщить тоникальность данному элементу ткани. Именно это

147 *Sehr langsam* А. Шёнберг. Гамма ор. 19, № 6

свойство и вызвало к жизни теорию Эрпфа о центральном созвучии, способном концентрировать вокруг себя движение силой своего повторения, то есть силой формы. В сущности, это возрождение законов, свойственных монодическим формам организации, которое происходит на новом витке громадной спирали. Думается, есть все основания утверждать, что в современной музыке монодичность возрождается не только как склад, но и как принцип, определяющий структуру лада. Нетрудно заметить, что перечисленные выше признаки совпадают с характерными чертами именно монодических ладов (см. IB-2). Законы, свойственные монодической организации, сказываются и в аспекте формы: ее членение диктуется только дыханием фразы, так как свойственная мажоро-минорной системе вопрос-ответная симметрия расположения кадансов здесь не имеет места. А подчиненность функций всех элементов музыкального выражения ритмо-интонационным условиям использования — характернейшая черта монодии, как линии, исчерпывающей все связи в самой себе, свободной от согласования с рисунками других линий. Разумеется, в современной музыке монодические принципы весьма усложнены, изменены и опосредованы по сравнению со старинными псалмодиями или простейшими фольклорными формами.

Преобладание слабоцентрализованных ладовых систем отражается и на форме в целом. Повышенная «информативная насыщенность» тона, о которой говорилось выше, влечет за собой возникновение микроструктур не только в области лада (каждый функционально значимый тон приобретает права микроладового центра), но и в области формы — краткость, обрывистость фраз, с постоянным скольжением тоники, столь типич-

ным для музыки XX века. Кроме того, с отсутствием ладовых функций «дальнего радиуса действия» форма лишается активного, цементирующего начала, что приводит к необходимости сокращения ее масштабов — в противном случае она начинает распадаться, становится рыхлой (явление, отмечающееся в произведениях даже такого большого художника, как Шёнберг). Это прекрасно почувствовал Веберн, сведя продолжительность самых крупных своих сочинений к 6—10 минутам.

«Узкие места» системы постоянно скользящей тоникой не проходят мимо внимания композиторов. Показательно, что в последние годы наблюдается тенденция к возрождению устойчивости, к установлению определенного тонального центра. Достигается это обычными средствами результативных ладов — оstinатностью или многократным возвращением к определенным высотным точкам, но с явной направленностью к централизации. Подчеркнуто восстанавливается в правах трезвучие как интонационная единица (см., например, последние сочинения К. Пендерсецкого, фортепианные сонаты Б. Тищенко № 5, 6 и др.). Вероятно, это знаменует собой новый поворот в развитии музыкальной системы.

Анализ лада с точки зрения функциональной единицы позволяет обнаружить в современной музыке все рассмотренные основные группы ладовых систем — лады монодические, монодийно-гармонические и гармонические.

Монодические лады в чистом виде, естественно, свойственны прежде всего монодическому складу, и особенности его проявления в современной музыке сказываются на этих ладах. Так, монодия в современной музыке связана часто не с простым (унисонным) одоголосием, но с многорегистровыми, многооктавными удвоениями унисона. Здесь во многом можно найти аналогии тем явлениям, которые отмечались выше в отношении «двухъярусных» народных песен (ИБ-1-5). Происходит некое слияние, перекрещивание принципов октавности и неоктавности. Современная музыка, опирающаяся к тому же на многовековой опыт октавно-гармонической организации лада, разумеется, не сохраняет в неприкосновенном виде свойственную типичной монодии неоктавность. Принцип октавной дублировки обусловлен многорегистровой фактурой. Но нередко эта октавность проявляется либо как колоризирующая, либо как «наслоенная» (см. об октавности у Баха ИБ-1-2), при сохранении неоктавности как ведущего принципа ладовой организации в целом (см. Прелюдию ми-бемоль минор из «24 прелюдий и фуг» Шостаковича). Переход из неоктавности в октавность и обратно может быть связан и с другим случаем — ладовой модуляцией того типа, о котором говорилось выше (ИБ-1), то есть с модуляцией системы.

Одной из распространенных ладовых систем современной музыки является монодийно-гармоническая («мелодическая то-

нальность», по Р. Рети). По-видимому, именно такую форму организации имел в виду Стравинский в известном высказывании о своей Серенаде in A: «Назвав мое сочинение Серенадой в ля, я этим преследовал особую цель: дело здесь заключается не в определении тональности, а в том, что я заставляю всю музыку тяготеть к одному звуковому полюсу — который в данном случае есть звук ля» (154, с. 185). От этого высказывания берет свое начало распространенный термин «полярность», хотя представляется, что сущность подобного принципа на русском языке точнее отразил бы термин «полюсность» («полярность» по-русски означает крайнюю противоположность).

Монодийно-гармонические ладовые системы обычно складываются в условиях плотной аккордовой фактуры, где слитность многоголосной ткани позволяет сосредоточить слуховое внимание на движении одного голоса (верхнего или тембрально выделенного). Если мелодическая линия этого голоса достаточно четко и стабильно очерчивает опору, то такой лад может стать довольно устойчивым (см. пример 68). Включение монодийного фактора организации в виде монодического или монодийно-гармонического лада часто способствует внесению устойчивости в «тонально-рассеянную» гармоническую ткань и достаточно четко определению центра (пример 148).



Гармонические лады в основной их форме — мажоро-минорной системы — мало характерны для современной музыки, за исключением популярных жанров, о чем говорилось выше. Однако полное отрицание их действительности было бы искажением реального положения вещей. Правда, как уже отмечалось, закономерности мажоро-минора выступают часто в смягченных, размытых формах, на основе предельно усложненного звукояра (см. ИБ-3-6), в сложных переплетениях с законами

монодических систем, в условиях, при которых действие их основной функциональной формулы осуществляется почти силой воображения, на основании ассоциативных связей с аналогичными положениями аккордов в классической форме, в типичной последовательности и т. п. (см. 7). Например, иногда типичного оборота одного из голосов бывает достаточно, чтобы ассоциировать с доминантой комплекс, который по интервальной структуре не имеет ничего общего с обычным D_7 (пример 149). Наиболее характерны проявления такой мажоро-минорной функциональности в кадансах. В кадансах же часто происходят те ладовые модуляции, о которых говорилось выше, когда монодическая до того ладовая система в своем завершении приходит к подлинно тонически звучащему грезу.



Хотя в целом гармония в качестве основного информатора ладовой функции для современной музыки менее характерна, иногда повторяемость аккорда определенной структуры начинает выполнять и ладово организующую роль, концентрируя движение вокруг себя как вокруг опоры и приобретая значение «центрального созвучия» (см. 1Б-3-5)¹. Образуется гармонический лад результативного типа. Обычно такой лад обладает слабой централизацией (см. пример 147).

В связи с распространенностью в современной музыке расчленения музыкальной ткани и смешанных складов, формы ладовой организации также не всегда предстают как монофор-

¹ Понятие центрального созвучия, принятое нами, близко идее Г. Эрифа (230), которому и принадлежит этот термин. Сходное по названию, хотя и отличное по содержанию, понятие центрального элемента системы, введенное Ю. Холоповым, в данной работе в аспекте лада не используется, так как, на наш взгляд, в том плане, в каком это понятие раскрыто Ю. Холоповым, оно отражает организацию связей на уровне скорее тематическом, нежели логическом, ладовом.

мы, образуя различного рода смещения и перекрещивания. Такие случаи выявления в одновременности действия разных тоник и разных форм логических соподчинений, образующие в целом сложную многозвеньевую и многоступенчатую ладотональную организацию, Р. Ретт, используя термины Шёнберга, определяет как «пантональность» (123).

§ 4. АККОРДИКА. ФАКТУРА

Функция аккорда в современной музыкальной системе связана с возрастанием значения тембра как интонационно-тематического фактора. Именно в индивидуально-тематической роли тембра избранной интервалки — отличие свойственного современной музыке преобладания фонического роли созвучия от акцента на фонической стороне интервала в полифонии строгого стиля, где это фоническое свойство имело общезначимое значение.

Повышение роли тембра в современной музыке не требует доказательств. Поиски эффектов звучания затрагивают все сферы музыкального выражения — оркестр (разнообразные, нестабильные составы), отдельные инструменты (поиски новых способов звукоизвлечения), человеческий голос (использование говора, шепота, Sprechstimme и т. п.). Естественно, что интерес к характеру звучания коснулся и собственно интонационной стороны музыкального языка, в том числе и гармонии. Гармония становится прежде всего тембром. Как тембровая окраска тона выступает аккорд в монодийно-гармонических ладах, выполняя функцию своего рода комплекса дополнительных обертонов (аналогично дуодецимам в некоторых регистрах органов). Тембр избранной интервалки выступает как определенное наклонение (в широком смысле слова — см. 1Б-1-5) при «переводе» созвучия в горизонтальную линию мелодии. Он становится опознавательным знаком и в тех случаях, когда возникает гармоническая ладовая система результативного типа и какой-либо аккорд начинает выступать в положении опоры — центрального созвучия. Отсюда — особое внимание к краске избираемой интервалки, поиски новых, нестабильных конструкций. Терцовость строения аккорда из норматива превращается в один из частных случаев, даже не преобладающий. Практически все виды строения аккордов (см. 1А-2-3) находят применение: вновь перед нами раскрывается действие основной тенденции современной музыки — нестабильность, индивидуальная, неповторимая форма. Если возникает тенденция к какой-либо стабилизации, то опять-таки на индивидуально-тематическом уровне. Так, например, стабилизируется созвучие малой терции внутри большой септими в Вариациях А. Веберна (см. пример 144), соединение кварты с тритоном в музыке С. Слонимского и т. п. Распространенный прием образования

аккордики — упомянутая выше тематическая гармония, явление особенно существенное, ибо оно обеспечивает цементирование формы единством горизонтали и вертикали, которое во многом призвано возместить отсутствие крепкого ладового центра.

В связи с повышенной ролью фонической стороны гармонии особо значимым делается расположение тонов аккорда, их удвоение и регистровое размещение¹. Все это тесно связано с фактурой, к рассмотрению которой мы и переходим.

Общепризнано, что **фактура** стоит в ряду важнейших выразительных средств современной музыки. Существует даже мнение, что в тематическом и формообразующем значении она затмевает все остальные аспекты: «В полифонии XX века фактура господствует над всеми другими средствами, она — интонационный „резервуар“ музыки, носитель тематической функции, основа формообразования, а такие сильные выразительные конструктивные факторы, как гармония, полифония, выступают лишь в качестве ее элементов» (197, с. 3—4). Если даже это высказывание В. Холоповой и несколько гиперболично, то все же возросшая, даже по сравнению с XIX веком, роль фактуры несомненна. По-видимому, это обусловлено микротематическим характером интонационного строя, создающим мотивную распыленность, с одной стороны, и ролью тембровых красок, в том числе и чисто регистровых, с другой.

Фактура современной музыки сохраняет все возможные виды преобразования аккорда, возникшие с установлением гармонического склада. Разумеется, особенности проявления этого склада в XX веке вносят и целый ряд специфических черт.

Существенным изменениям подвергается, например, **аккордовая фактура**. Сочетание характерного для современности соединения складов полипластового типа, естественно ведущего к связи разных регистров, и дробности формы (членение на микромотивы) рождает специфическую «рваную» фактуру с мгновенными и мимолетными перебросками из октавы в октаву, которые часто осуществляются целыми комплексами. Если для аккордовой фактуры классиков характерен выдержанный регистр, плавность переходов от аккорда к аккорду (неслучайно ее часто называют хоральной), а переключки регистров обычно (за исключением, пожалуй, только типичного «кадансового прощания») бывают связаны или многоярусностью (см. пример 96), или скрытым, подразумеваемым голосоведением (см. пример 100), то темброво-точечное значение аккорда в современной музыке допускает комплексные переброски без какой-либо даже скрытой связи в плане голосоведения. Это световые пятна, блики, сущность выразительности

которых в их разорванности (см. пример 144). Такая фактура носит название пуантилистической (подробно см. 197).

Внешне более традиционна аккордовая фактура в тех случаях, когда комплекс призван поддерживать, усиливать мелодический голос. Однако в действительности это совсем особая фактурная форма, родственная или вторе народного многоголосия, или окрашивающим органным регистрам (конкретная трактовка зависит от многих причин — тембрового сходства или различия голосов, регистра, расположения и т. п.). В любом случае сущность такого приема совершенно отлична от классической аккордовой фактуры: ассоциирующееся с второй многоголосие слишком полифонично, слишком слышны его горизонтальные линии, а в многоголосии тембро-регистрового типа, напротив, голоса сливаются настолько, что ощущение аккорда как объединения различного пропадает. Хотя провозвестники такой фактуры наблюдались уже в XIX веке, все же чистый ее вид можно считать специфичным именно для современной музыки (см. примеры 8, 68 и др.).

В XX веке широко используются **приемы гармонической и ритмической фигурации** созвучий. При этом весьма характерно копирование типовых классических форм фигурации («альбертиевы басы», «гитарная» фактура, репетиции аккордов) на основе сложных, часто нетерцовых гармоний (см. примеры 140, 141). Собственно говоря, не чем иным, как особой формой гармонической фигурации является так называемая контролируемая алекторика — прием, при котором определенно задуманным является именно тембр избранного комплекса интервалов, по ходу импровизации получающий все время разнообразное освещение, как бы мерцающий.

Особо остановимся на вопросе **мелодической фигурации**. Значение этого приема в современной музыке совершенно меняется по сравнению с классической. Это и понятно. В классической гармонии мелодическая фигурация — результат «высвобождения мелодии от необходимости следовать строго тем тонам, которые входят в поддерживающий ее аккорд» (179). Такое определение, равно как и само явление, было совершенно правомерным для стилей, в которых вся музыкальная ткань определялась логикой последования стабильных по структуре аккордов и в которых, следовательно, отступление хотя бы одного из компонентов ткани от диктуемого этим определяющим фактором воспринималось как нарушение норматива, как вторичное по отношению к нему. В современной музыке изменяется соотношение элементов ткани. Часто именно тон, а не аккорд определяет логику последования и развития. Следовательно, в этом случае тон мелодии является как бы первичным и сам может выполнять роль диктующего. Поэтому явление мелодической фигурации, высвобождение мелодии из-под

¹ Этому вопросу посвящена статья Ю. Кона (74).

начала гармонии в современной музыке по существу исчезает — мелодии нет необходимости освобождаться, поскольку отсутствует «инго» аккорда. К тому же, с другой стороны, в связи с нестабильностью конструкции аккорда различие фигуративных нот и аккордовых тонов становится менее определенным (процесс, начавшийся еще в XIX веке). Вот почему, например, в начале Квартета № 1 Шостаковича (см. пример 142) трактовка ноты *ре* в басу как проходящей (то есть вторичной, заполняющей промежуток) представляется неточной, искажающей существо интонации. Нижний голос здесь накладывается сплошной мелодической линией на повторяющийся комплекс верхних голосов (*ми — соль — до*), но ни в коей мере не воспринимается как определяющийся этим комплексом. Скорее, пожалуй, наоборот: бас настолько самостоятелен, самозначащ, что смело наступает на занятый тон (см. выше анализ примера 142). Таким образом, как в строении аккорда, так и в формах его изложения проявились те условия, в которые он поставлен в современной музыке.

Мы рассмотрели основные черты, характеризующие гармонический склад современной музыки. Как пойдет развитие музыкального мышления дальше — трудно предугадать. Думается, что наиболее надежной опорой в «прогнозировании» могла бы послужить диалектическая теория развития по спирали (некоторое подтверждение таким предположениям дает возрождение отдельных черт эпохи, предшествующей периоду мажор-минора). Но, разумеется, это только гипотезы. Предоставим истории решать и указывать пути дальнейшего развития музыкальной системы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература. — Полн. собр. соч., т. 12.
2. Ленин В. И. Материализм и эмпириокритицизм. — Полн. собр. соч., т. 18.
3. Ленин В. И. Философские тетради. — Полн. собр. соч., т. 29.
4. Ленин В. И. О государстве. — Полн. собр. соч., т. 39.
5. Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве: В 2-х т. М., 1976.
6. Александрова Е. А. Факторы ладовой дифференциации в сложнотональных структурах современной музыки. Дис. ... канд. искусствовед. Л., 1983. Машинопись.
7. Александрова Е. А. Роль ассоциативности в организации сложнотональных структур современной музыки (на материале фортепианных произведений Б. Бартока). — Труды Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных, 1982, вып. 55. Проблемы лада и гармонии.
8. Алексеев Э. Е. О динамической природе лада. — Сов. муз., 1969, № 11.
9. Алексеев Э. Е. Проблемы формирования лада. М., 1976.
10. Афанасьев Б. Г. Теория ощущений. Л., 1961.
11. Арановский М. Г. Мелодика Прокофьева. Л., 1969.
12. Асафьев Б. В. Речевая интонация. М.; Л., 1965.
13. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М., 1971.
14. Асафьев Б. В. Путеводитель по концертам. М., 1978.
15. Асафьев Б. В. М. И. Глинка. Л., 1978.
16. Беляева-Экземплярская С. И. О психологии восприятия музыки. М., 1923.
17. Бергер Н. А. Гармония как пространственная категория музыки. — Труды Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных, 1980, вып. 55. Проблемы высотной и ритмической организации музыки.
18. Берков В. О. Гармония Глинка. М.; Л., 1948.
19. Берков В. О. Гармония и музыкальная форма. М., 1962.
20. Берков В. О. Гармония. М., 1970.
21. Берков В. О. Формообразующие средства гармонии: Аккорд. Лейтгармония. Секвенция. М., 1971.
22. Берлиоз Г. Избр. статьи. М., 1956.
23. Бершадская Т. С. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни. Л., 1961.
24. Бершадская Т. С. О гармонии Рахманинова. — В кн.: Русская музыка на рубеже XX века. Л., 1966.
25. Бершадская Т. С. Проблемы ладовой классификации. — Сов. муз., 1971, № 8.
26. Бершадская Т. С. К вопросу об устойчивости и неустойчивости в ладах русской народной песни. — В кн.: Проблемы лада. М., 1972.
27. Бершадская Т. С. Функции мелодических связей в современной музыке. — В кн.: Критика и музыковедение. Л., 1980.

28. Бершадская Т. С. Нетрадиционные формы письменных работ по гармонии в консерваториях. Л., 1982.
29. Блинова М. П. Физиологические основы ладового чувства. — В кн.: Вопр. теории и эстетики музыки. Л., 1962, вып. 1.
30. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970.
31. Бочкарева О. А. О некоторых формах диатоники в современной музыке. — В кн.: Музыка и современность. М., 1971, вып. 7.
32. Браудо И. А. Артикуляция. Л., 1973.
33. Брук П. Пустое пространство. М., 1976.
34. Веберн А. Лекции о музыке: Письма. М., 1975.
35. Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1965.
36. Галицкая С. П. Теоретические вопросы монодии. Ташкент, 1981.
37. Гарбузов Н. А. Теория многоосновности ладов и созвучий. Л.; М., 1928.
38. Грамматика: В 2-х т. М., 1980.
39. Григорьев С. С. О мелодике Н. А. Римского-Корсакова. М., 1961.
40. Григорьев С. С. Теоретический курс гармонии. М., 1981.
41. Григорьев С. С., Мюллер Т. Ф. Учебник полифонии. М., 1969.
42. Грубер Р. И. Музыкальная культура древнего мира. Л., 1937.
43. Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Т. 1, ч. 1—2. М.; Л., 1941; т. 2, ч. 1—2. М., 1953—1959.
44. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. Ч. 1. М., 1965.
45. Гуляницкая Н. С. Проблема аккорда в современной гармонии: О некоторых англо-американских концепциях. — В кн.: Вопр. музыковедения. М., 1976, вып. 18.
46. Гуляницкая Н. С. Современная гармония (Лекции). М., 1977.
47. Гуляницкая Н. С. Современное учение о гармонии: Теоретические концепции англо-американских учебных курсов. Дис. ... канд. искусствовед. М., 1977.
48. Гусева А. В. Гармония как фактор стиля Брамса. — Труды Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. 1980, вып. 50. Проблемы высотной и ритмической организации музыки.
49. Денисов Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. — В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.
50. Дернова В. П. Гармония Скрябина. Л., 1968.
51. Должанский А. Н. О ладовой основе сочинений Шостаковича. — Сов. муз., 1947, № 4.
52. Должанский А. Н. Некоторые вопросы теории лада. — В кн.: Проблемы лада. М., 1972.
53. Должанский А. Н. Избр. статьи. М., 1973.
54. Дубовский И. Н., Евсеев С. В., Соколов В. В., Способин И. В. Учебник гармонии. М., 1973.
55. Дзячкова Л. С. Политональность в музыке Стравинского. — В кн.: Вопр. теории музыки. М., 1970, вып. 2.
56. Евдокимова Ю. К. Многоголосие средневековья X—XIV веков. М., 1983. (История полифонии: Вып. 1.)
57. Иванов-Борецкий М. В. Музыкально-историческая хрестоматия: В 3-х вып. М., 1929.
58. Иванов-Борецкий М. В. О ладовой основе полифонической музыки. — Пролетарский музыкант. 1929, № 5.
59. Иглицкий М. А. Родство тональностей и задача об отыскании модуляционных планов. — В кн.: Музыкальное искусство и наука. М., 1973, вып. 2.
60. Казан М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971.
61. Казан М. С. Морфология искусства. Л., 1972.
62. Казела А. Политональность и атональность. Л., 1926.
63. Карклиныш Л. А. Гармония Н. Я. Мясковского. М., 1971.
64. Кастальский А. А. Особенности народно-русской музыкальной системы. М., 1961.
65. Катуар Г. Теоретический курс гармонии. М., 1925.

66. Кац Ю. Н. О принципах классификации диатоники и хроматики. — В кн.: Вопр. теории и эстетики музыки. Л., 1975, вып. 14.
67. Кечкуашвили Г. Н. К вопросу о психологической природе ладового чувства. — Сообщ. АН ГрузССР, 1955, т. 16, № 5.
68. Кечкуашвили Г. Н. Современная музыка и фиксированная установка. — Труды Тбилисского ун-та. Тбилиси, 1975.
69. Кёклен Ш. Эволюция гармонии: Современная эпоха от Бизе и П. Франка до наших дней/Пер. с франц. Н. И. Паркау. — Библ. ЛОЛГК. Машиннопись.
70. Кирилов С. Н. Классификация ладовой модуляции (на примере произведений композиторов «Могучей кучки»). Дипломная работа. ЛОЛГК. Л., 1978.
71. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
72. Кон Ю. Г. К вопросу о понятии «музыкальный язык». — В кн.: От Люлли до наших дней. М., 1967.
73. Кон Ю. Г. О тональном родстве и некоторых особенностях тональных систем музыки XX века. — В кн.: Сб. статей по музыковедению. Новосибирск, 1969.
74. Кон Ю. Г. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке. — В кн.: Музыка и современность. М., 1971, вып. 7.
75. Кон Ю. Г. О теоретической концепции Я. Ксенакиса. — В кн.: Кризис буржуазной культуры и музыка. М., 1976, вып. 3.
76. Кон Ю. Г. Вопросы анализа современной музыки. Л., 1982.
77. Конен В. Д. Театр и симфония: Роль оперы в формировании классической симфонии. М., 1975.
78. Конен В. Д. История зарубежной музыки. М., 1984, вып. 3. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 г. до середины XIX в.
79. Котляревский И. А. Диатоника та хроматика як категорії музичного мислення. Київ, 1971.
80. Котляревский И. А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Киев, 1983.
81. Кулаковский Л. В. О русском народном многоголосии. М., 1951.
82. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Л., 1931.
83. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975.
84. Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодийской музыки. Л., 1958.
85. Кушнарев Х. С. О полифонии. М., 1975.
86. Ливанова Т. Н. История западно-европейской музыки до 1789 г. М., 1940.
87. Ливанова Т. Н. История западно-европейской музыки: Приложение. Нотные примеры. М., 1940.
88. Лихева Е. Э. Великорусские песни в народной гармонизации. СПб., 1904—1909, в 2-х вып.
89. Листопадов А. М. Песни донских казаков: В 5-ти т. М., 1949—1954.
90. Лосев А. Ф. Эстетическая терминология ранней греческой литературы. — Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина, 1957, вып. 4.
91. Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. М., 1960.
92. Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965.
93. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
94. Мазель Л. А., Рыжкин И. Я. Очерки по истории теоретического музыковедения. М., 1939, вып. 2.
95. Мазель Л. А. О мелодии. М., 1952.
96. Мазель Л. А. Заметки о новаторстве. — Сов. муз., 1953, № 7.
97. Мазель Л. А. К вопросу о расширении понятия одноименной тональности. — Сов. муз., 1957, № 2.
98. Мазель Л. А. К дискуссии о современной гармонии. — Сов. муз., 1962, № 5.
99. Мазель Л. А. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки. — В кн.: Интонация и музыкальный образ. М., 1965.

100. Мазель Л. А. О путях развития языка современной музыки. — Сов. муз., 1965, № 6—8.
101. Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. М., 1972.
102. Маслов Ю. С. Введение в языкознание. М., 1975.
103. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
104. Милка А. П. Относительно функциональности в полифонии. — В кн.: Полифония. М., 1975.
105. Милка А. П. Теоретические основы функциональности в музыке. Л., 1982.
106. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966.
107. Мутли А. Ф. О модуляции. М.: Л., 1948.
108. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
109. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
110. Неф К. История западно-европейской музыки/Под ред. Б. В. Асафьева. Л., 1939.
111. Оголевец А. С. Основы гармонического языка. М., 1941.
112. Оголевец А. С. Введение в современное музыкальное мышление. М., 1946.
113. Орлова Е. М. Лекции по истории русской музыки. М., 1979.
114. Орфеев С. Д. Одновысотные трезвучия и тональности. — В кн.: Вопр. теории музыки. М., 1970, вып. 2.
115. Паисов Ю. И. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М., 1977.
116. Пиаже Ж. Избранные психологические труды. М., 1969.
117. Пиаже Ж. Психология интеллекта. М., 1969.
118. Протопопов В. В. История полифонии в ее важнейших явлениях: Русская классическая и современная музыка. М., 1962.
119. Протопопов В. В. История полифонии в ее важнейших явлениях: Западно-европейская классика. М., 1965.
120. Протопопов В. В. Очерки из истории инструментальных форм XVI—начала XIX века. М., 1979.
121. Протопопов С. В. Элементы строения музыкальной речи: В 2-х ч./Под ред. Б. Л. Яворского. М., 1930—1931.
122. Рамо Ж. Ф. Происхождение гармонии, или Трактат о музыке, ее теории и практике/Пер. с франц. Л. Корчмара. — Библ. ЛОЛГК. Машинопись.
123. Рети Р. Тональность в современной музыке. Л., 1968.
124. Реформатский А. А. Введение в языковедение. М., 1967.
125. Римап Г. Музыкальный словарь/Пер. с 5-го нем. изд. Москва, Лейпциг, 1896.
126. Римап Г. Систематическое учение о модуляциях как основа учения о музыкальных формах. СПб., 1898.
127. Римап Г. Упрощенная гармония, или Учение о тональных функциях аккордов. СПб., 1901.
128. Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору. Л.: М., 1973.
129. Русский язык: Энциклопедия. М., 1979.
130. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л., 1977.
131. Рыжик Н. Я., Мазель Л. А. Очерки по истории теоретического музыкознания. М., 1934, вып. 1.
132. Саккетти Л. А. Краткая историческая музыкальная хрестоматия с древнейших времен до XVIII в. включительно с приложением испанской музыки. СПб., 1900.
133. Свиридов В. И. О диалектике элементов и структуры в объективном мире и в познании. М., 1962.
134. Свиридов В. И. Некоторые вопросы диалектики изменения и развития. М., 1965.
135. Свиридова А. В. Монодиические принципы ладообразования в инструментальном тематизме Д. Шостаковича. — Труды Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных, 1982, вып. 63. Актуальные проблемы ладогармонического мышления.

136. Свиридова А. В. Организация музыкальной ткани в позднем инструментальном творчестве Д. Шостаковича (к вопросу о проявлении принципов монодичности в многоголосии). Дис. ... канд. искусствовед. Л., 1983. Машинопись.
137. Скорик М. М. Прокофьев и Шёнберг. — Сов. муз., 1967, № 1.
138. Скорик М. М. Особенности лада музыки С. С. Прокофьева. — В кн.: Проблемы лада. М., 1972.
139. Скребков С. С. Полифонический анализ. М., 1940.
140. Скребков С. С. Учебник полифонии. М., 1965.
141. Скребков С. С. Гармония в современной музыке. М., 1965.
142. Скребков С. С. Об интонационных особенностях гармонических функций в современной музыке. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века. М., 1967, вып. 1.
143. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1974.
144. Скребкова-Филатова М. С. Драматургическая роль фактуры в музыке (на примере камерно-вокального творчества советских композиторов). — В кн.: Проблемы музыкальной науки, М., 1975, вып. 3.
145. Скребкова-Филатова М. С. Об особенностях фактуры в камерных хорах П. Хиндемита. — В кн.: П. Хиндемит: Статьи и материалы. М., 1979.
146. Слонимский С. М. «Песнь о земле» Малера и вопросы оркестровой полифонии. — В кн.: Вопр. современной музыки. Л., 1963.
147. Слонимский С. М. Симфонии Прокофьева: Опыт исследования. М.: Л., 1964.
148. Соллертинский И. И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. М., 1962.
149. Соляцев В. М. Язык как системно-структурное образование. М., 1978.
150. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. М., 1933.
151. Сохор А. П. О природе и выразительных возможностях диатоники. — В кн.: Вопр. теории и эстетики музыки. М.: Л., 1965, вып. 4.
152. Способин И. В. Лекции по курсу гармонии. М., 1969.
153. Степанов А. А. Гармония. М., 1965.
154. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Л., 1963.
155. Стравинский И. Ф. Диалоги: Воспоминания; Размышления; Комментарии. Л., 1971.
156. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959.
157. Тараканов М. Е. Неотложные проблемы. — Сов. муз., 1961, № 10.
158. Тараканов М. Е. Новая тональность в музыке XX в. — В кн.: Проблемы музыкальной науки. М., 1972, вып. 1.
159. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.: Л., 1947.
160. Тер-Мартirosian Т. Г. Некоторые особенности гармонии Прокофьева. М.: Л., 1966.
161. Тимонов Т. Н. Фольклорные истоки гармонического языка в опере С. Слонимского «Виринея». — В кн.: Анализ, концепции, критика: Статьи молодых музыковедов. Л., 1977.
162. Тимонов Т. Н. Общие проблемы гармонической обработки монодичных народных песен: Опыт композиторов Карелии. Дис. ... канд. искусствовед. Л., 1980. Машинопись.
163. Тимонов Т. Н. Преломление национального фольклора композиторами Карелии (60—70 гг.) — В кн.: Композитор и фольклор. М., 1982.
164. Титова Е. В. Фактура как элемент стилистической системы (на материале клавирных сочинений В. Моцарта). Дис. ... канд. искусствовед. Л., 1983. Машинопись.
165. Тишкин Н. Ф. Теория одногласной и тонально-хроматической системы. — В кн.: Вопр. теории музыки. М., 1970, вып. 2.
166. Тох Э. Учение о мелодии. М., 1928.
167. Тюлин Ю. Н. Введение в гармонический анализ на основе хоралов Баха. Л., 1927.
168. Тюлин Ю. Н. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников. — Сов. муз., 1935, № 3.

169. Тюлин Ю. Н. Параллелизм в музыкальной теории и практике Л., 1938.
170. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. М., Л., 1939.
171. Тюлин Ю. Н. Мысли о современной гармонии. — Сов. муз., 1962, № 10.
172. Тюлин Ю. Н. Современная гармония и ее историческое происхождение. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века. М., 1967, вып. 1.
173. Тюлин Ю. Н. Натуральные и альтерационные лады. М., 1971.
174. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: Музыкальная фактура. М., 1976.
175. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: Мелодическая фигурация. М., 1977.
176. Тюлин Ю. Н. Краткий теоретический курс гармонии. М., 1978.
177. Тюлин Ю. Н., Бершадская Т. С., Пустыльник Н. Я. и др. Музыкальная форма. М., 1972.
178. Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г. Учебник гармонии. М., 1964.
179. Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г. Теоретические основы гармонии. М., 1965.
180. Узайде Д. Н. Психологические исследования. М., 1972.
181. Фейнберг Е. Л. Искусство и познание. — Вопр. философ., 1976, № 7.
182. Фейнберг Е. Л. Кибернетика, логика, искусство. М., 1981.
183. Фишман Н. Л. Эстетика Ф. Э. Баха. — Сов. муз., 1964, № 8.
184. Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки. — В кн.: Ранние формы искусства. М., 1972.
185. Хиндемит П. Мир композитора. — Сов. муз., 1963, № 4.
186. Холопов Ю. Н. Наблюдения над современной гармонией. — Сов. муз., 1961, № 11.
187. Холопов Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии. — В кн.: Музыка и современность. М., 1966, вып. 4.
188. Холопов Ю. Н. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967.
189. Холопов Ю. Н. Об эволюции европейской тональной системы. — В кн.: Проблемы лада. М., 1972.
190. Холопов Ю. Н. Об общих логических принципах современной гармонии. — В кн.: Музыка и современность. М., 1974, вып. 8.
191. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. М., 1974.
192. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. — В кн.: Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. М., 1982.
193. Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. М., 1983.
194. Холопов Ю. Н. Гомофония. — В кн.: Муз. энцикл., 1973, т. 1.
195. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971.
196. Холопова В. Н. О теории Эрне Лендван. — В кн.: Проблемы музыкальной науки. М., 1972, вып. 1.
197. Холопова В. Н. Фактура. М., 1979.
198. Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983.
199. Хоминский Я. История гармонии та контрапункту: В 2-х т. Київ, 1975—1979.
200. Царлино Дж. Гармонические установления/Пер. с итал. О. П. Римского-Корсакова. — Библ. ЛОЛГК. Машинопись.
201. Цуккерман В. А. Заметки о музыкальном языке Шопена. — В кн.: Фредерик Шопен. М., 1960.
202. Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды: В 2-х вып. М., 1970, 1975.
203. Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971.
204. Чайковский П. И. Руководство к практическому изучению гармонии. М., 1957.
205. Шахназарова Н. Г. Проблемы музыкальной эстетики. М., 1975.
206. Шевалье Л. История учений о гармонии. М., 1931.
207. Шёнберг А. Убеждение или познание? — В кн.: Зарубежная музыка XX века. М., 1975.
208. Шёнберг А. Статьи, выдержки из исsem/Пер. с нем. Л. Корчмара. — Библ. ЛОЛГК. Машинопись.
209. Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. М., 1973.
210. Шнейерсон Г. М. О музыке живой и мертвой. М., 1961.
211. Штумпф К. Происхождение музыки. Л., 1927.
212. Этингер М. А. Гармония И. С. Баха. М., 1963.
213. Этингер М. А. Гармония в полифонических циклах Хиндемита и Шостаковича. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века. М., 1967, вып. 1.
214. Этингер М. А. Раннеклассическая гармония. М., 1979.
215. Южак К. И. О природе и специфике полифонического мышления. — В кн.: Полифония. М., 1975.
216. Юземенов Ю. А. К вопросу о строении аккорда. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Л., 1972. Машинопись.
217. Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи: В 3-х ч. М., 1908.
218. Яворский Б. Л. Упражнения в образовании схем ладового ритма. М., 1929.
219. Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира. М.; Л., 1947.
220. Яворский Б. Л. Статьи: Воспоминания; Переписка. М., 1972.
221. Basevi A. Introduzione ad un nuovo sistema d'armonia. Firenze, 1862.
222. Besseler H. Das musikalische Hören der Neuzeit. Berlin, 1959.
223. Busset F.-C. La musique simplifiée dans sa théorie et dans son enseignement. Paris, 1839.
224. Casella A. L'evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta [S. 1.] 1919.
225. Carner M. A study of twentieth-century harmony. A treatise and guide for the student-composer of to-day. London, 1942.
226. Coussemaker C. E. H. de Histoire de l'harmonie au moyen-âge. Paris, 1852.
227. Coussemaker C. E. H. de. L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles. Paris, 1865.
228. Cowell H. New musical resources. New York, 1969.
229. Dunwell W. The evolution of 20th-century harmony. London, 1960.
230. Erpf H. Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik. Leipzig, 1927.
231. Fétis Fr.-J. Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie. Paris, 1849.
232. Gevaert Fr. Traité d'harmonie théorique et pratique: 2 vol. Paris, 1905—1907.
233. Goldman R. Harmony in Western music. London, 1968.
234. Hindemith P. Unterweisung im Tonsatz. Mainz, 1959.
235. Kfeneck E. Zwölfton-Kontrapunkt. Studien. Mainz, 1959.
236. Lendvai E. Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks. — In: Bela Bartók: Weg und Werk; Schriften und Briefe/Zusammengestellt v. Benice Szabolcsi. Budapest, 1957.
237. Mersenne M. Les préluces de l'harmonie universelle. Paris, 1634.
238. Messiaen O. Technique de mon langage musical. Paris, 1944.
239. Mitchell W. Elementary harmony. 2nd ed. New York, 1951.
240. Motte D. de la. Harmonielehre. [S. 1.] 1976.
241. Persichelli S. Twentieth-century harmony: Creative aspects and practice. New York, 1961.
242. Piston W. Harmony. New York, 1948.
243. Rameau J.-Ph. Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels. Paris, 1722.
244. Rameau J.-Ph. Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique. Paris, 1737.
245. Reti R. Tonality, atonality, pantonality. London, 1958.
246. Riemann H. Grosse Kompositionslehre. Berlin—Stuttgart, 1902.
247. Řisinger K. Nauka o harmonii XX. století. Praha 1978.
248. Schenker H. Neue musikalische Theorien und Phantasien. Stuttgart—Berlin, 1906. Bd 1. Harmonielehre.
249. Schering A. Geschichte der Musik im Beispielen. Leipzig, 1931.

250. *Schönberg, A.* Harmonielehre. Wien, 1949.
 251. *Sessions R.* Harmony practice. New York, 1952.
 252. *Siegmeyer E.* Harmony and melody: 2 vol. Belmont (Calif.), 1965—1966.
 253. *Szabolcsi B.* Bausteine zu einer Geschichte der Melodie. Budapest, 1959.
 254. *Zarlino G.* Istituzioni harmoniche Venetia, 1562.
 255. *Zarlino G.* Dimostrazioni harmoniche Venetia, 1571.

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Аккорд 6, 8—10, 13, 19, 24, 26, 28—51, 76, 80, 82, 87, 91—92, 94, 103, 105, 108, 114, 118, 127—129, 131, 134—135, 139, 141, 143, 146, 148, 153, 157, 163, 165—166, 168—172, 175, 181—182, 185—188, 193—198, 201, 205, 209, 218—220, 222 — определение 28—32 — обращения 9—10, 46, 144, 149, 165 — структура 6, 29—31, 33—46, 101—102, 118—120, 125, 135, 142, 165, 181, 183, 194, 196, 219, 222
- Акустические закономерности 13—14, 33—40, 44, 46, 63, 79, 87, 95, 98—100, 150, 154, 181, 202
- Альтерация 50, 106—107, 110, 128, 166, 190—192
- Ангемитоника и гемитоника 37, 86—87, 96, 191 (см. также: Звукоряд)
- Античная эстетика и теория музыки 7—8, 10, 33, 63, 205
- Барокко (специфика музыкального мышления) 9, 36, 42, 53, 67, 92—93, 152—160, 168—169, 201, 207
- Бас 39, 46, 51, 102, 136—137, 144, 165, 172—173 — basso continuo 9, 158, 169
- Варьирование, вариационность 23, 54—55, 120, 126, 148, 153, 171
- Вертикаль 8, 11, 13—16, 21—22, 24—25, 28—29, 39, 46, 102, 136, 142—143, 146, 157, 167, 210
- Возрождение (музыкальная эстетика, теория и практика) 8—9, 19, 142, 144, 146—153, 155, 162, 205, 219
- Вокальная музыка 8, 13, 94—95, 129, 137, 143—144, 146—147, 150, 156, 159—160, 183, 204, 207, 212, 213
- Восприятие музыкальное 13, 17, 29, 57, 60—61, 70, 77, 79—80, 91, 96, 99, 113, 116, 126—128, 145, 154—156
- Гармония как эстетическая категория 7—8, 144, 155, 160—161
- Гармония (определение) 7—15, 17, 98 (см. также: Склад как принцип организации музыкальной ткани)
- Гетерофония 6, 25—26, 37, 145 — определение 25
- Глубина 11—12, 16
- Голосоведение 42, 55—57, 146, 167, 169 (см. также: Мелодия, мелодические закономерности)
- Гомофонность 15—16, 18—20, 24, 27, 51—52, 54, 56, 119, 148—149, 154, 156, 158, 169—171, 208 (см. также: Фактура)
- Горизонталь 8—9, 11—13, 15—16, 20—21, 24—25, 56 (см. также: Голосоведение; Мелодия, мелодические закономерности)
- Грамматика, синтаксис 58—59, 62, 64—65, 73—74, 77—78, 120, 185, 190
- Диагональ 11—12
- Диатоника 87—88, 106—108, 191—193
- Додекафония 59—60, 202
- Жанры музыкальные 13, 94—95, 97—98, 116, 129, 137, 142, 144, 148—150, 153, 155, 159—160, 163, 183—184, 204, 207, 212—213, 221
- Звукоряд 6, 10, 38, 58, 65—67, 86—90, 99, 106—113, 116, 120, 122, 140, 149, 191—193, 205, 214 — определение 69
- Импровизационность 25, 158

Указатели составлены В. Карцовником.

Инструментарий, инструментальная музыка 13—14, 22, 27, 63, 98, 116, 143, 148—150, 159—160, 163, 197, 207

Интервалика 8—10, 13—14, 21—22, 24, 27—29, 34, 36—37, 39, 42, 44—47, 49, 55, 66—68, 73, 86—89, 94—96, 101, 105, 110, 116, 118, 123, 135, 142—146, 153, 155, 169—170, 179, 188, 196, 210, 212—214, 219

Каданс, каденция, кадансирование 9, 24—25, 36, 58, 77, 90, 92, 105—106, 116—117, 132—133, 136, 145, 149—150, 155, 163—165, 172, 176—177, 181, 203, 220 (см. также: Форма музыкальная)

Классицизм (специфика музыкального мышления) 19, 31, 36, 42, 48—49, 52, 57—58, 75—76, 102, 119, 128, 132, 147, 158, 160—181, 220

Комплекс звуковой 3, 11, 14—15, 17, 21, 26—32, 38, 40, 46—47, 50, 57, 63, 65, 76, 93, 107, 110, 119, 135—136, 142, 144, 146, 157—158, 169, 172, 210, 212 (см. также: Аккорд; Вертикаль; Созвучие)

Консонантность и диссонантность 8—9, 25, 42, 92, 102, 118—119, 133, 141—142, 144, 190—191
— эмансипация диссонанса 190

Лад 4, 6, 8—11, 17, 23, 27, 30, 32, 34, 42—43, 47, 49, 56—121, 135, 139, 142—143, 146, 150, 155, 163—165, 172, 175, 192, 200—201, 204, 207, 212—219

— определение 64, 69
— проблемы классификации 4, 92, 95—98, 117

— элементы лада 6, 65—69, 91—94, 96, 122
— функциональная единица лада 92, 150, 156, 158

— автономность ладовых систем 75—79, 103—105, 172, 194

— результативность ладовых систем 77, 79—81, 95, 105, 114, 120, 194, 214, 218

— октавные и неоктавные лады 71, 89—90, 99, 106, 123, 149, 153, 159—160

— гармонические лады 34, 92 (определение), 98—114, 139, 153, 217—218

— монодические лады 34, 68, 92 (определение), 98—100, 102, 105, 108, 122—123, 139, 194, 215—217

— монодийно-гармонические лады 94 (определение), 102, 113—123, 127, 129, 139, 186, 216—217, 219

[см. также: Опорность и неопорность; Модуляция (— ладовая модуляция); Полиладовость; Устойчивость и неустойчивость; Функция ладовая]

Логика музыкального мышления 9—14, 16—17, 19—21, 24—25, 30—32, 35, 39, 54, 56—57, 59—60, 62, 68—70, 79—80, 82, 92, 94, 118, 120, 127, 134, 141, 150, 154, 162—163, 166, 170, 186, 201, 221

Лютневая музыка 143, 148—149, 197

Мажоро-минорная ладогармоническая система 10, 13—14, 28, 32, 40—41, 58, 61, 63, 65, 67, 75—76, 78, 80—81, 85, 91—92, 94—95, 98—114, 116—118, 126, 129, 139, 142—144, 149, 152—200, 212, 217—218
— объединенная мажоро-минорная система 107

Мелодия, мелодические закономерности 9—10, 13—15, 17, 20, 23—25, 27, 55—57, 61, 72, 84, 90—91, 94, 105, 110, 113, 116, 118, 120, 127, 138, 142—143, 146—147, 149—150, 153, 155, 163, 167, 168—171, 175, 183—186, 189, 193, 196—198, 202, 210, 221—222
— определение 12

Многоголосие 8—10, 38, 50, 56—57, 90, 93, 129, 133, 141, 143, 145, 156, 200—205, 209, 217

Модальность, модус 10, 21, 67—68

Модуляция 82, 84, 112, 121—133, 177
— определение 122

— классификация 121—124, 133
— ладовая модуляция 6, 67, 85, 104, 109, 113, 121—126, 166, 177, 218

— тональная модуляция 121—122, 124—126, 191, 199—200

— метрическая модуляция 175

— внутритональная модуляция 121

Наклонение ладовое 35—36, 88—89, 97, 105, 107—109, 122—124, 131, 138, 191—193, 219
— определение 88

Обертоны 14, 33—34, 36—37, 40, 46, 150, 190

Одноголосие 9, 21, 90, 93—94, 120, 170—171

Опорность и неопорность 34, 71—74,

79, 85—86, 96—97, 102, 113, 120, 129, 185, 207

Органный пункт 134—136, 139, 164—165, 179

Подголосочность 20, 25, 138, 145, 207

Психологические предпосылки музыкального мышления 35, 60—61, 70, 80, 86, 153—154, 202

Полнаккордика 134—135, 139

Полиладовость 36, 51, 93, 133—140, 164, 196, 200—201, 203, 207, 209

— полифункциональность 93, 134, 164—165

— полисклад 23—24

— полимоноподия 23, 139

— полиладовость 6, 93, 134, 139—140

— политональность 93, 134, 137—139

— политональность 137—139

Пространство музыкальной ткани 11—12, 16, 55, 168 (см. также: Вертикаль; Горизонталь; Глубина; Диагональ)

Расслоение музыкальной ткани — см.: Полиладовость

Речевые истоки музыкального интонирования 14, 22, 62, 183—184, 207, 213

Ритм и метр 17, 19, 20, 23, 26, 54, 64—73, 75—76, 80, 95, 97, 104, 110, 118, 120, 122, 128—129, 136, 155, 163, 171—176, 183, 215, 221

Романтизм (специфика музыкального мышления) 40—41, 43, 48—49, 51, 54, 89, 91, 94, 108—109, 115—116, 119, 123, 180—201, 207, 222

Система музыкальная 7, 11, 15, 17, 28—30, 35, 40, 64—65, 77, 79, 91, 95, 120, 142, 153—154, 160, 162, 185, 200, 202, 222

Системность музыкального мышления 7, 9—12, 18, 28, 38, 40, 58, 60, 67, 69—70, 74, 79, 81, 102, 104, 106, 110, 121, 156, 204

Склад как принцип организации музыкальной ткани 4, 16—27, 51, 54, 129, 142—144, 148, 150, 156—157, 201, 204—212

— определение 17

— терминология 18

— конструктивная единица склада 9, 17, 26, 27, 150

— модуляция склада 212

— гармонический склад (определение) 17

— полифонический склад 8—10, 15—17, 18—21, 23—26, 29, 37, 50, 54—55, 76, 92—93, 113, 134, 141—142, 145—148, 150, 157—158, 163, 200, 205, 207—210

— монодический склад 6, 16—18, 20—23, 25, 68, 90, 120, 126, 128—129, 134, 139, 170, 205—207, 215, 218

Современное музыкальное мышление 4—5, 11, 23, 25—26, 31, 43—45, 49—50, 57, 59—60, 74, 78, 81, 85—86, 90—93, 110—121, 123, 128—129, 133—140, 169, 190—191, 200—222

Созвучие 9, 24, 26—27, 32, 65, 91, 118, 135, 142—144, 157—158, 172
— определение 30

Средневековые (музыкальная эстетика, теория и практика) 8, 23, 63, 67—68, 76, 93, 106, 141—146, 149—150, 205, 207

Строгий стиль 8, 10, 143, 145—147, 162, 219

Строй музыкальный 86, 123, 153, 213—214, 220

Тематизм 13, 22, 45, 54, 92—93, 176, 187, 220

Тематическая гармония 196, 208

Тембр 22, 47, 49, 57, 68, 69, 90, 110, 111, 119, 120, 143, 147, 197, 210, 219—221 (см. также: Фони́зм)

Ткань музыкальная 6, 13, 15—17, 19—20, 24, 26—27, 29, 36, 54—57, 92—93, 106—113, 133—140, 142, 150, 158, 203, 206, 221
— определение 11—12

(см. также: Полиладовость; Фактура)

Тональность 4, 10, 49, 58—60, 66—69, 78, 95, 103—104, 121—134, 137—139, 147, 149—150, 153—156, 177—180, 199—200, 214—217
— определение 69

Тоника, тоникальность 34, 58—59, 67, 64, 67, 74—82, 84, 90, 95—97, 99—100, 102—105, 113, 122, 124, 126, 131, 135, 137, 157, 177, 185, 190, 214—215, 217, 219

Устойчивость и неустойчивость 4, 31, 70—81, 96—98, 102, 117—118, 120, 133, 175, 177, 207

— эмансипация неустоя 133, 190—191

— эффект неустоя 80—81

Фактура 15—18, 20, 22—23, 32, 34, 50—56, 111, 129, 134, 139, 142, 148, 153, 156—160, 163, 166—172, 175, 183, 197—199, 205, 211, 220—222
— определение 16
— терминология 18
Фигурация 54—55, 119, 146, 148, 158, 171, 195, 221—222
Фольклор музыкальный 4, 14, 20, 23, 25—26, 33—35, 37—38, 74, 76—77, 80—81, 84—85, 88, 90, 107, 142—144, 149, 183—184, 213, 221
Фонизм 27, 31, 39, 47—50, 56, 90—91, 94, 96, 106, 118—120, 141—142, 146—147, 166, 175, 186—187, 195—196, 219—220 (см. также: Тембр. Функция фоническая)
Форма музыкальная 6, 9, 22—23, 29, 64, 75, 80, 82, 97, 99, 120, 124, 132—133, 136, 142, 154—155, 157, 161, 163, 175—180, 181, 185, 203, 208, 215
Фортепиано 13, 27, 143, 197
Функция ладовая 21, 24, 26, 31, 34, 42, 48, 50, 62, 65, 70—78, 81—86, 92—94, 96, 99—105, 113, 119,

141, 157, 159, 163—165, 172—176, 185, 188—191, 194—195, 214, 218
— функции основные и переменные 34, 81—86, 97—98, 102—105, 114, 129, 164, 189—190, 193
— функции высшего порядка 67, 147, 157, 172, 177—178
Функция фоническая 47—50, 94, 118—119, 141, 147, 190, 193, 195—196, 219
Функциональность 11, 20, 23—26, 28—32, 37, 49, 51, 60, 63, 66—68, 71, 74, 89—91, 93, 99, 120, 124, 131—132, 134, 145, 147, 156, 159, 163, 169, 176—180, 185—187, 198, 201, 218

Хроматика 6, 87—88, 107—110, 147, 187, 191—193, 204

Центральное созвучие 113, 215, 218, 219

Центральный элемент 208, 218

Эпигармонизм 107, 112, 115, 127, 188

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Авреллан из Реоме 8, 10
Адам де ля Аль 93
Александрова Е. А. 77
Аристотель 7
Асафьев Б. В. 62—64, 66, 68, 88, 150, 154, 161

Беркин Д. Л. 156
Балакирев М. А. 103
Барток Б. 14, 27, 30, 45, 94, 113, 120, 140, 143, 191, 203
Бас Дж. 58, 60
Бах И. С. 36, 42, 51, 53, 92—93, 139—140, 156—160, 169, 201, 205, 207, 216
Бах К. Ф. Э. 154
Берг А. 202
Бёрд В. 151—152
Бетховен Л. ван 17, 19, 21—22, 26—27, 31, 36, 42, 48, 57, 65, 75—76, 118, 128, 132, 160—161, 163—168, 172—173, 176—179, 181, 183
Бизе Ж. 181
Бобровский В. П. 28, 121
Бородин А. П. 14, 68, 180, 184, 188, 196
Брамс П. 181, 184, 186, 193
Бриттен Б. 213
Брукнер А. 181, 197
Буало Н. 156
Булез П. 11, 59—60
Бюссе Ф. 58

Вагнер Р. 48, 94, 180, 187, 192, 197
Веберн А. фон 59, 61—62, 211, 213, 216, 219
Вульфсон А. В. 6

Гайди П. 52, 161, 168, 179
Галлицкая С. П. 9, 22
Гальяно М. 156
Геварт Ф. 78, 82, 87, 101, 121
Гендель Г. Ф. 159
Гераклит Эфесский 7
Гиппиус Е. В. 38

Глинка М. И. 91, 116—117, 138, 180—181
Горький А. М. 65
Григ Э. 192—195
Григорьев С. С. 16, 29—30, 87
Гукбальд (Хукбальд) Сент-Амандский 142
Гуляницкая Н. С. 6, 9, 46

Дебюсси К. 43, 123, 128, 143, 191
Ден З. В. 150
Джезуальдо ди Веноза К. 147

Жоскен Депре 19, 145, 147

Исидор Севильский 8, 10

Капица С. П. 35
Карнер М. 60, 94
Катель Ш. С. 150
Катуар Г. 43, 87
Кац Ю. Н. 88
Керубини Л. 150
Кирлов С. Н. 130
Климовичский А. И. 4
Ков Ю. Г. 44, 219
Копен В. Д. 161
Котляревский И. А. 87
Кулаковский Л. В. 20
Курт Э. 4, 24, 169
Кушнарёв Х. С. 4, 68, 70, 85

Лассо О. 150
Ливанова Т. Н. 143, 147
Лист Ф. 49, 108—109, 180, 184, 187—188, 192, 197
Людли Ж. Б. 159

Мазель Л. А. 4—5, 29, 37—38, 48, 58, 72, 100, 119, 131, 153, 170—171, 182, 185, 214
Маслов Ю. С. 77—78
Маттесон Н. 169
Мейербер Дж. 181
Мерсени М. 8, 29

- Мессиаи О. 4, 169, 204, 214, 217
 Моцарт В. А. 13, 161—162, 166, 168, 172
 Мусоргский М. П. 25, 41, 43, 49, 68, 123, 125, 129, 136, 138, 181—184, 192—193, 196, 214
 Мясковский Н. Я. 43
 Назайкинский Е. В. 11—12, 16
 Обрехт Я. 150
 Онеггер А. 203
 Орфеев С. Д. 109
 Паисов Ю. И. 138
 Палестрина Дж. П. 146
 Пендеревский К. 216
 Персикетти О. 94
 Привано Н. Г. 4, 16, 27, 50, 54, 98, 121, 127, 169, 172
 Прокофьев С. С. 5, 43—45, 111—112, 114—118, 130
 Протопопов В. В. 23, 134, 148
 Псевдо-Евклид 8
 Равель М. 195
 Рамо Ж. Ф. 9, 10, 33, 34, 36, 67, 159, 169
 Рахманинов С. В. 4, 49, 54, 105, 111, 182—183, 186, 188, 190, 193, 198
 Рачева И. 48
 Рети Р. 5, 94, 217, 219
 Риман Г. 10, 12, 35, 58, 89, 154
 Римский-Корсаков Н. А. 68, 89, 104, 109, 131—132, 181, 187, 193, 214
 Рубцов Ф. А. 81
 Руссо Ж. Ж. 169
 Ручьевская Е. А. 28, 152
 Свибровский В. И. 70
 Семиц Р. 94
 Скребков С. С. 4, 19, 144—146, 149, 158, 168, 178, 200
 Скрябин А. Н. 68, 188, 199, 208
 Слонимский С. М. 14, 20, 44—45, 72, 94, 120, 123—124, 129—130, 191, 213—214, 219
 Солищев В. М. 18
 Способин И. В. 62, 77
 Стравинский И. Ф. 93, 135—136, 139, 191, 204—205, 217
 Танеев С. И. 154—155
 Тер-Мартirosян Т. Г. 4
 Тертерян А. Р. 206
 Титова (Кутейникова) Е. В. 18, 51—53, 56, 168
 Тищенко Б. И. 22, 26, 97, 123, 191, 216, 218
 Тох Э. 12
 Тюлин Ю. Н. 4, 10—12, 16, 27, 30—32, 47—51, 54, 61—62, 68, 70, 78—82, 98—101, 108, 120—122, 124, 127, 131—132, 163, 165, 169, 172, 197, 201
 Уствольская Г. И. 139
 Франк С. 187
 Хиндемит П. 4, 30, 32, 44, 46, 113, 169, 207, 211
 Холопов Ю. Н. 4—5, 8—9, 11, 31—32, 44, 46, 60, 66—67, 102, 118, 141, 157, 162, 191, 204—205, 208, 218
 Холопова В. Н. 16—17, 22, 26, 28, 55, 197, 220
 Царлино Дж. 8, 29, 144
 Цветаева М. И. 73—74
 Чайковский П. И. 12, 48, 68, 103—106, 182, 184, 189, 192—193, 197, 200, 205
 Шевалье Л. 150
 Шёнберг А. 4, 59, 61—62, 78, 82, 190, 215—216, 219
 Шенкер Г. 78, 82
 Шнитке А. Г. 85, 123
 Шопен Ф. 17, 48—49, 51, 83, 89, 94, 123, 130, 184—187, 189—197
 Шостакович Д. Д. 25, 93, 113, 123, 138, 207—210, 214, 216, 222
 Штокхаузен К. 206
 Шуберт Ф. 41, 65, 109, 115, 180, 187, 193, 199
 Шуман Р. 49, 180, 184, 195
 Щедрин Р. К. 73, 91—92, 94, 120, 123, 137, 191, 208
 Эвальд З. В. 38
 Эрпф Г. 113, 215, 218
 Этингер М. А. 157
 Яворский Б. Л. 4, 67—68

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие к первому изданию	3
Предисловие ко второму изданию	6

• Часть I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ГАРМОНИИ

Отдел А. ГАРМОНИЯ КАК МУЗЫКАЛЬНАЯ КАТЕГОРИЯ

Тема 1. Гармонический склад как одна из форм организации многоголосной ткани	7
§ 1. Понятие гармонии. Гармонии и мелодия	7
§ 2. Склад и фактура	15
§ 3. Монодический склад	20
§ 4. Полифонический склад	23
§ 5. Гармонический склад	26
Тема 2. Аккорд	28
§ 1. Определение	28
§ 2. Общие принципы строения	33
§ 3. Аккорды нетерцового строения	40
§ 4. Две формы функционирования аккорда в музыкальной ткани	47
§ 5. Фактура	50
§ 6. Голосоведение	55

Отдел Б. ЛАДОВАЯ ОСНОВА ГАРМОНИИ

Тема 1. Вопросы общей теории лада	57
§ 1. Природа лада	57
§ 2. Элементы лада	65
§ 3. Ладовые функции	70
§ 4. Автономные и результирующие ладовые системы. Эффект неустоя. Эффект тоникальности	75
§ 5. Основные и переменные функции. Переменный лад	81
§ 6. Звукоряд	86
§ 7. Функциональная единица лада. Основные группы ладовых систем	91
Тема 2. Монодические лады	94
Тема 3. Гармонические лады	98
§ 1. Мажоро-минорная ладогармоническая система. Общая характеристика	98
§ 2. Выявление ладовых функций мажоро-минорной системы отдельными аккордами. Функциональная роль тона	101
§ 3. Переменность функций в мажоро-минорной системе	102

§ 4. Основной диатонический звукоряд мажоро-минорной системы и формы его усложнения	106
§ 5. Гармонические лады вне мажоро-минорной системы	113
Тема 4. Моподийно-гармонические лады	114

Отдел В. МОДУЛЯЦИЯ

§ 1. Общее понятие. Классификация	121
§ 2. Способ перехода	126
§ 3. Направление модуляции. Степени родства	130
§ 4. Совершенные и несовершенные модуляции	132

Отдел Г. РАССЛОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ

§ 1. Общая характеристика	133
§ 2. Полиаккордика	135
§ 3. Полифункциональность	135
§ 4. Политональность	137
§ 5. Полиладовость	139

Часть II. ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР РАЗВИТИЯ ГАРМОНИИ

Тема 1. Возникновение гармонии и ее развитие на пути к формированию мажоро-минорной системы	141
Тема 2. Мажоро-минорная система в XVII—XVIII веках	153
Тема 3. Мажоро-минорная система на рубеже XVIII—XIX веков	160
§ 1. Мажоро-минорная система и венский классицизм	160
§ 2. Лад. Аккордика. Фактура	163
§ 3. Гармония и мелодия	168
§ 4. Гармония и ритм	172
§ 5. Гармония и форма	175
Тема 4. Мажоро-минорная система в XIX веке (послеклассический период)	180
§ 1. Общая характеристика	180
§ 2. Лад	188
§ 3. Аккордика	193
§ 4. Фактура	197
§ 5. Тональное движение	199
Тема 5. Гармония в современной музыке	200
§ 1. Общая характеристика современного многоголосия	200
§ 2. Склад	205
§ 3. Лад	212
§ 4. Аккордика. Фактура	219
Литература	223
Предметный указатель	231
Указатель имен	235

Татьяна Сергеевна Бершадская

ЛЕКЦИИ ПО ГАРМОНИИ

Издание 2-е, дополненное

Редактор А. В. Вульфсон

Художник Н. И. Васильев

Худож. редактор Р. С. Волховер

Техн. редактор Г. С. Мичурин

Корректоры Т. В. Львова, Н. А. Чернобай

115 № 1159

Сдано в набор 22.01.85. Подписано в печать 25.09.85. Формат 60х90^{1/8}. Бум. тип. № 1. Гарнитура литературная. Высокая печать. Усл. печ. д. 15. Усл. кр.-отт. 15,25. Уч.-изд. л. 15,92. Тираж 10 000 экз. Заказ № 2059. Цена 1 р. 30 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191123, Ленинград, ул. Рыбаева, д. 17

Отпечатано с матриц Ленинградской типографии № 2 головного предприятия ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгения Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 198532, г. Ленинград, Измайловский проспект, 29, в Ленинградской типографии № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгения Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 191120, Ленинград, Социалистическая ул., 14.

Б 48 Бершадская Т. С.
Лекции по гармонии. 2-е, доп. изд. Л.: Музыка, 1985.—
238 с., нот.

Курс лекций, читаемый автором в ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, освещает теоретические проблемы гармонии и содержит также исторический обзор развития гармонии в европейской музыке. Наиболее подробно изложены вопросы, которые недостаточно разработаны в существующих пособиях или нуждаются в новом освещении. В частности, автор предлагает свою трактовку понятий гармонии, лада, музыкального склада. Во втором издании расширены теоретические разделы о музыкальной ткани, о ладе и др., внесены дополнения в исторический обзор.

Б 4905000000-699 48-85
026(01)-85

78.01