

Ю. Н. Холопов

О ТРЕХ ЗАРУБЕЖНЫХ СИСТЕМАХ ГАРМОНИИ

I. ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕОРИИ В КНИГЕ II. ХИНДЕМИТА «РУКОВОДСТВО ПО КОМПОЗИЦИИ»¹

Теоретическая концепция Хиндемита носит ясный отпечаток художественной личности ее автора. Хиндемит далек от того, чтобы отрицать всю классическую теорию и строить новую теорию на совершенно иных основах. В то же время он не ограничивается традиционным ладогармоническим и мелодическим материалом, что типично для многих музыкально-теоретических трудов вплоть до наших дней. Подобно тому, как для музыкального мышления Хиндемита характерно своеобразное сочетание традиций немецкого барокко с самыми современными чертами мелодики, гармонии и структуры, стремление к рационалистической уравновешенности и стилистической цельности, к простоте и ясности выражения, в теоретических его взглядах обнаруживается столь же своеобразное переплетение, сплавление традиционного и современного, тенденция к закономерному естественному порядку и логической стройности, к широте, даже универсальности обобщений.

¹ P. Hindemith. Unterweisung im Tonsatz, части I—II. Майнц, 1937. Ссылки на I часть даются по изданию 1940 г.

Главную задачу «Руководства по композиции» можно определить как попытку создать основы гармонической системы, опирающейся на объективные естественные предпосылки и объясняющей гармоническую структуру всякого музыкального стиля. В то же время книга — не столько истерпывающее теоретическое исследование, все-сторонне и подробно освещающее каждый из затрагиваемых вопросов, сколько практическое руководство для изучающего основы композиции¹. Поэтому проблематика книги ограничивается новыми положениями и теми старыми, которым дается новое истолкование (на это указывается во введении, стр. 24)².

Рабочий материал

Рабочим материалом (Werkstoff) Хиндемит называет музыкальные звуки, интервалы, гаммы. Звук как физический материал музыкального искусства есть исходный пункт теории Хиндемита. Из ряда обертонов, содержащихся в музыкальном звуке, выводятся важнейшие интервалы в определенном, данном самой природой, порядке: октава, квинта, кварта, большие и малые терции и сексты, септимы и секунды. Первые 6 звуков обертонового ряда образуют мажорное трезвучие — «самое чистое и самое естественное из всех созвучий», с которым «музыкант связан так же, как живописец с основными красками, архитектор с тремя измерениями» (стр. 39). Мажорное трезвучие «постоянно служит ориентиром, мерой и целью, даже в тех частях сочинения, в которых оно избегается» (стр. 39).

От рассмотрения свойств натурального звукоряда Хиндемит переходит к образованию гаммы, которую он счи-

¹ Буквальный перевод названия книги — «Наставление в сочинении».

² Представление о положениях традиционной теории, поддерживаемых Хиндемитом, но не вошедших в «Руководство», можно получить из других его работ: «Задачи по гармонии» (Майнц, 1949) и «Упражнения по гармонии для подвинутых» (Майнц, 1949).

тает «естественнейшим, простейшим и наиболее пригодным к употреблению сырьем» для работы композитора (стр. 31). Кратко описав и отвергнув несколько путей заполнения октавы, Хиндемит предлагает в качестве «нового предложения» образовать хроматическую гамму с помощью двух натуральных интервалов — чистой квинты и большой терции (а также их октавных перестановок). Исходя из обертонов «родоначального» звука *до* и используя эти интервалы, он получает другие звуки: *соль* (3:2), *фа* (4:3), *ля* (5:3), *ми* (5:4), *ми-бемоль* (6:5), *ля-бемоль* (8:5). Из их обертонов выводятся аналогичным образом еще 4 звука: *ре* (от звука *соль*), *си-бемоль* (от *фа*), *ре-бемоль* (от *фа*) и *си* (от *ми*). От *ре* образуется *фа-диез*; от *ре-бемоль* — *соль-бемоль*¹.

Такой же ряд может быть получен и от всякого другого звука. В отличие от традиционной теории все двенадцать звуков здесь трактуются как основные ступени гаммы, принадлежащие одной тональности (в данном случае тональности *до*). Среди них есть более удаленные от тонального центра и менее удаленные, но это разделение не имеет ничего общего с разделением на основные и производные ступени, связанным с опорой на мажорную и минорную диатонику. Выведение хроматической гаммы иллюстрируется акустическими данными об абсолютной высоте каждого звука. Однако предлагаемая Хиндемитом система не есть новая система музыкального строя². Скорее ее нужно понимать как одну из многочисленных в XX веке хроматических ладотональных систем. Получив основной материал, «сырье» музыкального искусства, Хиндемит приступает к выяснению отношений между звуками.

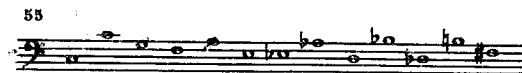
¹ Полученные от «родоначальника» звуки Хиндемит уподобляет «семейству»: *соль*, *фа*, *ля*, *ми*, *ми-бемоль* и *ля-бемоль*, как произошедшие непосредственно от *до*, называются «сыновьями»; произведенные от «сыновей» *ре*, *си-бемоль*, *ре-бемоль* и *си* — это «внуки»; последний звук (*фа-диез*, или *соль-бемоль*) — «правнук».

² Музыкальный строй, на который ориентируется Хиндемит, — это, очевидно, «чистый» строй Фольяни—Царлино, скрытый под температурией и стихийно обнаруживающийся при игре на инструментах, не имеющих темперированной настройки, и при пении.

Свойства материала

Взаимозависимость звуков, как предпосылка всякого звукового порядка, основана прежде всего на различии их значения относительно друг друга. «При всяких сочетаниях звуков должны быть звуки господствующие и подчиненные» (стр. 76). Поэтому исследование значения звуков, смысла сочетания нескольких звуков между собой есть прежде всего выяснение того, какие из звуков являются главными, а какие — подчиненными. Это касается всяких сочетаний звуков — как по горизонтали, так и по вертикали.

Помочь выяснению отношений между звуками по горизонтали может тот порядок, в котором были выведены звуки хроматической гаммы. Он укажет не только на то, что звуки обладают родственными связями между собой, но также установит недвусмысленный «табель о рангах» (стр. 76) звукового родства:



К каждому данному тону его октавное повторение столь близко родственно, что различие между ними установить трудно. После октавы наиболее близким тоном является квинта, далее кварта, большая терция, малая терция, малая секста, большая секунда, малая септима, малая секунда, большая септима и, наконец, тритон — самый неродственный звук. В этом ряду, который отныне называется «первым рядом» (в нашем дальнейшем изложении он будет обозначаться сокращенно «P1») родство звуков слабеет по мере удаления от основного тона. Иерархия звукового родства, выраженная в P1, сохраняется, по мнению Хиндемита, при всех обстоятельствах. «Здесь не имеют значения ни вопросы стиля, ни прогресс, так же как не может быть вопросов стиля в «единожды один» и прогресса в простейших законах механики» (стр. 77). Закономерность P1 есть «мера и правило для связывания созвучий, порядка гармонического последования и благодаря этому звукового развития (Ablauf) композиции».

Если при рассмотрении взаимоотношений звуков в последовании использовались закономерности натурального звукоряда, то для рассмотрения взаимоотношений звуков в одновременности, по вертикали используется другое физическое явление — разностные комбинационные тоны. При одновременном звучании двух звуков (например, на многих духовых инструментах) возникает третий, высота которого определяется разностью в частоте колебаний образующих его звуков. Это и есть разностный комбинационный тон. При взаимодействии его с двумя звуками интервала появляется комбинационный тон второго порядка¹ и т. д. Звучание новых комбинационных тонов быстро слабеет².



Особенности расположения разностных комбинационных тонов позволяют сделать два важнейших вывода, касающихся гармонических свойств интервалов:

1. В зависимости от взаимного расположения комбина-

¹ Комбинационный тон второго порядка один, так как другой комбинационный тон второго порядка, возникающий при совместном звучании комбинационного тона первого порядка и верхнего из сыгранных звуков интервала, совпадает с нижним звуком интервала.

² В качестве доказательства практического значения комбинационных тонов для музыкального искусства Хиндемит приводит на стр. 82 следующий пример: «Чтобы обойтись на маленьких органах без самых низких, вследствие своей величины очень дорогих и громоздких лабиальных труб, не отказываясь, однако, от их звуков», строители органов «берут две более высокие (меньших размеров) трубы, на которых при одновременном вдувании звучит желаемый звук как комбинационный тон». Восприятие обертонов как окраски звука, а не отдельных самостоятельных звуков, также объясняется тем, что все обертоны, в конечном счете, усиливают основной тон, являющийся для них главным комбинационным тоном.

ционных тонов происходит попарное объединение интервалов. Таким образом, теория обращений интервалов получает чисто акустическое обоснование.

2. Вследствие удвоения и усиления комбинационными тонами одного из звуков интервала усиливаемый звук получает преобладающее значение, то есть становится основным тоном, подобным основному тону аккорда.

На таблице в примере 56 показано, что сила основного тона в различных интервалах неодинакова. Она велика в совершенных консонансах, считающихся поэтому гармонически сильными интервалами. Она достаточно велика в большой терции и малой сексте. Остальные интервалы — гармонически более слабые. В малой терции и в большой сексте комбинационные тоны не удваивают ни один из звуков интервала. По аналогии с большой терцией и малой секстой за основной тон малой терции принимается нижний ее звук, большой сексты — верхний. Для практического применения секунд и септим их собственный основной тон не имеет значения, так как в живом музыкальном контексте они обычно подчиняются более сильным интервалам. У тритона нет основного тона. Комбинационные тоны дополняют тритон до доминант-септаккорда. Этим, по мнению Хиндемита, объясняется неустойчивость тритона, его стремление достичь тоники¹.

Результат исследования гармонических свойств интервалов изложен в виде таблицы, которая названа «вторым рядом» (P2):



P2 лишь внешне сходен с P1. Последование звуков P1 — это отношения родства между звуками. Последование интервалов P2 — соотношение частот созвучия. P1 говорит о тональных тяготениях (во II части «Руководства» отношения звуков P1 названы «родом магнитного притя-

¹ Подробное изложение теории основного тона см. в нашей статье «Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита» в сборнике «Музыка и современность», М., 1962.

жения»). Р² говорит о степени слияния звуков в одновременности.

Таблицей Р² Хиндемит также дает свой ответ на вопрос тысячелетней давности о консонансе и диссонансе. «Некогда терции были диссонантны, позднее они передвинулись в консонансы; совершенные консонансы отличаются от несовершенных; благодаря чрезмерному употреблению септаккордов большая секунда и малая септима стали для нашего уха почти консонансами...» (стр. 108). Невозможно точно определить, где консонансы переходят в диссонансы. Поэтому эти термины сохраняются лишь для определения самых крайних границ звучания со стороны их удовлетворительного и неудовлетворительного действия: чем ближе интервалы влево (на таблице Р²), тем они консонантнее, чем ближе вправо, тем диссонантнее.

Аккорды

Как теоретик «новой музыки», Хиндемит отнюдь не ограничивается традиционными трезвучиями и септаккордами. Наряду с ними он рассматривает множество других созвучий разнообразной структуры, которые для него такие же аккорды, как и обычные трезвучия. Естественно, что рамки традиционного учения об аккордике оказываются слишком тесными. Поэтому Хиндемит отвергает терцовый принцип как единственный закон аккордовой структуры и выступает против теории видоизменения аккордов — против обращения, альтерации и многозначности (достигаемой, например, энгармонической заменой звуков аккорда). Аккорд для Хиндемита есть самостоятельное внутренне цельное сочетание, структурно не зависящее ни от какого-либо прообраза, ни от контекста. Аккорд может быть построен по терциям, квартам, квинтам или другим интервалам, может иметь смешанную интервальную структуру.

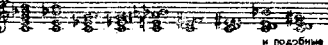
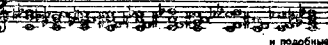
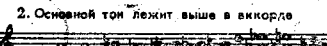
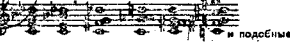
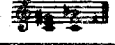
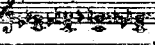
Новая теория аккордики базируется на гармонических свойствах интервалов (Р², см. пример 57); составляющих созвучия. Различие между аккордами устанавливается в

зависимости от их интервального состава. Основной тон сильнейшего интервала подчиняет своему влиянию основные тоны гармонически более слабых интервалов и становится основным тоном аккорда. Например, в аккорде *до—ми—фа-диез—ля—до-диез—ми—соль* наиболее сильный интервал — квинта (дуодецима) *до—соль*; ее основной тон — звук *до* — есть основной тон всего аккорда (см. также таблицу в примере 58, пример 59 Б и др.). Основным тон может совпадать с басовым звуком (что придает аккорду большую устойчивость), но может помещаться и в верхних голосах (что производит обратное впечатление). При наличии тритона его гармоническая неопределенность и целеустремленность (*Zielstrebigkeit*) распространяются на весь аккорд. Поэтому все аккорды разделяются на два больших класса — без тритона и с тритоном. Приводим таблицу классификации аккордов (см. стр. 224).

Мажорное и минорное трезвучия (группа I, подгруппа 1) — «самые благородные из всех созвучий» (стр. 125), наиболее самостоятельные из всех аккордов и наиболее пригодные для заключения. Они могут быть связаны с любым другим аккордом. Аккорды I₂ уступают в ценности трезвучиям. Вследствие положения основного тона не в басовом голосе они не вполне пригодны в качестве заключительных аккордов, но могут выполнять те же задачи, что и трезвучия, хотя и в меньшей мере. Аккордами I группы исчерпываются сочетания из основного тона и близко родственных звуков.

II группа (класс B) охватывает созвучия, в которых тритон подчинен более сильным интервалам. Здесь уже имеются мягкие диссонансы (малая септима и большая секунда), так как их возникновение обуславливается присутствием тритона; исключение составляют неопределенные аккорды, выделенные в VI группу). Внутри группы аккорды расположены в порядке уменьшения мягкости и определенности их звучания.

В III группу объединены созвучия с произвольным числом тонов (в отличие от трехзвучных аккордов I группы), содержащие диссонирующие интервалы — секунды и септимы. «Они — малоблагородная и грубая порода» (127). Лучшие из них содержат в себе или аккорд из I группы или напоминающее его сочетание. Созвучия, об-

А Созвучия без тритона	Б Созвучия с тритоном
I БЕЗ СЕКУНД И СЕПТИМ 1. Основной тон и бас совпадают  2. Основной тон лежит выше в аккорде 	II БЕЗ МАЛЫХ СЕКУНД И БОЛЬШИХ СЕПТИМ. ТРИТОН ПОДЧИНЕН а) Только с малой септимой (без большой секунды) Основной тон и бас совпадают  б) С большой секундой и малой септимой 1. Основной тон и бас совпадают  2. Основной тон лежит выше в аккорде  3. С несколькими тритонами 
III С СЕКУНДАМИ И СЕПТИМАМИ 1. Основной тон и бас совпадают  2. Основной тон лежит выше в аккорде 	IV С МАЛЫМИ СЕКУНДАМИ И БОЛЬШИМИ СЕПТИМАМИ Один или несколько тритонов подчинены 1. Основной тон и бас совпадают  2. Основной тон лежит выше в аккорде 
V НЕОПРЕДЕЛЕННЫЕ 	VI НЕОПРЕДЕЛЕННЫЕ. ТРИТОН ГОСПОДСТВУЕТ 

ходящиеся лишь мягкими диссонансами (малой септимой и большой секундой), благороднее тех, что содержат в себе малую секунду или большую септиму. Все созвучия этой группы «несамостоятельны, очень зависимы от мелодического движения и не позволяют быть связанными с любым аккордом» (стр. 127).

В IV группе находится «дикий пайка» (ein seltsames Gelichter) колючих, пестрых, жестких созвучий. Здесь встречается все, что служит повышенной вырази-

тельности, что производит суматоху (Lärm), возбуждает, потрясает...» (стр. 127). От них трудно ожидать той же безропотной покорности во всяком аккордовом последовании, к которой мы привыкли, имея дело с аккордами I и II групп. Лучше всего повинуются из них те, что состоят из небольшого числа звуков или похожи на простые аккорды.

Группы V и VI малы. Аккорды состоят из наложения равновеликих интервалов, что придает им неопределенность. Если аккорд из двух кварт при октавном удвоении или обращении получает квинту, он перестает быть неопределенным и переходит в III группу. В VI группе слабый основной тон в малой терции и большой сексте (см. пример 56) не может противостоять действию тритона, и весь аккорд становится неопределенным, как и сам тритон.

Если среди аккордов встречается двузвучие, то оно должно быть также отнесено к какой-либо группе, соответствующей его качеству: квинты и терции — к I, кварты и сексты — к I₂, секунды — к III₂, септимы — к III₁, тритон — к VI группе.

Таким образом, классифицируются все возможные аккорды: «Нет такого сочетания интервалов, которое не входило бы в какой-либо из отделов системы» (стр. 129).

Основное двухголосие

От рассмотрения отдельных элементов («строительного камня») гармонии Хиндемит переходит к связыванию аккордов между собой. Он различает «тройную энергию» аккордового последования: ритмическую, мелодическую и гармоническую. Каждая из них действует притом в двух направлениях: «Ритм определяет длительность аккордов и группирует их в формы благодаря разделению на акцентуруемые и неакцентуруемые построения. Мелодика проявляется в голосоведении как начало, регулирующее протяженность, и в господствующем двухголосии, которое выступает как ограничение объема звучания. Гармоническую энергию мы ощущаем в распределении гармонического веса и в отношениях звукового родства» (стр. 137).

Оставляя без внимания вопросы ритмики, как еще недостаточно выясненные и методически не разработанные, подчеркнув попутно практический, а не научно-исследовательский характер своего «Руководства» (стр. 138), Хиндемит приступает сразу к области мелодики. Он резко обрушивается на так называемую чистую линейность и справедливо утверждает неразрывность связи между гармонией и мелодической линией.

Основное (или господствующее — «übergeordnete») двухголосие есть сочетание, образованное басовым голосом и мелодией. Оно является как бы рамкой, очерчивающей основной контур звучания. Это — мелодические линии крайних голосов. В случае органного пункта в басовом голосе его функцию в основном двухголосии перенимает ближайший к нему движущийся голос. Аналогично этому, при застывании верхнего голоса его роль берет на себя ближайший к нему голос, помещающийся ниже.

Мелодические линии, составляющие основное двухголосие, должны образовывать «безупречное, понятное без добавлений двухголосное соединение» (стр. 142). Расстояние между ними не играет никакой роли. Интервалы в основном двухголосии должны быть заботливо рассчитаны, чтобы напряжения и разрешения закономерно чередовались друг с другом: между благозвучием и остротой «нужно найти разумное соотношение, соответствующее роду и цели сочинения» (стр. 143).

Гармоническое напряжение

Аккорды имеют различную степень гармонической напряженности, зависящую от их интервального состава и расположения. Переход от одного аккорда к другому либо сохраняет тот же уровень напряжения, либо изменяет его в ту или другую сторону более или менее резко. Изменение гармонического напряжения при последовании аккордов образует подъемы и спады — гармонический рельеф сочинения (harmonisches Gefälle). Взглянем еще раз на таблицу аккордов (пример 58). Гармоническое напряжение возрастает при переходе от трезвучий к их обращенным внутри I группы, от аккордов I группы к аккордам

II группы, от II — к III, от III — к IV, одним словом, при всяком переходе вниз или вправо по таблице. Исключение составляют неопределенные аккорды V и VI групп: их гармоническое напряжение примерно равно напряжению аккордов II группы. Возможны и более тонкие градации. Если взять два аккорда одной подгруппы, например, III₁, из которых один больше похож на трезвучие, чем другой, то при их последовании гармоническое напряжение также изменится, хотя и чуть заметно. Тональные отношения не играют здесь никакой роли: при соединении двух трезвучий квинтового соотношения гармоническое напряжение остается на одном уровне.

В результате изменения напряжения образуется естественное гармоническое crescendo или diminuendo, не подвластное исполнителю. Для демонстрации гармонического рельефа Хиндемит приводит следующие примеры:

59 (A)

Гармоническое напряжение:

(B)

Линия гармонического напряжения

В первом последовании происходит постепенное небольшое усиление гармонического напряжения и столь же плавное его ослабление.

О втором Хиндемит пишет: «Учение о гармонии не может определить ни одно из этих созвучий, за исключением крайних аккордов. Оно прибавит лишь, что пример кое-

как укладывается в C-dur». Но и основные тоны аккордов не скажут нам ничего, кроме того, что все аккорды имеют основной тон *до*. Мало помогают определению аккордов голосоведение и основное двухголосие. Лишь гармонический рельеф дает объяснение гармоническому развитию (в последовании аккордов с одним и тем же основным тоном!). После резкого усиления напряжения во втором аккорде достигнутый уровень поддерживается в следующих четырех аккордах: в предпоследнем аккорде напряжение достигает своей кульминации и еще более резко спадает при переходе к последнему аккорду.

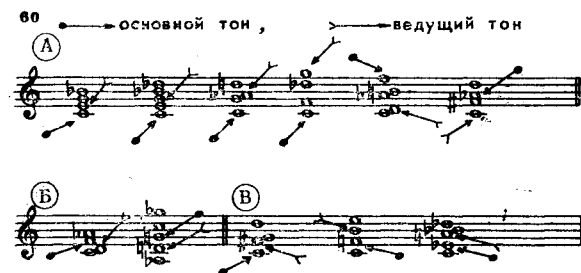
В последнем примере ясно ощущается взаимодействие различных элементов музыки — основного двухголосия, голосоведения, основных тонов аккордов, гармонического напряжения. В данном случае скованность действия одного из них компенсируется значительным развитием остальных. Гармонический процесс, по мнению Хиндемита, должен действовать тем «убедительнее, интереснее и радостнее», чем заботливее согласованы между собой эти элементы.

Соединение аккордов

Гармоническое движение в последовании аккордов может быть достигнуто не только изменением «гармонического веса», но также — и это не менее важно — с помощью чередования основных тонов. В зависимости от интервала, образуемого основными тонами, аккорды находятся между собой в различных отношениях — кварто-квинтовом, терцовом, секундовом, тритоновом. Качество того или иного интервала становится благодаря этому качеством соотношения двух аккордов, на последование их основных тонов тем самым распространяются закономерности P2 (см. пример 57). Приводя здесь примеры соединения трезвучий, основные тоны которых находятся в различном интервальном соотношении, Хиндемит пишет, что соединение аккордов кварто-квинтового соотношения имеет «более прочный фундамент», чем соотношения, например, малой сексты (предполагается при этом, что аккорды близки по

«гармоническому весу»). При аккордовом последовании оказывается усиленной и мягкость терцового соотношения, и текучесть, мелодичность секундового (в особенности малосекундового). Неродственность звуков тритона распространяет свое качество наименьшей связности на последование аккордов с тритоновым соотношением основных тонов.

При обращении с аккордами класса Б недостаточно учитывать лишь их основной тон. Для правильного соединения аккордов класса Б необходимо контролировать также и разрешение тритона как важнейшей составной части аккорда. Один из звуков тритона считается ведущим тоном (Führungston), а именно тот, который образует наиболее консонирующий интервал с основным тоном аккорда (пример 60А). Если оба звука тритона находятся в одинаковом интервальном отношении к основному тону, то за ведущий тон принимается более низкий из них (пример 60Б). Если один из звуков тритона является одновременно и основным тоном, то ведущий тон в этом случае — другой звук тритона (пример 60В).



Простейшим образом аккорд с тритоном разрешается в такой аккорд класса А, основной тон которого отстоит на секунду от ведущего тона или совпадает с ним. (Например, в обороте V_7-I .) Хиндемит подробно разбирает различные другие разрешения аккордов с тритоном. Но «как и во всех предыдущих рассуждениях (Entscheidungen), основанных на градациях и ценности интервалов, и здесь... никакие аккордовые последовательности не клеймятся как неприменимые» (стр. 156).

Образование тонального круга

При последовании звуков *до — ми — соль* в любом порядке они воспринимаются как части *до*-мажорного аккорда, так как звуки квинты (кварты), находящиеся в отношении наивысшего родства (согласно P1, см. пример 55), подчиняют себе остальные звуки с их более слабым родством. Основной тон сильнейшего интервала (согласно P2, см. пример 57) звук *до* становится основным тоном всей группы. То же самое происходит при последовании *до — ми — соль* как основных тонов аккордов. Главный звук в группе основных тонов есть центр образующегося тонального круга, то есть тоника.

Есть и другие факторы, способные влиять на образование тональных отношений, в особенности при отсутствии гармонически сильных интервалов между основными тонами. Вследствие тактового акцента или превосходства в длительности тоникой может стать звук, не предназначенный к этому по чисто интервальному признаку. Заключение, целевой аккорд занимает столь важное место в аккордовом последовании, что стремится стать господствующим.

Наконец, аккорд из I группы среди более сложных аккордов II, III и IV групп имеет тенденцию утвердиться в качестве тонального центра.

Для возникновения тонального ощущения необходимо не меньше трех аккордов класса А. Лишь поддержка тонального центра с двух сторон вполне выявляет его роль как тоники. Среди аккордов класса Б тональное тяготение возникает уже при звучании одного из них ввиду тяготения тритона. Однако тоника в этом случае неизвестна до тех пор, пока не появится разрешающий аккорд класса А. Если, например, после аккорда *соль — си — ре — фа* следует аккорд *до — соль — до — ми*, то тональность — *до* мажор; если аккорд разрешения — *фа-диез — ля-диез — ре-диез — фа-диез*, то тональность — *ре-диез* минор. При последовании нескольких аккордов с тритоном их тональная принадлежность устанавливается в зависимости от основного тона разрешающего последнего аккорда, который относится к классу А.

Если он вообще не появляется, то тоникой становится

основной тон последнего аккорда, хотя бы он был и с тритоном (пример 61А).



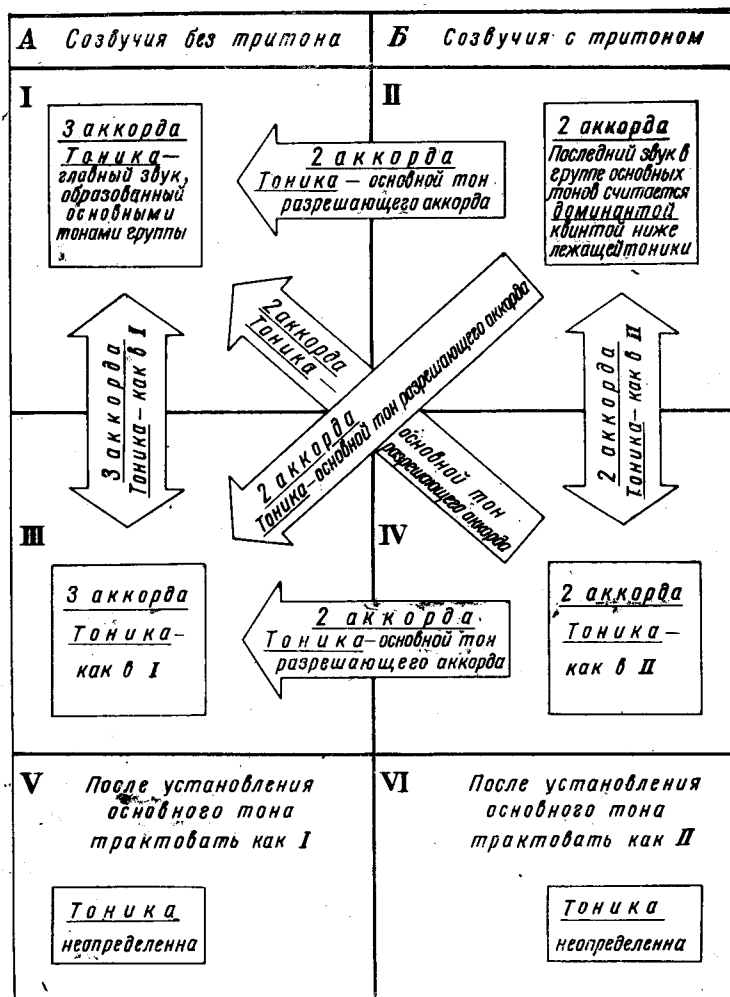
Более простые аккорды класса Б обладают очень определенным доминантовым действием. Поэтому при их последовании без разрешения образующийся центральный тон следует рассматривать как доминанту квинтой ниже лежащей тональности (пример 61Б).

Образование тонального круга кратко резюмируется в виде следующей таблицы (см. таблицу на стр. 232).

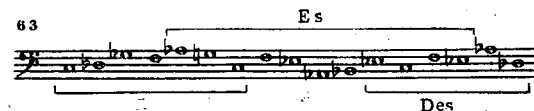
Хиндемит подчеркивает важность каденции как тонально-организующего средства. Ценность каденции определяется участием всех видов «энергий» (ритмической, мелодической, гармонической), что устанавливается известным уже способом. Каденции возможны с любым последованием основных тонов, однако тонально-объединяющее действие их различно. Наиболее сильные из них те, которые используют ходы на наиболее сильные интервалы или близко родственные к центральному тону звуки (например, *ре — соль — до* или *фа — соль — до*).

Чередование основных тонов позволяет установить более широкие тональные связи согласно закономерностям P1. Основные тоны, подчиненные тональному центру, называются теперь ступенями (Stufen). Для обозначения их связного последования Хиндемит пользуется специальным термином Stufengang.

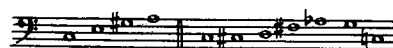
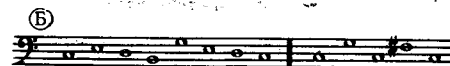
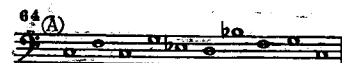
Последование ступеней (Stufengang) не есть распространенная каденция, так как оно не обнаруживает характерного для каденции стремления к завершению. Но у них есть общее: «основные тоны аккордов должны быть тонально связанными, чтобы было понятно возвышающееся над ними аккордовое последование» (стр. 173).



Вследствие группировки основных тонов преобладающее значение может получить новый звук. Произойдет модуляция, имеющая, по мнению Хиндемита, огромное значение для композиции.



Хиндемит дает ряд правил и ограничений, способствующих нормальному последованию основных тонов. Ощущение тональности поддерживается неоднократным возвращением к главному тону, близко родственными ему ступенями, совпадением начального и конечного тонического звука. Ясности и плавности гармонического развития могут помешать: избегание на больших участках интервалов с сильным родством; ходы на тритон (за исключением тех случаев, когда один из его звуков оказывается вспомогательным к звуку более сильного интервала); ходы по звукам аккорда (кроме мажорного или минорного; особенно это касается увеличенного трезвучия и аккордов с тритоном); хроматическое ведение ступеней или их явная мелодическая трактовка. Вот примеры нормального (64А) и нежелательного (64Б) последования основных тонов.



При рассмотрении достоинств и недостатков того или иного последования основных тонов вновь подчеркивается: «как и повсюду в области художественной работы, здесь нельзя установить ни непогрешимых правил, ни запретов, гарантирующих от ошибок» (стр. 175). Ни в одном из этих предписаний нет безусловного запрещения. «Если особый эффект какого-нибудь места требует тритонового соединения, то композитор должен его применить; если хроматическое ведение ступеней есть художественное средство выразить с наибольшей отчетливостью замысел сочинения, оно несомненно должно быть применено» (стр. 177). Однако эти предписания в качестве ориентира и предостережения должны препятствовать возникновению, помимо воли композитора, каких-либо гармонических процессов, могущих помешать осуществлению его намерений.

Применение

В заключении главы о гармонии Хиндемит показывает практическое применение новых гармонических закономерностей¹. Приводимое им первоначально аккордовое последование «...звучит отвратительно, но (положа руку на

65 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Ведущие тоны

Основные тоны

Гармоническое напряжение IV₁ III₁ IV₂ IV₁ III₁ IV₂ IV₁ III₁ I₁

Задуманная линия напряжения

Фактическая линия напряжения

¹ Применению посвящен 11-й раздел этой главы. Глава заканчивается двумя разделами (12 и 13), посвященными неаккордовым звукам.

сердце) разве не часто встречаются нам такие звуко сочетания?» (стр. 189). По мнению Хиндемита, ни один голос, кроме второго сверху, не имеет сколько-нибудь осмысленной мелодической линии. Основное двухголосие также неудачно, начиная с кульминационного (пятого) аккорда. Зигзагообразно развивающаяся линия гармонического напряжения никак не согласуется с логикой музыкальной мысли (в частности, не поддерживает задуманную кульминацию). Чередование основных тонов (аккорды 4—8) не способствует гармоническому развитию (мешает, например, тормозящее повторение звука *ми-бемоль*). Связь ведущих тонов с основными тонами хороша, но сами ведущие тоны не двигаются с места и в данном случае, где все задумано как движение, они скорее препятствие для развития, чем художественное средство успокоения. Тональность вполне определена — *соль-диез*.

Руководствуясь высказанными ранее общими положениями, Хиндемит последовательно исправляет и проверяет:

1. Основное двухголосие
2. Гармонический рельеф
3. Последование ступеней
4. Линию ведущих тонов
5. Тональное строение
6. Голосоведение.

В результате последовательность приобретает такой вид:

66 1 2 3 + 5 6 7 8 9

Ведущие тоны

Основные тоны

Гармоническое напряжение I₁ III₁ III₂ IV₁ IV₂ III₂ III₂ II₂ I₁

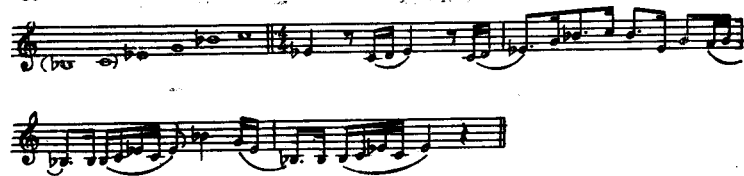
Основное двухголосие теперь правильно чередует напряжения и разрешения, его линии образуют красивый «остов» гармонического построения. Гармоническое напряжение постепенно нарастает к кульминации и затем

спадают к заключительному аккорду. Последование основных тонов и ведущих тонов теперь безупречно, так же как и тональное развитие. Улучшено голосоведение, однако все же есть шероховатости в заключении второго и третьего (сверху) голосов. Хиндемит объясняет это исключительно трудными условиями поставленной им перед собой задачи, намного превосходящими трудности при обычном свободном сочинении.

Мелодика

В соответствии с общим уклоном книги Хиндемита в область гармонии в главе о мелодике большое место занимает анализ звуковысотной стороны мелодии. Вновь подчеркивая связь между мелодикой и аккордикой, Хиндемит указывает на огромную роль гармонии в образовании мелодии. Он прямо говорит здесь о том, что принимает гармонию за исходный пункт при рассмотрении мелодических явлений. Действие связующих сил гармонии не ограничивается лишь «вертикалью». Основной тон сильного интервала может подчинить своему влиянию и несколько следующих друг за другом звуков. В простейшей форме это происходит при мелодическом движении по звукам трезвучий или простейших септаккордов. Гармоническая сила такого основного тона ясно ощутима также, если мелодическое движение по звукам аккорда осложняется неаккордовыми звуками:

67



Вследствие неподвижности аккорда, лежащего в основе таких мелодий, они производят впечатление внутреннего покоя («в неблагоприятных случаях — скуки», — пишет Хиндемит): «наоборот, благодаря быстрой смене... гар-

монически связанных звуковых групп достигается освежающее, ободряющее действие, которое может, правда, при слишком частом чередовании основных тонов привести к полному беспорядку, к появлению гармонического и мелодического чувства головокружения (Schwindelgefühl). Имеющиеся в мелодии аккордовые звуковые группы... придают ей краску и блеск (Farbe und Glanz)».

Смена гармонических групп в мелодии подчиняется тем же законам, что и смена аккордов. Тем самым на гармонические группы мелодии распространяется все сказанное ранее о гармоническом весе и родстве аккордов, хотя и в меньшей степени, так как гармония, подчиненная мелодическим силам, не может развиваться свободно (смена основных тонов в гармонических группах мелодии представлена в примере 68).

Хиндемит анализирует и другое явление в области мелодики — секундное движение (Sekundgang), имеющее двойное применение.

В малом плане секунды заполняют гармонически более сильный интервал; они могут быть помещены также перед первым звуком такого интервала или после второго его звука. Основное значение секундного движения в этом плане связано с известными регистрово-динамическими закономерностями.

В более крупном плане движение по секундам служит важным конструктивным целям. В каждой мелодии есть звуки более опорные и звуки меньшего значения. В гармоническом смысле опорными звуками являются упомянутые уже основные тоны в мелодии. Но в мелодии есть и другие важные опорные звуки преимущественно мелодического значения. К ним относятся прежде всего звуки, которые каким-либо образом выделяются среди других — вершины и наиболее низкие звуки в мотивах, фразах, ритмически или метрически подчеркнутые звуки, линейно-обособленные, являющиеся «осью» для вспомогательных сверху или снизу и другие. «Главный закон искусства построения мелодии гласит, что ровное, убедительное мелодическое развитие достигается только тогда, когда эти главные точки мелодии продвигаются по секундам» (стр. 228). Можно найти мелодии, в которых последование ступеней вполне удовлетворительно, а секундо-

вый «остов» страдает либо однообразием (см. пример 68А), либо беспланоностью. Можно найти также и обратные случаи. В наилучшем варианте одновременно сочетаются и логичное убедительное последование гармоний, и хорошее секундовое движение (пример 68Б).

68 Д'Альбер, опера „Долина“

А

секундовое движение

ступени

и т.д.

и т.д.

Скобками сверху обозначено движение опорных звуков мелодии по секундам, скобки снизу объединяют звуки, относящиеся к одной ступени.

В заключении главы о мелодике приводится еще один пример практического применения новых приемов. Данная мелодия (см. пример 69А) «одним может нравиться, другим нет — мы отказываемся совсем от оценок на основе личного вкуса — это мелодия, какие мы часто сегодня встречаем».

Возможно, что в каких-либо особых целях нужна именно такая мелодия. Но мелодия как таковая плоха (в последовании ступеней есть ходы на тритон, движение по аккорду *си — соль — ми — до-диез*; секундовое движение недостаточно, чтобы создать ощущение убедительного мелодического развития). Ее недостатки исправляются согласно изложенным в книге предписаниям. Мелодия приобретает следующий вид (пример 69Б).

69 А

Ступени

Б

Ступени

Последняя глава книги — анализы (мелодические и гармонические) отрывков из произведений, намеренно взя-

тых из разных эпох: 1) *Dies irae*, 2) Баллада де Машо «*Il m'est avis*», 3) Трехголосная инвенция фа минор Баха, 4) Вступление к опере «Тристан и Изольда» Вагнера, 5) Фортепианная соната Стравинского, 6) Фортепианная пьеса ор. 33а Шенберга и 7) Вступление к «Художнику Матису» самого Хиндемита.

Общая оценка

Теория Хиндемита — одна из наиболее значительных в новой музыке. Многие авторы теоретических трудов, посвященных вопросам современного музыкального языка, в той или иной форме касаются основных положений этой теории, излагают важнейшие ее идеи. Концепция Хиндемита вызывает самое различное отношение. Представитель более умеренного направления западногерманский музыковед К. Вернер характеризует ее в своей книге «*Neue Musik in der Entscheidung*»¹ как «эпохальное» событие в истории музыкальной теории. Французский музыковед А. Голеа, ярый приверженец «авангарда», пишет нечто другое: «...Чему же посвятил всю свою жизнь и все свои мысли Хиндемит? Созданию теории, весь смысл которой состоит в том, чтобы стать тормозом на пути неукротимой эволюции музыки...»². Отрицательный характер этой последней точки зрения вызван «неоклассической» направленностью концепции Хиндемита, резко противоречащей экстремистским тенденциям «авангарда».

Теория Хиндемита обладает, на наш взгляд, многими ценными сторонами. Прежде всего важно, что Хиндемит подходит к сочинению как музыкант-практик, как знаток своего «ремесла», трезво и по-хозяйски оценивающий то или иное сочетание звуков. Из всех рассуждений Хиндемита можно сделать вывод, что красота музыкального произведения возникает в результате его правильного построения в соответствии с объективными законами, обусловленными свойствами самого музыкального материала.

¹ Майнц, 1956, стр. 214.

² Golea, A. *Esthétique de la musique contemporaine*. Париж, 1954. Цит. по книге Г. Шнейерсона «О музыке живой и мертвой». М., 1960, стр. 251.

Хиндемит далек от того, чтобы сомневаться в значении таланта, вдохновения, вкуса для работы композитора, но основная мысль «руководства по композиции» направлена против всякого рода «озарений», «прозрений» и тому подобных мистических источников музыкальных ценностей. Точное знание возможностей музыкального материала — вот та основа, которая, как это ясно показано в книге, есть отправной пункт для творчества. Приведем типичное в этом смысле рассуждение Хиндемита: «Часто случается, что тема с хорошей находкой (*Einfall*) в основе не хочет принимать вид, желательный для композитора. Он пробует то одно, то другое и находит некоторые места, которые не улучшаются ни более удачной находкой, ни более усердной отделкой. Либо они хороши сами по себе, но не подходят к окружению, либо хорошо связываются, но некрасивы в деталях. Чтобы узнать, в чем причина противодействия (*Widerspenstigkeit*) звуков, нужно лишь проверить последование ступеней или секундное движение. Тогда либо последование ступеней скажет композитору, что развитию мешает плохое гармоническое построение, либо он увидит в секундном движении, что мелодии не позволяют развиваться пропуски, скачки или неточности голосоведения. Если он изменит в соответствующих местах звуки таким образом, что последование ступеней и секунд улучшится, то тема вдруг приобретает убедительную форму» (стр. 233—234). Здоровый практицизм теории Хиндемита таким образом ориентирует учащегося прежде всего на высокий профессионализм как на прочную базу композиторской работы.

Теория Хиндемита в целом представляет собой достаточно стройную систему. Положительно должно быть оценено также стремление опереться на объективные естественно-научные предпосылки. Особенно ценно то, что как теоретическая его концепция, так и практические упражнения вплотную подводят к современному музыкальному языку (уровень средств примерно такой, как у самого Хиндемита). Таким образом, не возникает разрыва между условными «школьными» трудностями и «настоящими» трудностями живой современной тональной музыки. Важно подчеркнуть также, что система Хиндемита есть система тональной гармонии.

Многие теоретики тональной музыки довольно просто «расправляются» с современной гармонией: то, что в какой-то степени близко традиционным закономерностям, получает ярлык «давно знаем»; а то, что не удается свести к уже известным закономерностям, объявляется «заблуждением» или вообще обходится молчанием. Новые положения теории Хиндемита позволяют ему объяснить всякий аккорд и всякое тональное последование в музыке любого стиля — от средневековой монодии до додекафонии. В этом — универсализм системы. Разумеется, этот универсализм весьма относителен хотя бы по одному тому, что в одной теоретической работе среднего масштаба, к тому же не посвященной специально только этому вопросу, невозможно хоть сколько-нибудь полно охарактеризовать конкретные специфические особенности всех гармонических стилей. Система универсальна лишь в том смысле, что в ней сформулирован самый общий закон ладогармонических связей между звуками по вертикали (P2) и по горизонтали (P1). Однако действие этого закона в том или ином гармоническом стиле может быть весьма различным в зависимости от тех или иных конкретных условий.

Помимо этих общих особенностей системы Хиндемита, интерес и ценность представляют отдельные другие ее положения, как мелкие, так и более значительные, основополагающие. Важнейшие из них, изложенные в настоящей статье, — новое понимание основного тона интервала и аккорда, принцип классификации аккордов в зависимости от интервальной их конструкции, трактовка основного двухголосия как костяка всякого многоголосного сочинения, исследование секундового движения в мелодии, учение о «гармоническом весе» аккордов, новая теория тональности. Не все из этих положений одинаково новы и ценны. Секундовое движение в мелодии, отмечаемое Хиндемитом, родственно общеизвестной «скрытой полифонии». Значение крайних движущихся голосов в многоголосной ткани постоянно подчеркивается традиционным школьным учением о гармонии.

Одна из наиболее значительных идей «Руководства» есть теория тональности. Как известно, Хиндемит — принципиальный противник атональности. Считая теории

атональности современным заблуждением («тональность есть сила, подобная земному притяжению»), он обрушивается даже на сами термины «атональность» и «политональность». Идея тональности пронизывает всю концепцию Хиндемита. Опираясь на свое новое понимание основного тона аккорда, он находит тональность даже в пьесе Шенберга, написанной совершенно очевидно без всякого отношения к какому бы то ни было тональному центру.

Но не следует думать, что хиндемитовская тональность есть то же самое, что тональность в обычном ее понимании. Как и основной тон аккорда, тональность получает новую трактовку. Хиндемит сам говорит об этом (стр. 132): «Тональность с ее запасом аккордов не есть данная природой предпосылка звуковых явлений. Природой даны лишь интервалы. Благодаря сопоставлению интервалов (или их сочетаний — аккордов) возникает тональность (буквально: тональность осуществляется — *die Tonart kommt erst zustande*). Мы не отданы (*sind ausgeliefert*) больше тональности, напротив, у нас теперь свободны руки, чтобы придать тональным связям такой вид, который мы считаем необходимым». Другими словами, традиционные тональные гаммы и простейшие аккорды не являются более исходным пунктом для построения тональности. Тональность есть качество, образующееся в результате взаимодействия следующих друг за другом интервалов и аккордов, даже если они сами по себе принадлежат к различным диатоническим тональностям или наоборот — не принадлежат ни к какой диатонической тональности.

Новая трактовка тональности, данная Хиндемитом, представляется не просто очередным расширением тональности классического типа. Фактически новая хиндемитовская тональность есть перерождение тональности классического типа в какую-то иную форму. Благодаря ограничению, сохраняющему классическую тональность от смешения с другими тональностями, принцип возвращения к тонике, контраст функций, роль доминанты и вводного тона, значение определенного порядка последования аккордов и тональностей суть действительные, очевидные и непреложные законы для композиции. Едва ли композитор XVIII—XIX века считал, что тональность у него имеет

такой вид, который он «считает необходимым» ей придать. Музыкальность заключалась не в конструировании тональности, а в следовании объективным, общим для всех музыкантов законам тонального тяготения, отождествляемым со столь же объективной, вневличной сущностью — музыкальной логикой, с высшими законами музыкально-прекрасного.

В этом смысле хиндемитовская тональность искусственна, произвольна. Под искусственностью мы не подразумеваем здесь умозрительность или надуманность, игнорирование слухового впечатления от звуковых последований и сочетаний. Мы имеем в виду лишь то, что материал, принадлежащий какой-либо хиндемитовской тональности сам по себе не может с полной бесспорностью указывать именно на эту тональность, а не на другую. Тяготение к тонике и ощущение тонального центра возникает в ней не потому, что этого требуют сами интервалы, аккорды, ступени гаммы, а только вследствие определенного обращения с ними. Тональное тяготение возникает потому, что в начале и конце находится один и тот же определенный основной тон, усиленный многократным его повторением, расположением в тонально более выгодных условиях по сравнению с остальными и т. п.

Классическую тонику можно сравнить с главой семейства или общества, подчинение которому — действительно благо как для главы, так и для всех тех, кто ему подчиняется; от главы все исходит и к нему все возвращается; все подчиняется ему с внутренним удовлетворением и радостным сознанием исполнения великого закона. В хиндемитовской же тональности подчинение носит совершенно иной характер. Глава семейства звуков, захватив ключевые позиции, вход и выход, тем самым усилил себя и поставил себя в исключительное положение относительно других членов семейства; все вынуждены поэтому получать свое место в жизни в зависимости от главного, без особенного желания, но лишь в силу необходимости; господство же главного осуществляется согласно закону джунглей — кто сильнее, тот и прав.

Не случайно поэтому Хиндемит не ставит во главу угла контраст функций аккордов и тональностей в качестве источника тонального тяготения. У него есть своя си-

стема функциональных отношений, сущность которой фиксирована в отношениях первого ряда. И эта сущность говорит именно о силе — о силе тяготения, силе родства между двумя звуками или группами звуков. Очевидно в этом и заключается принцип этой системы, отличной от классической — не контраст тонально противоречащих друг другу звуковых групп, а та или иная степень удаления их от тоники служит главной движущей силой гармонического развития.

Обычный диатонический мажор или минор для Хиндемита — лишь частный случай ладовой системы, наравне с другими видами диатонических мажоров и миноров. Любопытно, что в своей книге «Elementary Training for Musicians»¹ (нечто аналогичное нашим дисциплинам — элементарной теории и сольфеджио) второе упражнение по пению звуков различной высоты Хиндемит основывает на звукоряде *фа*¹ — *соль*¹ — *ля*¹ — *си*¹ с тониками *соль*, *фа*, *ля*; «полные» же диатонические гаммы появляются лишь позднее (звукоряд расширяется постепенно).

Хроматическая система Хиндемита есть одна из разновидностей тональной двенадцатитоновости, являющейся действительной основой для большинства композиторов нашего века. Систему Хиндемита часто называют диатонизированным хроматизмом. И это, в общем, правильно, хотя диатонизирование двенадцатитоновости — особенность не только музыки Хиндемита. Такая трактовка диатоники у Хиндемита ярко проявляется в даваемых им предписаниях к композиции. Во второй, практической части «Руководства» Хиндемит сразу же предоставляет в распоряжение учащегося все двенадцать звуков хроматической гаммы, чтобы облегчить ему впоследствии переход к более сложным средствам. И сразу же — это особенно важно для понимания хиндемитовской трактовки тональности — дается ряд предписаний, фактически сводящих хроматику к полидиатонике. Например, правило 13 гласит: «никакой хроматики», то есть никаких последований по хроматической гамме, которую Хинде-

¹ Лондон, 1946, стр. 14.

мит считает плохим материалом для построения мелодии. Хроматика трактуется им как комплекс диатонических образований, то есть полидиатоника. Подобно тому, как кварто-квинтовость пронизывает аккордику Хиндемита, кварто-квинтовые ладовые связи играют огромную роль и в тональной структуре, выявляя и подчеркивая диатонические элементы, «сплавленные» в хроматику. Таким образом, в хиндемитовской тональности сохраняется значение основного тона — тонального центра, но в отличие от традиционной тональности в ней не сохраняются ограничения диатонического звукоряда.

Образование тональности из отношений родства между основными тонами аккордов, по мнению Хиндемита, происходит единообразно в любом музыкальном стиле. Механизм образования тональности раскрывается в следующих анализах¹.

Машо - Баллада
„Il mest avis“

70 (A)

Основное двухголосие

Гармоническое напряжение

Ступени

Тональность С

¹ Буквами «з», «п», «в» упрощенно обозначены неаккордовые звуки — задержания, проходящие, вспомогательные.

Шенберг - пьеса для ф-п. op. 33^a

(Б)

Созвучия

Основное двухголосие

Гармоническое напряжение

Ступени и ведущие тоны

Тональность Fis



Из приведенных анализов ясно видно, что метод Хиндемита дает ответ на ряд вопросов, общих для тонально-гармонического развития в различных гармонических стилях. Задача раскрытия специфических особенностей каждого стиля здесь вообще не ставится. Анализы Хиндемита прежде всего преследуют цель — показать, как определять аккорд и тональность в живом музыкальном произведении. Однако, несмотря на это, анализы показывают (насколько это возможно при их сжатости) колоссальное различие в гармонии, например, Машо и Шенберга — различие в аккордике, гармоническом напряжении, характере тональных связей, голосоведении. Таким образом анализы раскрывают некоторые важнейшие стороны гармонии того или иного стиля и тем самым представляют собой шаг к исследованию специфических особенностей гармонии.

Разумеется, мы не должны забывать, что гармония есть лишь одна (пусть и важнейшая) сторона музыкального целого, что не менее важные стороны — метроритм, мелодическое и тематическое развитие, инструментовка и другие — также принимают самое деятельное участие в становлении формы музыкального сочинения и взаимодействуют как друг с другом, так и с гармонией. Анализ только одной стороны — гармонии, естественно, не может поэтому претендовать на полное раскрытие эстетической ценности произведения и не всегда помогает понять главную закономерность развития его формы. Роль гармонии в построении музыкального произведения может быть весьма различной. Например, гармонический анализ полифонического произведения Баха (трехголосной инвенции фа минор) позволяет оценить строгость и стройность его формы даже несмотря на то, что анализ его тематического развития (в частности, имитации, тройной контрапункт и т. д.) оставляется при этом без внимания. Один же только гармонический анализ додекафонной пьесы Шенберга не дает представления о построении этой пьесы как целого, о ее форме.

Неоклассическая направленность определяет многие ценнейшие стороны Хиндемита — композитора и теоретика. Но наиболее общий недостаток концепции Хиндемита органически связан, на наш взгляд, также с самой сущностью его как художника-неоклассика. Новые гармонические средства современной музыки он стремится использовать таким же образом, как и традиционные, хочет, так сказать, «сделать старую музыку с новыми гармониями». Отсюда столь часто обнаруживающийся у него неисторический подход к различным вопросам теории. В поисках прочных ценностей он готов закрыть глаза на все многообразие исторически развивающихся форм проявления тех самых общих закономерностей, которые он столь высоко оценивает. Найдя свой универсальный (или, по крайней мере, очень широкого диапазона действия) закон, он хочет не просто увидеть его проявление в музыке разных стилей, а свести своеобразие каждого стиля к универсальному закону и остановиться на этом, хотя сам закон, как мы видели (стр. 248) вовсе не обязывает его к такому ограничению.

Можно привести немало примеров, показывающих противоречие с жесткими канонами хиндемитовской системы или игнорируемые ею новые возможности гармонии.

1. Тритоновая ступень, считающаяся (вполне справедливо) наиболее далекой от тонального центра, в определенных ладовых условиях может оказаться в довольно близком с ним родстве (например, в некоторых сочинениях Скрябина, Прокофьева)¹.

2. Тональный центр для Хиндемита — это один звук, подчиняющий себе другие согласно закономерностям R1. Если же основой тональности являются аккорды V или VI группы, тоника считается неопределенной (см. пример 62). Известны, однако, случаи (например, у Римского-Корсакова позднего периода творчества), когда увеличенное трезвучие или уменьшенный септаккорд могут служить вполне определенным тоническим аккордом, причем каждый из звуков, составляющих тонический аккорд, примерно в равной степени может претендовать на положение главного. Этот особый вид тоники и ладотональности не «предусматривается» хиндемитовской системой².

3. Справедливо подчеркивая тональную связанность музыкальной композиции, ее «монотональность», Хиндемит не уделяет никакого внимания художественным возможностям полигармонии. Сложная аккордика имеет тенденцию к расслоению на полифонически противопоставленные друг другу части, «пласты». Их определенное взаимодействие может оказаться художественно интересным и ценным. Среди примеров Хиндемита нет бесспорно ценных образцов подобной полигармонии. Поэтому мы обратимся к пьесе Шёнберга. В ней как раз имеется «гармонический канон в обращении» между правой и левой руками. Обозначив 12 аккордов в партии правой руки как сумму со-

¹ Интересно, что увеличенная кварта — первый из интервалов, который выводит (из натурального звукоряда!) Мессиаен в своей книге «Техника моего музыкального языка» (Messiaen, O. The technique of my musical language. Париж, 1956, стр. 31).

² Кстати, не все аккорды II группы имеют обязательно доминантовый характер, как это указано на стр. 166 «Руководства». Например, третий аккорд в группе II б) 1, содержащий трезвучие в своей основе, сплошь и рядом применяется как вполне устойчивый аккорд — усложненное минорное трезвучие.

ставляющих их интервалов — б.3+тритон¹, б.3+тритон, м.3+5,4+4,4+4, м.3+б.2, 4+4, м.3+5, 4+4, 5+м.3, б.3+тритон, б.3+тритон — мы обнаружим в партии левой руки то же самое последование аккордов с небольшими отступлениями от строгой трехзвучности (иногда также с «обращением» аккордов). Примечательно, что Хиндемита совершенно не интересует эта «полифония». Например, аккорд *ми — соль — ре* на 4-й четверти 1-го такта в правой руке он вообще выбрасывает из гармонии как состоящий из одних только неаккордовых звуков.

4. Иногда возникает сомнение в целесообразности некоторых строгих ограничений системы Хиндемита. Например, в сложных аккордах, следующих друг за другом, значение таких тонкостей как основные тоны или ведущие тоны подавляется другими, легко воспринимаемыми и более очевидными для слуха факторами (линейно-регистровое развитие, динамика и др.). К едва слышимому основному тону многозвучных резко диссонирующих аккордов Хиндемит предъявляет такие же серьезные требования, как и к основному тону простых аккордов, который действительно пронизывает своим влиянием весь аккорд.

Таким образом Хиндемит недостаточно последователен в своем стремлении использовать объективные свойства материала и элементарные закономерности отношений между звуками. Вместе с недостаточно гибким применением своего собственного метода это приводит к известной теоретической неполноте изложения, а иногда и неточностям в анализе художественных образцов (см. об этом в статье, упоминавшейся в сноске на 221 стр.).

Ряд неточностей, слабых сторон можно усмотреть также в изложении тех или иных мыслей. Так, пытаясь объяснить минорное трезвучие (по аналогии с мажорным) с помощью комбинационных тонов, Хиндемит получает результаты, противоречащие слуховому восприятию: основным тоном до-минорного трезвучия оказывается звук *ля-бемоль*... Признавая здесь свое поражение, Хиндемит пишет (стр. 101—102): «Что же в действительности пред-

¹ Буквы «м», «б» означают «малая», «большая» (терция, секста, секунда); цифры — интервалы (3 — терция и т. д.).

ставляет собой минорное трезвучие? Я считаю его, не следуя больше новой теории, омрачением (Trübung) мажорного трезвучия»; «Почему едва достойному упоминания удалению от малой к большой терции свойственно столь исключительное психологическое действие, по-прежнему остается неразрешенной загадкой»¹.

На наш взгляд, недостаточно аргументирован порядок последования звуков P1 (пример 55). Хиндемит сам не формулирует принципы выведения новых звуков, но из его рассуждений ясно, что таких принципов три. К исходному звуку ближе тот звук, который:

- а) выводится от более родственного (к тонике) звука;
- б) выводится более простым соотношением колебаний;
- в) является обертоном к данному, а не наоборот (иначе *фа* было бы ближе к *до*, чем *соль*).

Согласно этим принципам звук *си* (выводимый от *соль* или *ми*) должен быть ближе к *до*, чем *ре-бемоль* (выводимый от *фа* или *ля-бемоля*). Хиндемит же почему-то производит *си* только от *ми*, а *ре-бемоль* — от более родственного звука *фа*. Из-за этой нелогичности и возникает тот порядок последований, который мы видим в P1.

Если встать на точку зрения Хиндемита, но провести его принципы выведения родственных звуков более последовательно, то мы получим, очевидно, следующую картину (см. пример 71А; цифры показывают возрастающую степень сложности отношения к исходной тонике). Любопытно, что при этом родство оказывается обратимым лишь приблизительно. Казалось бы, что чем слабее родство по отношению к одному полюсу, тем сильнее должно оно быть по отношению к другому; чем дальше от *С*, тем ближе к *Fis* и наоборот. Легко убедиться, однако, в том, что звук *ля* находится не в том же отношении к исходному *до*, что симметричный ему звук *си-бемоль* относительно конечного

¹ Представляется возможным дать следующее простое объяснение минорному трезвучию. Оно (в отличие от мажорного) не является абсолютным консонансом. Если мажорное трезвучие совпадает с нижними звуками натурального звукоряда, то терция минорного отклоняется от «натурального» звучания. В этом противоречии природе — причина тусклого, мрачного характера, присущего минорному трезвучию. Хиндемит же хочет представить минорное трезвучие как часть натурального звукоряда (тоны 10, 12, 15), игнорируя это противоречие.

фа-диеза. Представляется, однако, вполне приемлемой и такая система тонального родства в хроматической тоналности, согласно которой родство строго обратимо (пример 71Б)¹.



В книге Хиндемита есть ряд мелких неточностей, натяжек, большая часть которых не имеет сколько-нибудь существенного значения для стройности его теоретической системы или для структуры его музыкальных сочинений. Но если за указанным выше недостатком аргументации кроется ошибка, то она, очевидно, нарушает стройность и строгость композиции одного из знаменитых его сочинений. Речь идет о «Ludus tonalis». Как известно, этот своеобразный цикл (прелюдия, 12 фуг, 11 интерлюдий и постлюдия) основан на P1 (который приведен там как эпиграф). Поэтому фуга X — в тональности *ре-бемоль*, а фуга XI (ка-

¹ Цифрами обозначена на схеме обратимость интервалов как выражение обратимости тонального родства. Чтобы точнее обозначить величину интервалов в хроматической тональной системе, здесь применена двенадцатичисленная система счисления и введены для этого две новые цифры, отсутствующие в десятичной: $Z=10$, $4=11$. Так как для тонального родства безразлично, в какой октаве находится звук, то отсчет интервалов ведется всегда вверх (например, большая секунда вниз считается как малая септима вверх). Цифра показывает число полутонов в интервале (подобно танеевской системе), а не число охватываемых им ступеней. Центром является тритон (шестерка). Лиги указывают на симметрию вокруг центральной шестерки, выражающую обратимость тонального родства.

В примере 71А интервал с соотношением $\frac{9}{4}$ записан как секунда (а не как нона).

пон) — в тональности *си*. Причем их нельзя механически переставить одну на место другой, так как соединяющая их интерлюдия начинается в *до-диез* (тональности фуги X), а заканчивается в *си* (тональности фуги XI); интерлюдия после фуги XI начинается в ее тональности (*си*).

Станным представляется отсутствие в руководстве по композиции специального раздела, посвященного теории формы. Хиндемит говорит почти исключительно о гармонии. Безусловно, ритм и гармония — важнейшие компоненты музыкальной формы как целого. Бесспорно также, что учение о мелодике, основном двухголосии (вторая часть книги — учебник двухголосного письма!), каденциях, модуляции, тональном родстве, развитое в книге Хиндемита, — есть не что иное, как учение о важнейших элементах и факторах формообразования. Тем не менее в книге все же ощущается недостаток внимания к музыкальной форме как к целому, к целостной гармонической структуре, охватывающей все сочинение целиком, и ее связи с прочими элементами музыкального целого.

Недостаток внимания к форме как к целому кажется тем более досадным, что Хиндемит может в этой области сказать что-то очень интересное и поучительное. Об этом можно судить хотя бы по шестому заданию в «Упражнениях по гармонии для подвинутых», где к двухголосному заданию приложено подробнейшее его объяснение. Задание состоит в том, что нужно по данным голосам написать четырехчастный цикл — сюиту для струнного оркестра. В качестве объяснений к заданию Хиндемит рассказывает все тайны формы первой части сюиты. Он говорит о форме и тематическом развитии (приводя потактную схему), о тональной структуре целого, о степени уклонения от тональности, о частоте смен гармонии, о стиле и, наконец, о количестве голосов в отдельных частях пятиголосной композиции (все это с потактовой схемой).

Есть в книге Хиндемита еще некоторые частные недостатки, на которых мы не будем останавливаться¹.

¹ Некоторые замечания Хиндемита очень метки и остры по форме. Например, он говорит о секстаккордах, что они «лежат на боку» (стр. 144), а о квартсекстаккордах — «стоят на голове» (стр. 144).

Теоретическая концепция Хиндемита, изложенная им в книге «Руководство по композиции», представляется в целом содержательной и интересной. Теорию Хиндемита в целом следует признать достаточно стройным и внутренне цельным организмом. Аргументация автора отличается глубиной и серьезностью, а охват явлений — достаточно широк. Особенно ценно рассмотрение гармонических средств современной музыки. Практическая ценность теории Хиндемита заключается в том, что вследствие большой широты своей базы она дает возможность раскрыть многие явления современной тональной музыки, и причем таким методом, какой по существу является усовершенствованием обычного метода гармонического анализа. Думается, что многие из практических предписаний, данных в изобилии на страницах книги Хиндемита, оказались бы бесполезными и для наших композиторов. С точки зрения теоретического музыкознания, идеи книги Хиндемита расширяют и обогащают наши знания в области гармонии и мелодики. Кроме того, они дают ключ к пониманию гармонического языка ее автора — одного из крупнейших музыкантов современности.

II. О ТЕОРИИ МЕССИАНА

Оливье Мессиан (род. в 1908 г. в Авиньоне) — один из крупнейших и наиболее талантливых современных французских музыкантов, композитор, органист, педагог. Ему принадлежит большое число сочинений для фортепиано, органа, оркестра, «воли Мартено», камерной вокальной и инструментальной музыки. Среди его музыкально-теоретических сочинений — «Двадцать уроков гармонии» (1939), «Трактат о ритме» (1954); он участвует также в написании другого педагогического труда — «Двадцать уроков современного сольфеджио» (1933).

«Техника моего музыкального языка»¹ (книга написана в 1942 году) — основной музыкально-теоретический труд Мессиана. В нем изложены его главные композиционные принципы. В книге две части. Первая часть со-

¹ Messiaen, Olivier. Technique de mon langage musical. Paris, 1944. Ссылки на текст даются по изданию на английском языке, Париж, 1956.

стоит из 19 небольших глав, в которых Мессиян касается различных сторон музыкальной композиции — ритма, мелодии, формы, гармонии, лада. Вторая часть — 382 нотных примера, почти исключительно из собственной музыки.

Наибольший интерес представляют идеи Мессияна в области ритма (точнее, метроритма) и лада.

В области метроритма (главы II — VI) Мессияна особенно привлекают художественные возможности свободной метрики, не скованной регулярностью тактового акцента. Музыку со свободной метрикой он называет «аметрической музыкой» (стр. 14). «Естественным видом» ритма он считает ритм без метра (стр. 22). Понятия «метр», «сильная доля» он предлагает заменить «ощущением какой-либо краткой длительности (например, шестнадцатой) и ее свободной мультипликации» (стр. 14). К новой трактовке метроритма Мессиян, по его собственному признанию, пришел через «Весну священную» Стравинского¹. Первый пример, приводимый Мессияном, — ритмический отрывок из «Весны священной» (такты 2—5 после цифры 146 партитуры).



Крестиком отмечено сокращение ритмической фигуры А; фигура В не меняется.

Сославшись на исследования Эммануэля и Моккери о метрике древнегреческой музыки и григорианского хора, Мессиян обращается к древнеиндийским ритмам (так наз. деситалас), таблицу которых составил Шарнгадева, индийский теоретик XIII века². Вот ритм «рагавардхана» (см. пример 73А). Если мы обратим его и раздробим первую длительность на три четвертные ноты, то получим две ритмические фигуры (А и В), вторая из которых представляет собой неточное уменьшение первой (см. пример 73Б).

¹ Шнейерсон, Г. О музыке живой и мертвой. М., 1960, стр. 200.

² Таблица древнеиндийских ритмов приведена в Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, изд. A. Lavignac et L. d. I. Laurencie, Paris, 1913, ч. I, том 1. стр. 301—304.



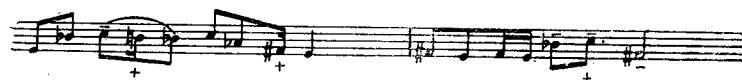
Добавление точки ко второй восьмушке делает вторую половину (В) необратимой (*nonretrogradable*)¹, так как при обращении (возвратном движении от конца к началу) фигура В получает тот же самый вид. Из этих преобразований Мессиян делает три важных для его теории выводы:

1. К любому ритмическому рисунку можно добавить (или изъять из него) сколь угодно малую длительность, которая преобразует его метрическое равновесие;

2. Любой ритм, взятый в увеличении или в уменьшении, может иметь формы более сложные, чем простое удвоение, свойственное классической музыке;

3. Существуют необратимые ритмы.

1. Добавочная длительность², нарушающая регулярность чередования метрических долей, делает ритм «восхитительно прихрамывающим» (стр. 48), придает ему весомость и остроту.

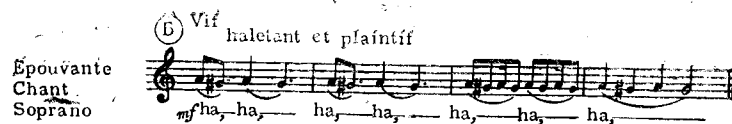


¹ Правильнее ее следовало бы называть неракоходной.

² Под этим подразумевается «короткая длительность, добавленная к какому-нибудь ритму с помощью ноты, паузы или точки» (стр. 16).

Добавочные длительности усиливают здесь выразительность элементарной «волнообразной» фигуры: «ритмическая подготовка — акцент — спад». В примере 74Б отдел А содержит ритмическую подготовку (разбег) и акцент, а отдел В — спад. Переход к акценту обострен добавочной длительностью в виде короткого звука; момент спада подчеркнут также добавочной длительностью, но в другой форме (удлинение точкой). Аналогичные обострения и ослабления ритмической энергии — в примере 74А (добавочные длительности отмечены крестиками). Действие добавочных длительностей иногда можно сравнить с агогикой: мелкие добавочные длительности и удлинение точками подобны выписанным и строго ритмизованным изменениям темпа (ускорениям и замедлениям; ср. пример 74Б).

2. «Более сложные формы» увеличения и уменьшения длительностей, о которых говорит Мессиа́н, используют изменение величины длительности в $\frac{5}{4}$ раза, в $\frac{4}{3}$, $\frac{3}{2}$ (то есть на величину точки), в 2 раза (классическое увеличение или уменьшение), в 3, 4, 5 раз:



Еще большее разнообразие достигается благодаря не-точному увеличению или уменьшению длительностей (см. такты 3—4 в примере 75Б).

3. «Все ритмические фигуры, делящиеся на 2 части, одна из которых является обращением другой, и имеющие общую центральную длительность, являются необратимыми» (стр. 20). Простейшие образцы необратимых ритмов показаны в примерах 73Б (фигура В) и 75А.

Ритмические формы, о которых говорилось выше, могут смешиваться друг с другом и образовывать различные виды полиритмии и полиметрии.

Мессиа́н называет следующие виды полиритмии:

1. Два ритмических рисунка неравной длительности накладываются друг на друга и повторяются до тех пор, пока они не придут к исходной комбинации («наипростейшая, детская полиритмия»).

2. Оstinatно проводимая в одном голосе ритмическая фигура сочетается с различными видами ее увеличения и уменьшения.

3. Наложение ритма на его обращение.

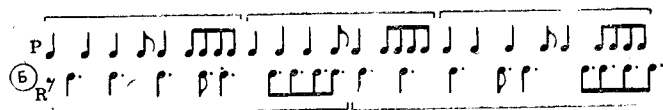
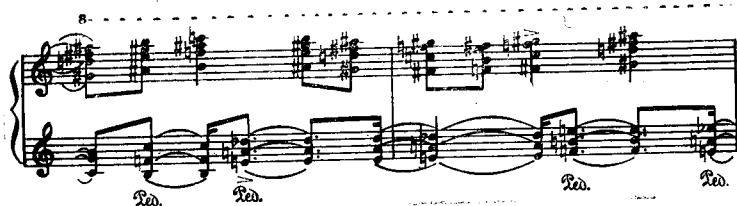
4. Ритмический канон, причем имитируется только ритмический рисунок, а мелодия (или аккордовая последовательность) не имитируется или имитируется независимо от ритмического канона.

5. Канон способом добавления точки увеличения или уменьшения длительностей в имитирующем голосе.

6. Канон из необратимых ритмов.

7. Ритмическая педаль. В отличие от второго из упомянутых здесь видов полиритмии, ритм педали может не иметь ничего общего с окружающими его ритмами, она может быть наложена на другие ритмические педали.

Из-за недостатка места мы вынуждены ограничиться всего лишь одним примером мессиа́новской полиритмии:



Как показано на схеме В, перед нами канон. Имитирующий голос (точнее слой) повторяет ритм начинающего в увеличении в полтора раза и притом с опозданием на одну восьмую. Обратим внимание на то, что канон только ритмический. Канонически повторяются только длительности. Впрочем, звуковысотная линия тоже повторяется, но независимо от ритмического канона. Тактовые черты в примере В отделяют одно от другого звенья высотного остинато. Благодаря независимости от одновременных повторений отделов ритмического канона (обозначены скобками, как в примере В) звенья высотного остинато в верхнем слое имеют различную длину — двадцать восьмых в первом такте и восемнадцать во втором (против неизменных девятнадцати с половиной в нижнем слое).

В качестве тонально-организующего средства Мессиа́н указывает (главы XVI—XIX) на так называемые «лады ограниченной транспозиции» (modes of limited transpositions). Они представляют собой 6—10-тоновые системы-звукоряды, сами по себе не имеющие определенных устойчивых звуков и обладающие особой внутренней структурой¹ (см. пример 77).

Предоставим слово Мессиа́ну. «Расположенные на ступенях нашей темперированной хроматической системы из двенадцати звуков, эти лады образуют несколько симметричных¹ групп, причем последняя нота предшествующей группы является начальной для последующей. После проведения определенного количества транспозиций, различного для каждого из ладов, наступает момент, когда дальнейшее транспонирование становится невозможным — мы

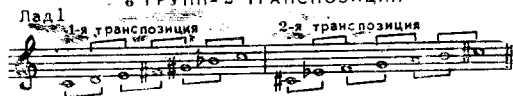
¹ Под «симметрией» Мессиа́н подразумевает периодическую повторяемость.

попадаем снова на ступени первоначального его вида, а затем повторяем снова круг возможных транспозиций... Все лады ограниченной транспозиции могут употребляться как мелодически, так и, особенно, гармонически — мелодия и гармония никогда не покидают нот, составляющих ступени этих ладов... Не будучи политональными, они находятся в атмосфере сразу нескольких тональностей. И композитор свободно может отдать предпочтение одной из этих тональностей или оставить неясным тональное впечатление. Количество ладов ограничено, так как математически невозможно увеличить это количество в нашей двенадцатитоновой системе» (стр. 58). Мессиян подчеркивает, что его «лады ограниченной транспозиции не имеют ничего общего с тремя великими ладовыми системами Индии, Китая и Древней Греции, равно как и со средневековыми ладами (родственными древнегреческим) — все эти лады транспонируются двенадцать раз» (стр. 59).

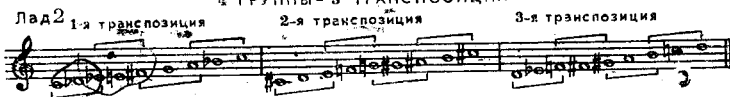
Приводим таблицу ладов ограниченной транспозиции.

77

6 ГРУПП - 2 ТРАНСПОЗИЦИИ



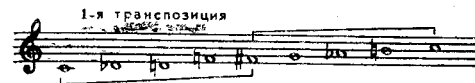
4 ГРУППЫ - 3 ТРАНСПОЗИЦИИ



3 ГРУППЫ - 4 ТРАНСПОЗИЦИИ



Лад 4



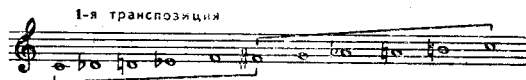
Лад 5



Лад 6



Лад 7



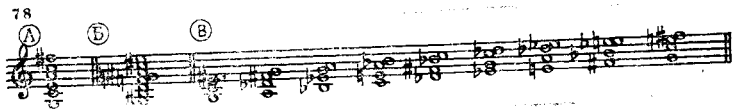
Каждый лад имеет по 2 группы и 6 транспозиций

«Транспозицией» здесь называется высотное положение лада (правильнее это следовало бы называть «тональной позицией», упрощенно — «позицией»).

«Найти какие-либо другие построения, шестикратно транспонируемые, уже не представляется возможным потому, что всякая другая комбинация, разделяющая октаву на две симметричные группы, либо будет повторением тех же ладов 4, 5, 6 и 7. только от другой ступени..., либо образует арпеджио классических аккордов, либо 2-й лад с пропущенными ступенями..., либо 5-й ряд с пропущенными ступенями» (стр. 61).

Не все из этих ладов сами по себе являются новыми. В книге указывается, что целотоновая гамма (первый лад) использована у Дебюсси и Дюка, а гамма тон-полутон — у Римского-Корсакова, Скрябина, Равеля и Стравинского. Не все из этих ладов имеют одинаковое значение. Целотоновую гамму Мессиян предпочитает «тщательно избегать», пока не представится случай спрятать ее в таких наложениях, где она станет неузнаваемой» (стр. 59). Четыре последних лада, по его мнению, «представляют меньший интерес по сравнению с первыми тремя» (стр. 58).

Из каждого лада могут быть составлены как мелодии, так и интервалы и аккорды в различных соединениях. Вот пример мелодии, составленной из звуков второго лада в 3-й транспозиции (см. пример 74Б). В примере 78 приведены гармонические образования из звуков того же лада: «типичный аккорд» (А); аккорд, содержащий все звуки лада во второй транспозиции (Б); созвучия 1-й транспозиции в прямом (В) и противоположном движении (Г); кадансовая формула (Д) и, наконец, целое гармоническое построение (Е), полностью выдержанное в третьей транспозиции того же лада:



Lent et tendre

Les Enfants de Dieu
Orgue

78E

GPR. (fonds s, gambes, voix célestes)

p legato

pp legato

(16,8)



Как видно из последнего примера (78E), применение ладов ограниченной транспозиции может мирно уживаться с пребыванием в определенной тональности. Мессиян приводит примеры, где тональность колеблется между тремя-четырьмя центрами и остается неопределенной; не исключаются и политональные сочетания.

Возможны переходы из одной транспозиции лада в другую; из одного лада — в другой лад.

„Три маленьких литургий“ часть 3



Две цифры в квадрате над тактами этого примера обозначают лад и транспозицию лада. В 7 такте — «аккорд доминанты» (к ми).

Наконец, подобно тому, как различные ритмы соединялись друг с другом в одновременности, возможно наложение одних ладов на другие. Мессиян называет это полимодальностью (от *mode* — лад) и демонстрирует различные случаи сочетания двух и трех ладов, а также модуляции из одной полимодальности в другую.

Среди наших примеров есть один случай полимодальности — см. пример 76А. Верхняя строчка — шестой лад в первой транспозиции; нижняя строчка — третий лад во второй транспозиции. В главах, посвященных гармонии (XIII—XV), представляет интерес объяснение структуры аккордов и их связей между собой. Основным приемом образования новых аккордов Мессиян считает так называемые «добавочные ноты» (*added notes*). Под этим названием фигурируют «неаккордовые» звуки, не имеющие приготовления и разрешения. «Спокойно укладываясь в аккорд, они изменяют колорит этого аккорда, придают ему новый аромат и пряность звучания. Эти ноты сохраняют характер вторжения, дополнения — как пчела на цветке! И, тем не менее, они завоевали себе права гражданства в аккорде, потому ли, что звучат подобно классическим апподжиатурам, или потому, что являются тонами резонанса от основной части аккорда» (стр. 47).

«Аккордом резонанса» Мессиян называет обертоновый ряд. Выведя из него большую сексту и увеличенную кварту (как 13-й и 11-й тоны), он прибавляет их к трезвучию, доминантсепт- и доминантнонаккорду, а из звуков новых аккордов получает различные новые аккорды путем обращения. Как «особые аккорды» Мессиян рассматривает «аккорд доминанты» *соль — ля — до — ре — фа — си — ми*, содержащий все звуки натурального мажора; «резонансный аккорд», включающий в себе восемь (различных) звуков обертонового ряда; «аккорд из кварт» *ре-бемоль — соль — до — фа-диез — си — фа* и также делает их обращения и прибавляет к ним апподжиатуры.

Говоря о гармонии, Мессиян не рассматривает ее функционально-конструктивную сторону, оставляя без внимания гармонические тонально-организующие средства «дальнего действия». Его больше интересует малый план гармонии, особенно колористическая ее сторона. В этом гармонический стиль Мессияна обнаруживает очевидную преемственность от стиля Дебюсси, на которого он часто ссылается (первая из глав о гармонии называется: «Гармония, Дебюсси, добавочные ноты»). Вот хорошая иллюстрация представления Мессияна о гармонии. Она характеризует ее как «чувственно-выразительную по существу своему, желанную для мелодии и вытекающую из нее, за-

ложенную в самой мелодии и ждущую только выявления». «Тайная жажда чарующего великолепия гармонии толкает меня на создание этих неожиданных звуковых комплексов, в которых — потоки сине-оранжевой лавы, вспышки и мерцание далеких звезд, сверкание огненных мечей, бег бирюзовых планет, фиолетовые тени и круговорот звуко-цвета» (стр. 52).

Поэтому «список аккордовых соединений», даваемый им в главе XIV, ограничивается преимущественно малыми гармоническими структурами. Это — секвенции, «гармонические литании» (этим термином обозначается перегармонизация мотива или звука); другие разного рода точные и видоизмененные повторения и их сочетания. Среди них есть и простые соединения и более сложные и утонченные.

Пожалуй, наиболее необычайные гармонические последования находятся в главе, посвященной образованию гармонических структур на основе неаккордовых звуков — апподжиатур, проходящих и «украшающих» (вспомогательных), а также педалей (органных пунктов). Разного рода проходящие, вспомогательные и т. п. гармонии — вещь широко известная. Известно также усиление роли мелодической фигурации в образовании гармонии в современной музыке. Необычность мессияновской трактовки этих гармоний заключается в крайнем преувеличении роли мелодической фигурации. Формы проходящих, вспомогательных неаккордовых звуков, апподжиатур могут распространяться на целые построения, включающие десятки звуков. «Диссонансы или неаккордовые звуки — это одно и то же. Но возможен ли вообще диссонанс в наших усложненных аккордах? Что происходит с нашими добрыми старыми неаккордовыми звуками — педалями, проходящими и вспомогательными звуками, апподжиатурами в этом великом множестве всяких добавочных нот? Они необходимы для выразительной и контрапунктической жизни музыки — и мы сохраним их значение путем расширения каждой из них до размеров группы. Педаль станет педальной группой, проходящая нота — проходящей группой, вспомогательная — вспомогательной группой. Каждая из этих групп содержит по нескольку «неаккордовых звуков и образует более или менее самостоятельное музыкальное по-

строение со своим ритмом, гармонией и мелодией. Анализировать же мы их будем как одну педаль, одну проходящую ноту, как одну вспомогательную» (стр. 55).

80

Modéré

(A)

p

mf

p

8

B

Lent Modéré

La Vierge et l'Enfant

Orgue

R.(fl.s) *pp legato*

Rall. Lent

Les Offrandes oubliées, Le Péché
Violons et Altos

Bois et Cors

Violoncelles et C-B

Виф, haletant

А

В

С

f

p

f

Пример 80А — педальная группа (остинато) в среднем голосе; в крайних голосах секвентно расходящиеся проходящие группы.

Пример 80Б — вспомогательная группа; обозначена буквой В (восходит от звука *ре* и к нему же возвращается).

Пример 80В — апподжиатура (В); подготовлена затактом (А) и имеет завершение (С). Мессиян пишет, что этот отрывок — «выражение боли, желания, ужаса; А — трепещущий, задышающийся затакт, В — акцент, С — завершение» (стр. 56). В структуре этого гармонического оборота нельзя не заметить сходства с аналогичной ритмической фигурой, о которой говорилось выше (см. стр. 258), и Мессиян справедливо обращает на это внимание читателя.

Теория Мессияна в целом поражает эмпиричностью своего изложения. В ней нет той стройности, которая свойственна, например, теоретической концепции Хиндемита. Отдельные части теории недостаточно связаны друг с другом. Связь эта носит больше внешний характер, часто — характер аналогии. Мессиян не столько доказывает и ло-

гически выводит одно из другого, сколько возвещает. Подчас это приобретает несколько курьезный характер: «...хороший слух воспринимает *фа-диез* как естественный обертон нижнего *до*. *Фа-диез* тяготеет к *до*, которое становится его нормальным разрешением. Таким образом, мы нашли первый из интервалов: нисходящую увеличенную кварту. Учитывая важность добавления сексты в совершенные аккорды, предсказанную Рамо и ставшую правилом в музыке Дебюсси., а также то, что великий мелодист Моцарт часто применял нисходящую большую сексту, мы возьмем и этот интервал. Не забудем, наконец, и хроматическую формулу, которая была радостью Белы Бартока» (приводятся различные комбинации из трех звуков, расположенных на полутон друг от друга). И это все делается лишь для того, чтобы при случае отметить важное значение для какой-либо мелодии интервалов нисходящей сексты или тритона. Мессиян совершенно не беспокоит, что в натуральном звукоряде есть другие (и притом более важные) интервалы, помимо увеличенной кварты, что нисходящие сексты есть и у других великих мелодистов, а Моцарт часто применял и другие — как нисходящие, так и восходящие — интервалы.

А вот бесцеремонная расправа с формой сонатного аллегро. Похвалив ее за то, что в ней синтезируются все свободные инструментальные формы, Мессиян тут же говорит: «написав несколько абсолютно правильных сонатных аллегро, мы убедимся, что одна из его составных частей является устарелой, — это реприза. Поэтому остановимся на том, что является наиболее важным, — на разработке» (стр. 40). И никакой аргументации!

Не выдерживают критики и некоторые логические построения Мессияна. При разборе в главе XVI ладов ограниченной транспозиции он отвергает некоторые из возможных ладов потому, что они представляют собой неполные более многозвучные лады. Однако он ни слова не говорит о том, что первый лад — неполный третий, пятый — неполный четвертый, а в седьмой лад укладываются все остальные, кроме третьего. Разумеется, своеобразие неполного лада — достаточное основание для выделения его в самостоятельный лад, равноправный с полным видом. Но думается, что при систематизации ладов Мессияну просто

хотелось, чтобы их было семь. Ведь семь — число божественное...

Особенности изложения материала могут вызывать ассоциации с общим обликом Мессияна-композитора. Мессиян — мистик; красноречивое свидетельство тому — названия его произведений — «Три маленьких литургии Божественного присутствия», «Двадцать взглядов на лик младенца Иисуса», «Квартет на конец времени», «Рождество Господне», «Видения Аминя», «Месса на Троицын день», «Вознесение», «Небесное причастие». Религиозные чувства Мессиян считает самыми высокими из человеческих чувств: «Мы стремимся к тому, чтобы наша музыка доставляла уху утонченное чувственное удовольствие и была бы способна выразить возвышенные, благородные чувства (и особенно возвышенные из всех возможных переживаний — чувства религиозные, возникающие под влиянием теологии и нашей католической веры)» (стр. 13). Мир религиозных видений — основная сфера, откуда Мессиян черпает сюжеты для своих произведений.

Мессиян склонен воспринимать мистически и очень простые и ясные вещи. Он считает своими подлинными учителями... птиц Франции, Европы, Африки и Азии. «В птичьем хоре можно обнаружить утонченные сочетания ритмических педалей. Мелодическое разнообразие птичьего пения, особенно пения черного дрозда, превосходит все, что может изобрести человеческая фантазия» (стр. 34). Характерные названия некоторых произведений Мессияна — «Пробуждение птиц», «Экзотические птицы». В своей музыке он широко использует подражания пению птиц, изображая «страстные напевы жаворонка», «гимн воробьев на рассвете», «импровизации дрозда» (стр. 34), и сам называет такой род мелодики «птичьим стилем». Подражание пению птиц само по себе довольно распространенное явление в музыке, от Жанекена до Стравинского. Мистицизм же Мессияна заключается здесь в том, что птицы для него не просто птицы, а «служители нематериальных сфер» (стр. 34). Благодаря такому истолкованию звукоподражание окрашивается для Мессияна в религиозные тона. Воздушное звучание флажолетов виолончели в 1 части «Квартета на конец времени» характеризуется им как «мистический ореол» (стр. 26).

Подобно этому истолковывает Мессиян ясный конструктивный принцип возвращения к началу. В малом и крупном плане, в свободном и более строгом виде мы встречаем действие этого принципа в различных средствах музыкальной выразительности: подъем и спад, образующие мелодическую волну; последование устойчивости, неустойчивости и возвращения к устойчивости в гармонической структуре; возвращение к начальной теме в старинных (например, баховских) формах; подъем к кульминации и разряд напряжения — в динамическом плане; репризность в трехчастной структуре АВА, широко распространенной в музыке, и т. д... Основное выразительное значение этого принципа — замыкание, приведение к единству, завершение.

В этом же состоит, на наш взгляд, значение применяемых Мессияном «необратимых ритмов» и «ладов ограниченной транспозиции». В необратимых ритмах завершение достигается последовательным ракоходным возвращением к исходной длительности. Если завершение в трехчастной форме достигается действием целого ряда факторов — тематического, тонального, динамического, фактурного, средствами масштабного развития и поэтому возвращение к начальному состоянию не должно и не может происходить точно, «зеркально», то для достижения структурной завершенности только ритмическими (точнее, ритмо-тематическими) средствами в «необратимых ритмах» требуется предельная точность. Применением ладов ограниченной транспозиции достигается тонально-гармоническое объединение, благодаря повторности одинаковых ладогармонических элементов на различной высоте на одинаковом расстоянии друг от друга.

Мессиян же усматривает здесь куда более «высокие» и «таинственные» явления: «очарование невозможностей» и «теологическую раду»: «Сам того не ведая, слушатель подпадет под странное, своеобразное очарование невозможностей. Эффект тональной вездесущности нетранспонируемых построений, организованность и единство движения в необратимых ритмах... — все это приведет его постепенно к той теологической радуге, которой мы стремимся сделать наш музыкальный язык в смысле назидательном и теоретическом» (стр. 21).

Не «дорастая» до стройной концепции, теория Мессиа-на представляет собой все же нечто большее, чем просто сумму нескольких интересных идей в области музыкальной композиции. Хотя Мессиа-н лишь указывает на связь, вернее, аналогию между ритмической теорией, ладами ограниченной транспозиции и «добавочными нотами» в аккордах, но не раскрывает ее, эта связь представляется весьма определенной и многозначительной. В предыдущем абзаце указывается на связь между мессиановскими ладами и ритмикой с точки зрения конструктивного значения этих элементов.

Но есть более важные и более глубоко лежащие причины, обуславливающие возникновение приемов, подобных вышеизложенным, и одновременно проявляющие еще с какой-то стороны их смысл. На наш взгляд, эти причины коренятся в глубоких внутренних сдвигах в ладогармоническом мышлении, шире — в музыкальном мышлении. Так как подобные сдвиги совершаются крайне медленно и постепенно, путем накопления бесконечно мелких изменений количественного порядка, то естественно трудно заметить сам процесс таких сдвигов, а тем более — проследить все градации мелких изменений. Человек, привыкший к новым постепенно возникшим нормам, считает их чем-то само собой разумеющимся и недостойным специального внимания. Может быть, поэтому Мессиа-н обходит в своей книге некоторые важнейшие узловые вопросы формы, гармонии, лада, и тем удивительнее покажутся музыкантам, воспитанным только на классической теории, отдельные мимоходом брошенные его высказывания.

Однако есть смысл привести некоторые из таких мыслей Мессиа-на, чтобы лучше выявить отличие их от традиционных взглядов. Сначала напомним высказывания Мессиа-на о диссонансах, приведенные нами на стр. 268. Не вдаваясь в полемику о возможности отождествления диссонанса с неаккордовым звуком, обратим лишь внимание на то, что здесь (и нигде в другом месте) вообще нет речи о том, что диссонанс должен занимать какое-то подчиненное положение по отношению к консонансу. Более того, кроме приведенного места, в книге Мессиа-на вообще нет упоминания о диссонансе, а слово «консонанс» вовсе не встречается ни разу. В то же время Мессиа-н

говорит: «Мы не будем опровергать старых правил гармонии и формы, мы все время будем помнить о них, иногда придерживаясь их совершенно строго, иногда допуская расширенное толкование, а иногда дополняя их правилами еще более древними (григорианский хорал, индийские ритмы) или, наоборот, новейшими (Дебюсси, современная музыка)» (стр. 13). По приведенному выше примеру 80 можно судить о том, что представляет собой «расширенное толкование» некоторых «старых правил».

Вот еще короткое, но выразительное рассуждение Мессиа-на (стр. 50): «Забудем о классических аккордах, построенных по терциям, и попробуем применить аккорд из увеличенных и чистых кварт» (следует аккорд, приведенный у нас на стр. 267). И никакой мотивировки! Точно так же, без всяких объяснений возможности или необходимости, начинается изложение теории ладов ограниченной транспозиции. Об обычных ладах речь идет лишь потому, что с ними могут смешиваться демонстрируемые лады. Здесь же рядом фигурируют другие объекты смешения — атональность, средневековые лады, другие лады ограниченной транспозиции, даже (как возможный вариант) четвертитоновая музыка.

Все сказанное приводит к мысли, что мессиановская музыка (так же, как и его теория) базируется на иных, нетрадиционных основах. Она опирается не на мажор-минорную систему, не на дуализм консонанса и диссонанса и поэтому использует нетрадиционные формы для своего построения.

Здесь нужна оговорка во избежание ложного впечатления. Неправильно было бы представлять себе, что Мессиа-н намеренно противопоставляет свою музыку и свою теорию классической музыке и ее закономерностям. Он отнюдь не намерен «избегать» трезвучий, тональности, традиционных мелодических, структурных и гармонических форм. Как раз наоборот. Вопреки неприемлемым для нас религиозно-мистическим идеям Мессиа-на, его музыкально-теоретические установки содержат и положительные стороны.

Мессиа-н неоднократно ссылается на произведения самых различных композиторов как на прообразы тех или иных мелодических и гармонических оборотов в его музы-

ке. Здесь встречаются Адам де ла Галь (XIII век), Моцарт, Мануэль де Фалья, Бела Барток, Рамо, Жюливе, Стравинский, Онеггер, Григ, Мусоргский, русские песни¹. Разумеется, они не переносятся точно. Все эти заимствования «будут пропущены через деформирующую призму нашего языка, в их венах запульсирует несколько иная кровь; неожиданные мелодические и ритмические краски — плод фантазии и рациональной изобретательности — разрушат последнее сходство с моделью» (стр. 39). О том, насколько изменяется прообраз в новом ладогармоническом и ритмическом окружении, можно судить по нашим примерам 74Б (трансформация мотива из пятого такта «Бориса Годунова»), 78Е, такты 2, 3, 5 (трансформация второго мотива из вступления к «Песне Сольвейг» Грига)². И все же факт обращения к музыке прошлого знаменателен.

Вне сомнения национально-французский характер музыки Мессиана. Ее национальный дух, на наш взгляд, непосредственно связан с традицией Дебюсси.

В книге не раз встречаются высказывания, как будто говорящие о близости Мессиана к классической трактовке главнейших музыкально-выразительных средств. Первая глава («Прекрасное в невозможном и соотношение между различными средствами музыки») открывается следующей мыслью: «Мелодия — наша исходная точка, и пусть она главенствует в музыке! Как бы ни были сложны ритм и

¹ «Русская песня «Не было ветру» — одна из любимых песен моего детства» (стр. 33). «Первую формулу мелодического каданса» Мессиан составляет «под впечатлением пяти нот из начала «Бориса Годунова» Мусоргского» (стр. 31) — *до-диез—ми—ре-диез—фа-диез—до-диез* (см. пример 74; тот же каданс он находит и в песне «Не было ветру»). В приводимом им во второй части книги (№ 147) отрывке из 5-й части «Видений Аминя» для двух фортепиано отчетливо проступают контуры русской песни («Собирайтесь-ка, братцы, ребятушки», одетой в пестрый ладовый наряд. Любопытно, что характер переработки того или иного мелодического прообраза неожиданно подтверждает теорию «прасимволов» Оголевца (см. «Введение в современное музыкальное мышление». М., 1946. гл. 34, стр. 265—295).

² У Мессиана нет прямого указания на этот случай трансформации григговского мотива. Однако приводимые им трансформации этого мотива (примеры 81—84 из второй части его книги) изменяют его точно в таком плане и в такой же (если не в еще большей) степени.

гармония, они никогда не заслонят собой мелодию; ритм и гармония всегда останутся верными слугами мелодии. И особенно «верной» должна быть гармония — она не может быть самостоятельной хотя бы потому, что существует в скрытом виде во всякой мелодии. Гармонию надо не изобретать, а извлекать из мелодий» (стр. 13).

А вот отношение к вокальной музыке: «Голос должен прежде всего петь, какими бы ни были требования текста и словесной интонации» (стр. 45).

В своей музыке Мессиан часто и охотно использует трезвучия и вообще мягкие гармонии, ясно выраженную ладотональную окраску. Типичный прием образования гармонической ткани у Мессиана — контрапунктическое сочетание двух аккордовых «пластов», составленных из трезвучий разных видов и простых септаккордов (см. пример 76А, 78Е). Он подчеркивает значение тонического органного пункта и повторения тонической гармонии, а также особо важную роль доминантсептаккорда в установлении прочной устойчивой тональности (стр. 64; об этом говорится в комментариях к примеру, приведенному выше под номером 78Е).

Общий колорит музыки Мессиана — преимущественно светлый, возвышенный, мажорный (типичный пример — «Три маленьких литургии»). Любопытный факт: сравнивая «лады ограниченной транспозиции» с обычными, он «забывает» о миноре, как будто такого лада вообще не существует. Эта глава (XVII) так и называется: «Модуляция ладов ограниченной транспозиции и их взаимоотношение с мажорной тональностью».

И в структуре своих произведений Мессиан в той или иной мере использует элементы классических и старинных форм — таких, как фуга, соната, простые и составные формы, вариации, аллилуйя, антем, кире, секвенция, свободные формы. Мессиан далек от того, чтобы зашифровывать свою музыку и свою теорию, сделать ее понятной лишь для узкого круга «верующих»: «Я писал свой трактат, мысленно касаясь руки читателя, в надежде на то, что наши совместные блуждания в потемках закончатся у светлого источника истины, доступной пока немногим, но тающей в себе, как мне кажется, возможность быть понятой всеми» (стр. 7).

И все же, несмотря на все эти многообразные связи с искусством и эстетикой прошлого, музыка Мессиа́на (а.вслед за ней и его теоретические установки) строится по новым, неклассическим принципам. Это касается всей звуковой структуры сочинения, прежде всего ладотональной и гармонической основы, способов развития музыкальной формы, соотношения и роли музыкально-выразительных средств.

Если основой классической звуковой системы является тяготение всех возникших на базе диатоники звуков и созвучий к одному центральному аккорду (тоническому трезвучию), то звуковая система, подобная мессиа́новской, строится по принципу повторности, многообразного видоизменения положенного в основу звукового элемента — аккорда, интервала, звукоряда, мотива, группы аккордов или интервалов¹. И именно в этом состоит прежде всего отличие мессиа́новских ладов от упоминаемых им (см. выше, стр. 262) «великих ладовых систем».

Поэтому Мессиа́н делит двенадцатитоновый звукоряд (являющийся действительной ладовой основой его музыки) на «симметричные» (как он выражается) группы. Как уже разъяснялось выше (стр. 261), симметрия в данном случае есть не что иное, как повторность одинаковых и равноправных звуковых групп, как формы повторности. Транспозиция есть средство контраста, и поэтому ограничение ее есть усиление повторности, единства структуры; напомним, что, по мнению Мессиа́на, четыре последних лада, как имеющие по шесть транспозиций (наибольшее количество) представляют «меньший интерес» для композиции.

Если классическая система зиждется на дуализме (в конечном счете акустического происхождения) консонанса и диссонанса, то для системы Мессиа́на острота их противоположности сглажена настолько, что он вообще не ставит этой проблемы. Этим объясняется «непринужденный» переход от терцовых аккордов к усложненным и квартовым. Иное понимание соотношения консонанса и

¹ В порядке сравнения можно сказать также, что классическая тональная система базируется на принципе контраста тональных функций.

диссонанса позволяет образовывать такие аккорды, которые объединяют все звуки лада (см. «аккорд доминанты», цитированный нами на стр. 267; пример 78Б; в книге приведены также аккорды, объединяющие все звуки третьего и пятого ладов). В этом и проявляется возможность существования ладов в двух формах — мелодической и гармонической, что создает особое единство вертикали и горизонтали. Таким образом, музыку, сочиненную в мессиа́новских ладах, можно рассматривать и с другой точки зрения — как развертывание мелодических и гармонических возможностей, заложенных в одном универсальном «синтетическом аккорде»¹. Отсюда и новое дополнительное средство укрепления гармонической структуры — построение горизонталей и вертикалей из одних и тех же звуков (напомним, что в простейших случаях применения ладов ограниченной транспозиции появление «внеладовых» звуков не допускается).

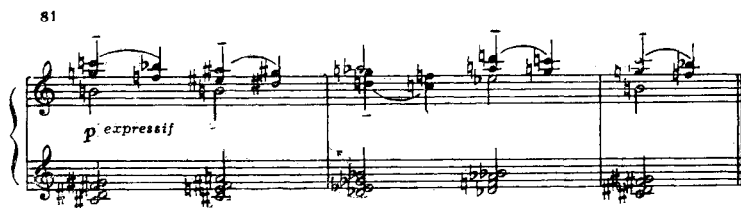
Разнообразные формы получает применение указанного принципа в области построения и последования аккордов. Нередко аккорд строится у Мессиа́на из двух-трех одинаковых частей. Можно сослаться на упомянутый выше «аккорд из кварт» (стр. 267), аккорд в примере 78Б. Первый из них состоит из трех тритонов, расположенных друг от друга на расстоянии большой септимы; второй — из двух уменьшенных септаккордов на том же расстоянии. Оба аккорда тают в себе возможности полигармонии. Любопытно, что Мессиа́н не замечает аналогии между подобными аккордами и ладами ограниченной транспозиции. «Вездесущность», в одном случае интервальная, в другом — тональная, выражена в них в одинаково сильной степени.

С еще большей отчетливостью тот же самый принцип проступает при соединении аккордов друг с другом. Мы находим здесь ряд форм его проявления: повторение звука (органный пункт); повторение двух или нескольких звуков («гармонические литании»); повторение аккорда — на той же высоте с изменением расположения или структуры, или на другой высоте, но без изменения структуры (параллелизм), повторение группы аккордов на другой

¹ Такой гармонический принцип встречается иногда и у других композиторов, например, у позднего Скрябина, Бартока.

высоте (секвенция); повторение какого-либо интервала в ряде аккордов (конструктивное значение интервала); повторение группы аккордов на той же высоте (остигато); сочетание этих приемов друг с другом (педальные звуки соединяются с зеркально-расходящимися однородными двузвучиями; «составленные» подобным образом гармонические построения повторяются точно или видоизмененно, на той же или другой высоте и т. д.).

Показателен прием, который называется «многоцветным звуковым витражом». Например, к упоминавшемуся выше «аккорду доминанты» прибавляется сверху двойная апподжиатура с правильным разрешением (интервал апподжиатуры не произведен, а заимствуется из основного аккорда). Затем полученный оборот повторяется таким образом, что звук в нижнем голосе не изменяется (педаль), а аккорд звучит в различных обращениях: «используя передвигающуюся кварту как его (витража) стеклышки и водрузив на едином басу (*до-диез* или *ре-бемоль*) различные обращения...» (стр. 50).



Выражая жизнь человеческого духа в музыкальных звуках, все принципы звуковой организации должны предоставлять средства достижения контраста и единства в музыкальной форме. Но роль и соотношение средств музыкальной выразительности различна в различных стилях. Например, в стиле, подобном мессияновскому, очень ослаблено конструктивное значение традиционных тональных функций. Не случайно в теоретических высказываниях Мессиа́на так мало говорится о гармонических приемах, объединяющих музыкальное построение на большом протяжении (аналогичных гармоническим приемам построе-

ния периодов и более крупных классических форм). И хотя у него нередко островки вполне тонально-определенной музыки, но возникают они часто не на традиционной основе (из контраста тональных функций), а по другой причине. Вследствие частого повторения аккорда, имеющего ясно слышимый основной тон, «количественный» фактор (повторение одного и того же основного тона) дает «качественный» результат — возникает ощущение определенной тональности. Типичный образец — см. пример 78Е.

Для того, чтобы яснее провести различие между тональностью такого рода и классической тональностью, достаточно представить себе, что «тони́кой» здесь может быть, в сущности, любое звуко сочетание (даже не имеющее никакого основного тона), если оно будет безраздельно господствовать над другими созвучиями. Иная структура тональности и есть причина, объясняющая легкость скачка от тональности к политональности, полимодальности, атональности, что поражает при первом знакомстве с книгой Мессиа́на.

Одновременно с ослаблением конструктивного значения тональных функций, повышается значение других факторов — метроритма, регистрово-динамического и линейного развития, особого рода тематических связей, полифонических закономерностей. Вернемся снова к нашим примерам. Гармоническое по происхождению явление — апподжиатура (ср. с начальным мотивом темы романса «То было раннею весной» Чайковского) превратилось в примере 80В в целое построение, господствующее положение в котором занимают уже линия (подъем и спад), динамика (усиление, акцент и ослабление) и регистр (повышение и понижение). См. также примеры 80А и 80Б.

Поэтому ведущая роль в объединении формы на большом протяжении сплошь и рядом передается у Мессиа́на ритму, а также полифоническому и линейному факторам. Так возникают большие построения, основанные на ритмических педальных и аналогичных приемах, описанных выше (см. стр. 258—261). Типичный образец — см. прим. 76А. Отсюда же перерождение гармонической каденции, подчас превращающейся просто в остановку. Крупная длительность, закономерно появляющаяся и подготовленная тем или иным способом ритмически (напри-

мер, «добавочной длительностью»), может стать фактором, равным по значению гармоническому завершающему обороту.

При этом усиливается завершающая роль симметрии, ракоходного движения и тому подобных структурных приемов.

Естественно, что повышение роли метроритма вызывает усиленное развитие различных, ранее малоиспользованных возможностей в этой области¹. Отсюда и происходят те кажущиеся на первый взгляд удивительными ритмические формы, которым Мессиян придает столь большое значение. Новые приемы развития формы, связанные с описанными изменениями в соотношении средств музыкальной выразительности, обуславливают (как «отрицание отрицания») черты сходства с доклассическими формами (вплоть до форм григорианского хорала). Возможно, что в этом одна из причин обращения Мессияна к старинным формам.

Можно привести и другой пример, когда основой целой музыкальной формы становится линия. Так, например, пьеса «L'échange» («Двадцать взглядов на лик младенца Иисуса», № 3) представляет собой сложное переплетение хроматически-равномерно сдвигающихся (вниз и вверх) и взаимно проникающих друг в друга нескольких звуковых элементов (мотивов, различных пассажей, частей пассажей) на фоне комплексного остинато, звучащего неизменно на одной и той же высоте.

Как же должен воспринимать слушатель эти новые формы? Представляется разумным ответ автора «Трех маленьких литургий» и «Турангалилы» (стр. 63): «На концерте он (слушатель) не имеет ни желания, ни возможности заниматься анализом транспозиций и обратимостей; его единственное желание — получить музыкальные впечатления, эстетическое наслаждение».

¹ Общепринятое у нас мнение о метрике как о чем-то несравненно менее сложном и тонком в сравнении с ладовой организацией (см. работу Л. А. Мазеля «Строение музыкальных произведений», М., 1960, стр. 69), вполне справедливо, если речь идет о музыке XVIII—XIX вв. Однако в современной музыке это соотношение иногда, по видимому, изменяется.

III. УЧЕНИЕ ШЕНБЕРГА О ТОНАЛЬНОЙ ГАРМОНИИ

Сразу же оговоримся: речь идет не о Шенберге-композиторе, а о Шенберге — учителе школьной гармонии.

За Арнольдом Шенбергом укрепилась репутация разрушителя музыки, ликвидатора гармонии и тональности, изобретателя заушной, вымученной в тиши кабинета, чуть ли не математической системы сочинения, устраняющей из процесса творчества композиторский слух и связывающей по рукам и ногам фантазию художника; автора сочинений, интересных лишь для пресыщенных снобов (и притом только на бумаге). Шенберг известен у нас как фанатик, полностью порвавший со всеми традициями прошлого, всю свою жизнь последовательно и агрессивно боровшийся за утверждение додекафонии, как учитель, совративший с пути истинного многих талантливых молодых музыкантов.

Если уж несравненно более умеренный Хиндемит создает учение о гармонии, столь значительно удаляющееся от традиционного, то неподготовленный читатель вправе ожидать от Шенберга еще больших крайностей. И жестоко ошибется.

Шенберговское учение о гармонии — это замкнутая система строго тональной традиционной гармонии. Шенберг отнюдь не пытается быть новатором в этой области. По справедливому замечанию Эрвина Штайна, Шенберг, обратившись к додекафонии, пошел другим путем, и это позволило ему рассматривать тональную гармонию как законченное целое.

В этом факте нет ничего парадоксального, ни тем более случайного. Шенберг был серьезный музыкант, сам превосходно знавший классическую музыку и на ее примерах обучавший своих учеников. Известный немецкий композитор Ганс Эйслер, в свое время учившийся в Вене у Шенберга, пишет: «К сожалению, насколько мне известно, он (Шенберг) не оставил никаких записей своих анализов классической музыки. Это печально. Ибо только его ученики знают теперь, с какой глубиной и оригинальностью он исследовал произведения Баха, Бетховена, Моцарта, Шуберта. Мало известно, что Шенберг был строгим, консервативным учителем; «современной музыки» он не пре-

подавал. Школьные работы должны быть написаны в тональном стиле, поддающемся контролю. «Свободе я не могу учить; ее каждый должен завоевать сам», — такова была его основная установка, и гроза ожидала того, кто пытался подсунуть некоторые шенберговские обороты в школьные задачи»¹.

Известно, что Шенбергу принадлежит ряд обработок классических произведений для нового инструментального состава. Таковы его оркестровки органной прелюдии и фуги Es-dur Баха, двух хоральных прелюдий Баха, обработки Концерто гротто Генделя (ор. 7 № 6 C-dur) для струнного квартета и оркестра, «Аделаиды» Бетховена (для пения с оркестром), «Серенады» Шуберта (для кларнета, фюгата, мандолины, гитары и струнного квартета), трех других песен Шуберта, оркестровка фортепианного квартета Брамса (ор. 24 g-moll). Шенберг инструментовал два вальса Иоганна Штрауса (для камерного состава). Высокими художественными достоинствами отличаются также шенберговские обработки старинных немецких народных песен XV и XVI веков — три хора а капелла ор. 49, четыре немецкие народные песни с сопровождением фортепиано (без обозначения опуса). В приложении к «Трем сатирам» для смешанного хора ор. 28 (1925—1926) Шенберг поместил несколько головоломных по контрапунктической технике четырех- и шестиголосных вокальных и инструментальных пьес. Все они строго тональны и преимущественно диатоничны.

В статье «Национальная музыка» (1931) Шенберг пишет о том, что он сам в своем творчестве взял у классиков: «Мои учителя (Lehrmeister) были, в первую очередь, Бах и Моцарт; во вторую — Бетховен, Брамс и Вагнер.

От Баха я научился:

1. Контрапунктическому мышлению; то есть искусству изобретать звуковые образы (Tongestalten), которые могут сопровождать самих себя

¹ Эйслер Г. Арнольд Шенберг, журнал «Sinn und Form», 1955, № 1, Цит. по сборнику «Избранные статьи музыковедов Германской Демократической Республики». М., 1960, стр. 191.

2. Искусству все производить из одного (aus Einem) и переводить одно в другое

3. Независимости от тактовой доли.

От Моцарта:

1. Неравенству длины фраз

2. Сплочению неоднородных характеров в тематическое единство

3. Уклонению от четнотактовости в теме и ее составных частях

4. Искусству формирования побочных мыслей

5. Искусству введения и перехода (Ein — und Überleitung).

От Бетховена:

1. Искусству развития тем и частей

2. Искусству вариации и варьирования

3. Разнообразию построения больших частей

4. Искусству писать несомненно длинно (unbedenklich lang), но бессердечно кратко, как того требует положение вещей

5. Ритмике: смещению на другие доли такта.

От Вагнера:

1. Способности тем к изменению выразительности и их правильному приспособлению к этой цели

2. Родству звуков и аккордов

3. Возможности понимать темы и мотивы таким образом, благодаря чему они могут быть поставлены диссонантно против гармонии.

От Брамса:

1. Многому из того, что мне бессознательно внушено (zugeflogen) Моцартом, особенно неквадратности, расширению и сокращению фраз

2. Пластике формобразования (der Gestaltung): не бегать, не скупиться, если ясность требует большего пространства; каждый элемент формы отделять до конца

3. Систематике видов построений (des Satzbildes)

4. Экономии и тем самым: богатству.

Я научился многому и от Шуберта, а также от Малера, Штрауса и Регера». «Моя оригинальность происходит от того, что я тотчас же подражал всему хорошему, что я видел». «Я не остаюсь с тем, что я увидел: я приобрел что-то, чтобы обладать им; я это переработал и расширил, и это привело меня к новому.

Я убежден, что в этом новом можно узнать, как глубоко оно связано внутренне с тем лучшим, что дано нам как прообраз»¹.

Это отношение к ряду крупнейших композиторов-классиков Шенберг передавал и своим ученикам. По свидетельству композитора Ф. М. Гершковича, учившегося в 1934—1939 годах в Вене у Антона Веберна и в 1929—1930 — у Альбана Берга, Веберн сначала несколько лет держал ученика на классической музыке, главным образом на Бетховене, прививая ему основательное знание законов классической композиции.

Если мы примем во внимание эту сторону творческой личности Шенберга, то его пристальное внимание к теории классической гармонии и строгое к ней отношение не только не окажутся неожиданными, но и получат свое естественное и исчерпывающее объяснение.

Шенбергу принадлежит ряд теоретических трудов. Крупнейший из них — «Учение о гармонии» (1911), где впервые излагаются сложившиеся в процессе преподавания и творчества основные положения гармонической теории Шенберга. Много лет спустя были написаны также работы: «Модели для начинающих в композиции»² (1942), «Структурные функции гармонии» (1946), «Основы музыкальной композиции» (1937—1948, не издано). Из незаконченных работ следует назвать «Учение о контрапункте» (1911—1926—1936—1942), «Учение об инструментовке» (1917—1949), заметки о форме, музыкальной логике и технике.

Кроме того, Шенбергу принадлежит большое число статей по различным вопросам музыки, собрание которых составило том под названием «Стиль и идея».

¹ Rufer, J. Das Werk Arnold Schoenbergs. Kassel, 1959, S. 138—139.

² Schoenberg, A. Models for beginners in composition. New York, 1943.

В крупных теоретических работах Шенберга речь идет преимущественно о классической теории. В некоторых из них современное музыкальное мышление как таковое вообще не рассматривается. Так, например, среди «Моделей для начинающих в композиции» (а это, в сущности, начальный учебник композиции) нет ни одного примера, по языку идущего дальше Бетховена — Брамса. Здесь нет ни одного сложного аккорда, ни одного неразрешаемого диссонанса.

В нашей статье мы ограничимся только этой стороной творчества Шенберга, оставив без внимания все, что характерно для гармонического языка его сочинений. То, что внес Шенберг в теорию классической гармонии, заслуживает самого внимательного изучения и, несомненно, окажется полезным и для нашего музыковедения и для нашей педагогики.

В качестве основного предмета рассмотрения мы возьмем книгу Шенберга «Структурные функции гармонии»¹. Во-первых, она представляет собой более поздний сокращенный авторский вариант «Учения о гармонии». Во-вторых, сохраняя главнейшие положения «Учения о гармонии», эта книга в то же время дополнена некоторыми новыми положениями (например, классификацией tonального родства). В-третьих, в ней особенно полно выражены взгляды Шенберга на формообразующее действие гармонии.

Основные положения

I. Структурные функции гармонии.

«Важнейшая структурная функция гармонии — образовывать отдельные части, разделы и подразделы композиции; благодаря отграничению этих частей создавать членение и устанавливать связи, соподчинять и подчинять» (Шенберг).

Гармоническое значение отдельного трезвучия совершенно неопределенно. Оно может быть тонойкой какой-ли-

¹ Schoenberg, A. Structural functions of harmony. New York, 1954. Есть немецкий перевод «Die formbildenden Tendenzen der Harmonie». Mainz, 1958.

бо одной тональности или какой-либо ступенью нескольких других тональностей. Прибавление к нему еще одного или нескольких трезвучий способно ограничить его значение малым числом тональностей. Ряду аккордов придается определенный порядок в зависимости от композиционного назначения этого ряда. Чередование бесцельно, последовательность стремится к определенной цели. Будет ли цель достигнута — зависит от продолжения: оно может ее требовать, но может ей и противоречить.

Последовательности могут иметь различные функции. Сопоставление аккордов, из которых состоит последовательность, определяется ее целью — будет ли это установление тональности, модуляция, переход, контрастная часть или контрастная тема.

В народной музыке часто встречается простой обмен доминанты и тоники:



Хотя обмен доминанты и тоники — примитив, он имеет определенную цель — установление тональности. Более развитые формы последований оканчиваются каденцией.

Функция последования центристремительна, если оно упраздняет центробежную тенденцию, то есть устанавливает тональность путем преодоления противоречащих тенденций.

И, наоборот, при модуляции центробежная тенденция преобладает. Связи гармоний с утверждающими элементами становятся рыхлыми, непрочными.



В примере 83Б никакие три аккорда не находятся в какой-либо безусловной одной тональности. Такая странствующая, блуждающая гармония часто наблюдается в модуляционных построениях — фантазиях, речитативах.

II. Принципы гармонии.

Гармония учит:

1. Построению аккордов (какие звуки и сколько могут звучать одновременно), традиционных консонансов и диссонансов — трезвучий, септаккордов, нонаккордов и их обращений.

2. Способу, которым аккорды должны следовать друг за другом, чтобы сопровождать мелодии, соблюдать соотношения главного и побочного голосов, чтобы установить тональность в начале и в конце или, наоборот, покинуть тональность (модуляция и возвратная модуляция).

Аккорды обозначаются по их фундаменту — основному тону. В отличие от теории Хиндемита, исходные критерии определения основного тона аккорда у Шенберга почти полностью совпадают с традиционными. Главное различие состоит в том, что основным тоном аккорда, построенного на вводном тоне, считается звук V ступени.

Голосоведение. При связывании аккордов каждый из голосов движется не более, чем это необходимо (Шенберг ссылается при этом на Брукнера, который называл это «Законом кратчайшего пути»). Чтобы избежать грубых ошибок в голосоведении, нужно избегать больших скачков и оставлять на месте общий тон, остерегаться скрытых и параллельных октав и квинт. Вместо параллельного движения рекомендуется противоположное.

Обращение с диссонансами. Консонансы (например, трезвучия) связываются друг с другом без особых ограничений (если избегаются неправильные параллелизмы). Диссонансы требуют особого обращения. В септак-

корде диссонанс обычно идет на секунду вниз и становится терцией или квинтой следующего аккорда (при задержании — октавой). В нонаккорде оба диссонанса аналогичны септимере в септаккорде.

Крайние голоса. Выработка крайних голосов — дело особой важности. Бас — это «вторая мелодия».

Последования фундаментов (основных тонов).

Существует три рода фундаментальных последований:

1. Сильные или восходящие — а) движение фундаментов на кварту вверх или на квинту вниз;
б) движение на терцию вниз.
2. Падающие последования¹ — а) движение фундаментов на квинту вверх (кварту вниз);
б) движение на терцию вверх.
3. Чрезмерные последования² — а) движение на секунду вверх;
б) на секунду вниз.

Восходящие последования:

на кварту вверх на терцию вниз

квинта терция

осн. тон.

V I VII₆ III III₂ VI₆ I VI V₂ II VII₆ V₃

Нисходящие последования:

на кварту вниз на терцию вверх

квинта терция

осн. тон.

I V III VII₆ IV I I III II IV III V

¹ Шенберг оговаривается, что их не следует по обратной аналогии с сильными называть слабыми.

² То есть чрезмерно сильные — superstrong.

Чрезмерные последования

на секунду вверх на секунду вниз

8

I₆ II₅ III₇ IV IV V II I₆ III II₆ IV III

Первые могут применяться неограниченно, но есть опасность монотонности от круга квинт.

Вторые лучше применять в комбинации трех аккордов, в результате дающих сильное последование (например, I—V—VI, I—III—VI).

Третьи применяются как прерванные обороты (ложные последовательности — deceptive progressions) как слишком сильные для нормального последования. Например, V₇—IV, V₇—VI.

Минор. Наши два главных лада исторически произошли от церковных ладов (church modes). Вследствие своего происхождения минор содержит два вида гаммы — восходящий и нисходящий. Звуки vVI и vVII ступеней¹ гаммы Шенберг называет «замещающими звуками» (в дальнейшем они называются также заместителями — substitutes). Отсюда опасность переченя. Важнейший способ обращения с нондиатоническими звуками — их нейтрализация, достигаемая ведением повышенной ступени на малую секунду вверх, а пониженной — на малую секунду вниз.

Установление тональности. Тональность выражается исключительно лишь через применение всех ее тонов. Гамма и определенный порядок аккордов устанавливают тональность еще определеннее. Впрочем, в классической и народной музыке часто достаточно лишь последования I—V—I, если не противоречат внетональные гармонии. Заключительная каденция делается полной для наибольшей тональной ясности. Три главных аккорда лада исключают возможность и доминантовой, и субдоминан-

¹ Шенберг обозначает их как # VI и # VII.

Тонический квартсекстаккорд в кадансе появляется часто как приготовленное или неприготовленное задержание. Если он на другом месте или на другой ступени, он вводит в заблуждение.

Плагальный каданс (IV—I, II—I) и фригийский каданс (II—III или II—~~III~~^I) лишь средства стилистического выражения и не имеют отношения к гармонической структуре².

Подобно тому, как замещающие звуки параллельной минорной гаммы происходят от эолийского лада, некоторые другие заместители происходят из соответствующих других ладов.

85

Области:
дорийская

Фригийская

Лидийская

Миксолидийская

Замещающие тоны:
Эолийская

Восходящие

нисходящие

² Говоря это, Шенберг, очевидно, имеет в виду оба каданса в функции заключительных кадансов.

(А) трезвучие (Б) септаккорды (В) уменьшен. трезвучия (Г) увелич. трезвучия

(Д) уменьш. септаккорды (Е) (Ж)

Заместители и области
искусственные доминанты (V-I, V-VI, V-IV)

87 (A) ИСКУССТВЕННЫЕ ДОМИНАНТЫ (V-I, V-VI, V-IV)

Figured bass notation for the first staff: VI II VI $\text{V}(\text{V})_6$ VI $\text{VII}(\text{VII})_7$ III VI III II_6

Figured bass notation for the second staff: III IV II $\text{V}(\text{V})$ II $\text{III}(\text{III})$ II I_6

Уменьшенные септаккорды

Б

ОСНОВНЫЕ ТОНЫ

Искусственное минорное трезвучие V ступени используется по образцу IV—V в миноре, но может быть и как

V—+ или V—IV

88

А

Б

В

а: IV V I C: V V7 II V7 V +4

Г

IV V I V7 V IV II V I

Малый септаккорд III ступени (см. пример, 86Е) используется по образцу II—V, II—I и II—III в миноре. Искусственная доминанта II ступени трактуется подобно принятому в нашей стране типу септаккорда двойной доминанты в каденции.

Чуждые гамме звуки могут вводиться квази-диатонически или хроматически. Первый способ — по образцу вVI—вVII в миноре. Повышенные звуки нейтрализуются восходящим движением, пониженные — нисходящим. Оба способа улучшают мелодическое голосоведение.

89 Нейтрализация

А

Б

В

Г

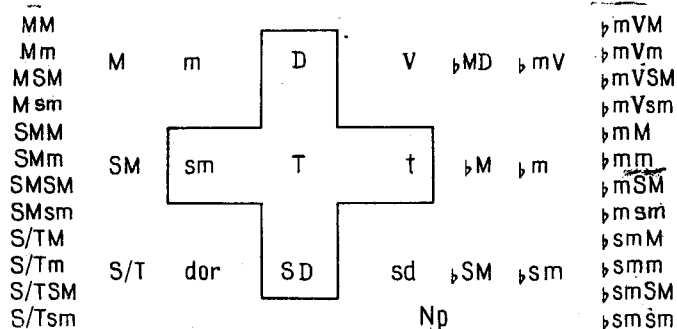
В церковных ладах применяются только четыре восходящих и один падающий вводный тон (leading ton). Эти и другие заместители базируются на родстве тональности с ее частями — областями (regions), которые возможны и как самостоятельные тональности.

Подобная трактовка обеспечивает глубокое понимание гармонического единства пьесы. Раньше теоретики рассматривали смешение замещающих тонов и аккордов с обычными диатоническими как модуляцию. Это узкое и поэтому устарелое понимание тональности. Не следует говорить о модуляции без того, чтобы главная тональность была на продолжительное время покинута и установлена новая. Понятие областей (регионов) есть логическое следствие принципа монотональности. Каждое отклонение от тоники следует рассматривать как внутритональ-

ное явление. В сочинении есть только одна тональность, и каждый интональный раздел есть лишь область гармонического противовеса, контраста.

Монотональность включает и модуляцию — движение к другому тону и даже превращение его в центр тяготения наподобие новой тоники.

На стр. 20 Шенберг приводит полную схему тональных областей в мажорной тональности.



Все большие буквы обозначают мажор, все малые — минор; бемоль слева означает пониженную ступень.

Условные обозначения:

T — тоника	Np — неаполитанская гармония (нII ступень)
D — доминанта	dor — дорийская (II ступень)
SD — субдоминанта	S/T — супертоника (II мажорная ст.)
t — минорная тоника	bM — низкая мажорная медианта
sd — минорная субдоминанта	bSM — низкая мажорная субмедианта
V — пятая минорная ступень	
sm — минорная субмедианта	
m — минорная медианта	

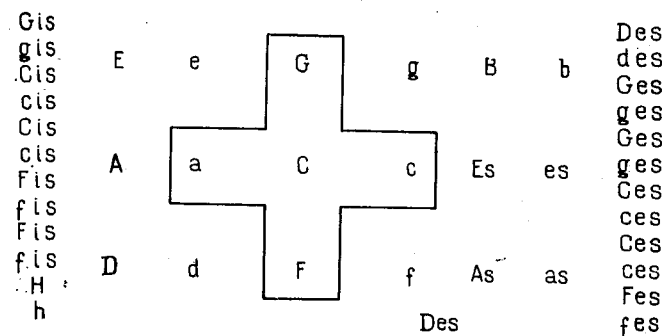
bMD — доминанта низкой мажорной медианты
bm — низкая минорная субмедианта
bSM — низкая минорная субмедианта

SM — мажорная субмедианта
M — мажорная медианта

bMV — V ступень низкой минорной медианты

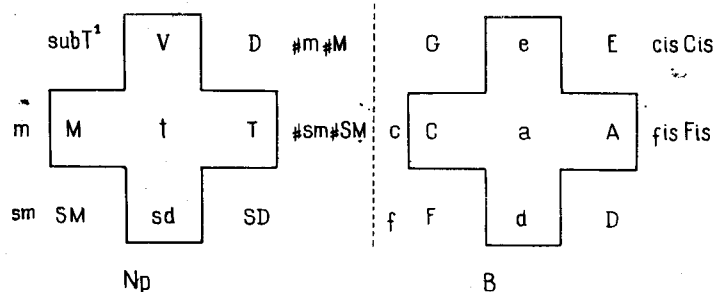
При двойных обозначениях (в крайних колонках) первый знак указывает на отношение к тонике. Второй — на отношение к области первого знака. Например, bmVsm означает: в области V ступени низкой минорной медианты минорная субмедианта (то есть область соль-бемоль минора в качестве минорной VI ступени от минорной доминанты ми-бемоль минора)¹. Порядок расположения областей на схеме указывает как на характер, так и на степень их родства с тоникой.

Приведенная выше таблица областей мажора показывает, в сущности функциональные отношения всех областей к тональному центру. На следующей таблице та же система представлена как соотношение конкретных областей тонок в определенной тональности (до мажор).



¹ Приведенный пример — самый сложный из всех. Многие из остальных двойных обозначений сравнительно просты: SMSM — мажорная субмедианта мажорной субмедианты (то есть фа-диез мажор).

Минорная тоника, по мнению Шенберга, не обладает такой властью, как мажорная. Поэтому подчиненных областей в миноре меньше, чем в мажоре. Вот схемы областей минора:



Приведем один из многочисленных примеров гармонического последования с указанием на области по системе Шенберга:

90 t-SD-sd-t

¹ Субтоника — термин, аналогичный супертонике. Если супертоника — область, лежащая на две квинты выше мажорной тоник, то субтоника — область на две квинты ниже минорной тоник.

IV. Альтерация¹.

Богатство и великолепное разнообразие гармонии базируются на родстве тональности со своими областями; на замещении аккордов, позволяющем распространить влияние этого родства и на такое применение аккордов, которое маскирует первоначальное их происхождение. Среди аккордов немало и таких, которые подобно кочевникам, бродят среди областей тональности. Тем не менее, каждый «трансформированный» аккорд должен регистрироваться на своей ступени. Тем самым нормализуются кажущиеся необычными последования.

Шенберг подробно рассматривает альтерации аккордов различных ступеней, среди которых особенно многочисленна группа альтераций II ступени.

91

Здесь же разъясняется, почему в уменьшенном септаккорде (пример 91Г) не следует основным тоном считать нижний звук терцового ряда (отсюда странные на первый взгляд обозначения аккордов в примерах 91Д и 91Е). Было бы нелогично, пишет Шенберг, считать основным тоном уменьшенного септаккорда звук *фа-диез*, так как последования VII—I, IV—V суть прерванные обороты, в то время как их функция, в сущности, автентическая. Интересно отметить, что у Шенберга побочная доминанта на II ступени и неаполитанская гармония считаются гармониями одной и той же ступени.

То, что сделано на II ступени, далее переносится на остальные шесть ступеней.

¹ Шенберг оперирует термином *transformations* — преобразования, превращения. В немецком переводе (Эрвина Штайна) говорится об «альтерированиях» — *Alterierungen*. Мы будем пользоваться термином «альтерация», подразумевая под ним всякое хроматическое видоизменение аккорда на данной ступени.



Обращаться с ними нужно по принципу V—I, V—VI, V—IV. На первый взгляд, некоторые из них неприменимы. Другие могут употребляться лишь при некоторых композиционных допущениях. Они могут быть применены, если есть возможность «укрыть» их в близко родственных областях (подобно неаполитанскому секстаккорду). Вот несколько примеров:

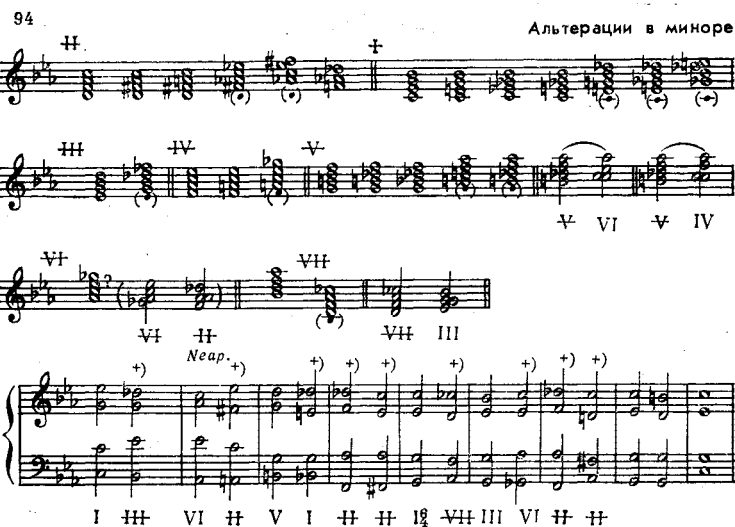
93 Автентические последования (+-IV)



слишком
удалено



Примеры альтераций в миноре:



V. Бродячие гармонии (vagrant harmonies).
Бродячими Шенберг называет аккорды, которые по своей сущности могут относиться ко всем или по крайней ме-

ре ко многим тональностям (или областям). Притом бродячие аккорды исполняют одинаковую функцию в разных тональностях. Таковы, в первую очередь, уменьшенный септаккорд и увеличенное трезвучие, также и различные виды целотоновых аккордов. Поэтому характерный их признак — многозначность. Например, существует всего только три уменьшенных септаккорда и только четыре увеличенных трезвучия. Согласно этому, каждый уменьшенный септаккорд принадлежит по крайней мере восьми тональностям (или областям), а каждое увеличенное трезвучие — шести тональностям.

Многие альтерации по своему строению суть бродячие аккорды. Кроме уменьшенных септаккордов и увеличенных трезвучий, это также увеличенные квинтсектаккорды и увеличенные терцквартаккорды из-за их многозначности.

Если дополнить увеличенные трезвучия малой септимой или большой ноной, к бродячим аккордам будет прибавлена еще большая их группа.

95

a) V I C:V I Es:V I fis:V I ♯

Перемена значения аккорда считается переменной ступени. С точки зрения структурных функций решающим оказывается лишь фундамент (основной тон). Эмоциональный характер музыки или композиционные обстоятельства нередко требуют резкой перемены или сильного контраста.

Шенберг приводит пример из финала VIII симфонии Бетховена, где звук *до-диез* фортиссимо сначала трактуется происходящим из области *sd* (фа мажора),

а потом истолковывается как V ступень *фа-диез* минора. Ряд примеров показывает использование бродячих аккордов для однотонального и модулирующего построения, а также секвенций. Приведем один из примеров.

96

— + V # vi iii vii IV I ♯ vi iii

VI. Взаимообмен мажора и минора.

Идея мажоро-минора в данном случае не содержит чего-либо существенно нового. Непривычно лишь изложение в категориях шенберговской теории тональных областей.

VII. Классификация тонального родства.

Ссылаясь на практику композиторов тонального периода (по XIX век включительно), Шенберг устанавливает следующие классы тонального родства.

В мажоре:

- 1 класс — прямое и близкое родство (как родство с тоникой) SD, D, sm, m
 пять (или шесть) общих звуков с тоникой
- 2 класс — косвенное (indirect), но близкое:
 А. Через общую доминанту:
 (1) t, sd, V
 (2) SM, M
 Б. Через пропорциональную транспозицию:
 ♭M, ♭SM
 Близкое родство к областям 1 класса или к минорной тонике; 3 или 4 звука, общих с тоникой.
- 3 класс — косвенное:
 ♭m, ♭sm, MM, Mm, ♭smSM, ♭smSM.
 Все эти области более удалены от тоники,

чем области класса 2 (на котором базируется их родство) и включают мало (или вовсе не имеют) общих звуков с тоникой. Последние 4 области на таблице дальше отстоят от тоники, но энгармонически заменены более родственными.

4 класс — косвенное и отдаленное:

Np , dor , S/T , bMD , bMV .

Эти области называются здесь так потому, что они следующим образом связаны с тоникой:

dor = субмедианта субдоминанты

S/T = мажорная субмедианта субдоминанты

Np = субмедианта минорной субдоминанты

bMD = доминанта низкой мажорной медианты

bMV = V ступень низкой минорной медианты.

5 класс — далекое:

(остальные двадцать областей¹).

Назовем конкретные области тональности до мажор:

1 класс — F, G, a, e

2 класс — c, f, g; A, E, Es, As

3 класс — es, as; Gis, gis, Fes, fes

4 класс — Des, d, D, B, b

5 класс — Cis, cis, Fis, fis, H, h, Des, des, Ges, ges, Ces, ces.

В музыке XIX века два последних класса (4 и 5) встречаются обычно лишь в разработках. Но bMD (As в тональности си-бемоль мажор) находится в средней части каватины Керубино «Сердце волнует» из «Свадьбы Фигаро» Моцарта, в экспозиции главной темы сонаты ор. 53 Бетховена, а также сонаты ор. 31 № 1. По поводу гармонии в каватине Керубино Шенберг замечает: «Паж Керубино сам себе аккомпанирует и также автор стихов. Не сочинил ли он также и музыку? Не желал ли Моцарт столь экстрава-

¹ У Шенберга в 5 классе перечислены 22 области (видимо, ошибочно включены bSM и bSM из 3 класса). В немецком издании эта ошибка исправлена.

гантными гармоническими оборотами намекнуть на профессиональное несовершенство Керубино?» (стр. 69).

Оценка тонального родства в миноре иная, так как натуральная доминанта отсутствует, а оба замещающих тона восходящей гаммы увеличивают число возможных аккордов. Главное отличие натурального минора от мажора состоит в том, что V ступень — не доминанта; медианта (параллель) оказывает влияние, подобное доминанте; кроме того, нет дорийской II ступени.

Родство, которое идет от восходящей гаммы (то есть гаммы мелодического лада), содержит функциональную доминанту, но субдоминанта в виде мажорного трезвучия отстоит от области тоники дальше, чем сумдоминанта в мажоре.

Классификация тонального родства в миноре:

1. Близкое: M, T, V, sd
2. Косвенное, но близкое: D, SM
3. Косвенное: m, sm, SD
4. Косвенное и отдаленное: $\#sm$, $\#SM$, $\#m$, $\#M$, subT, subt, Np
5. Далекое: все остальные области

В ля миноре это:

1. Близкое родство — C, A, e, d
2. Косвенное, но близкое — E, F
3. Косвенное — c, f, D
4. Косвенное и отдаленное — fis, Fis, cis, Cis, G, g, B
5. Далекое — остальные.

VIII. Расширенная тональность.

Шенберг не формулирует то, что он подразумевает под термином «расширенная тональность». Однако из контекста ясно, что в его истолковании расширенная тональность — это диатонический мажор или минор, обогащенные альтерациями и аккордами из других областей. Здесь приводится много примеров — из Вагнера, Штрауса, Брамса, Баха, Бетховена, Шуберта, а также Гайдна, Дворжака, Грига, Брукнера, Вольфа, Бизе, Франка, Дебюсси, Рegera и, наконец, из самого Шенберга (две песни из ор. 6).

Приведем два образца расширенной тональности.

Шенберг, „Странник“ op.6 №8

+ Проходящие ноты или свободные задержания

Расширенная тональность характерна для первого периода творчества Шенберга (1896—1906). Анализ примера Б показывает, что смена области происходит впервые лишь в третьем такте (bSM), и далее в шестом (bM), восьмом (bM) и девятом (bSM). Свободные задержания и проходящие ноты имеют лишь мелодическое, а не гармоническое значение.

IX. Применение последовательностей для различных композиционных целей.

Шенберг подчеркивает практический характер музыкальной теории. И естественно, все то, что он излагает как учение о гармонии, служит исключительно одной цели — практике тональной композиции. Шенберг нигде не впадает в «чистую теорию». Использование гармонии для различных композиционных целей — в сущности практическое рассмотрение вопроса о гармонии и форме.

Впрочем, Шенбергом рассматриваются не столько построение всей формы целиком, сколько важнейшие элементы и части формы. Это Der Satz (англ. sentence, в русском языке нет соответствующего термина),

Период
Заключение

Контрастирующая средняя часть
Вариация секвенции
Органнй пункт
Переход
Разработка
Странствующая гармония
Свободные формы¹.

Не имея возможности подробно изложить все сказанное Шенбергом о формообразующей роли гармонии, остановимся лишь на некоторых вопросах.

То, что в немецкой литературе называется термином Satz, у нас принято называть периодом неповторного или единого строения (или иногда предложением). Таковы, например, формы темы до-минорных вариаций Бетховена, главной темы его Первой сонаты. В усложненном виде этой формы написаны главные темы первых частей сонат Бетховена оп. 2 № 3 и оп. 10 № 1.

Но эти термины не являются точными. Обозначаемая ими форма никогда не бывает единой — она всегда расчленена и состоит из частей различного назначения. Почти никогда она не бывает и неповторной; она лишь не содержит той повторности крупных частей, которая придает периодичность структуре целого. Негативную сторону определения (единое строение, неповторное строение) точнее следовало бы выразить как «непериодическое строение». Однако так нельзя сказать из-за очевидного противоречия с определяемым термином «период».

В задачу настоящей статьи не входит специальное рассмотрение вопросов формы. Поэтому мы оставим открытым вопрос об этом термине, условно сохранив за ним название «период неповторного строения».

«Школьная форма» подобного восьмитакта строится следующим образом: начальный двутакт, его измененное повторение, 5—6 такты — два звена секвенции², 7—8 так-

ты — каденция на той или иной ступени. Вот гармонические схемы начальных двух двутактов:

I—V V—I
I—V II—VI
I—V VI—III
I—IV IV—I
I—IV II—V
I—VI II—VII и т. д.

Схемы полных восьмитактов:

такты: 1—2 3—4 5 6 7 8
1. T I—V V—I VI—II VII—III VI—IV I⁶₄—V—I
2. T I—V V—I VI—II VII—III [T VI—# V
D II—V I
3. T I—V ♯—I VI—II VII—III m VI—II I⁶₄—V—I

Аналогичным образом разбираются «школьная форма» периода и другие части и элементы формы.

Шенберг приводит группы первых (А) и вторых (Б) предложений периода:

98

(А)

I V I V I # V #

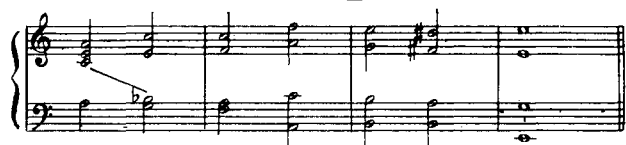
VI # I VII I + VI # V

(Б)

I V I IV V I (T) I # # II (D) + # # # II I V I

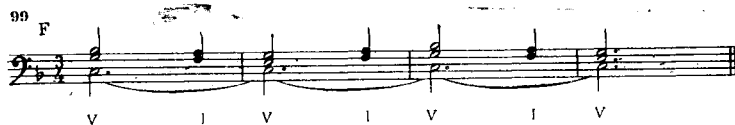
¹ Шенберг говорит: «так называемые свободные формы».

² Шенберг называет секвенцией только повторяющее звено или звенья. Первое звено он считает моделью секвенции.



bI V VI # (neap) I⁶ V I

Подчеркнув, что в образовании контрастирующей средней части гармония играет решающую роль, Шенберг приводит примеры гармонического построения середины:



V I V I V I V



+ bIII bVI + IV V + #VI IV V

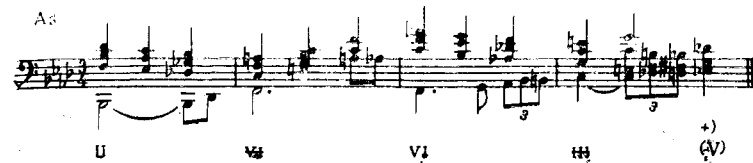


bVI IV bVII bIII II V + IV bVII bIII # V

Приведем также примеры секвенции (100А), варьированной секвенции (100В), перехода (100В) — «долгий кружной путь, чтобы вызвать контраст между тоникой и тоникой»:



V I # V



U # VI # (+) (V)



VI # bVII b# (V)

Чайковский - VI симфония

Модель



I IV II II (m) VI IV



IV II IV II

Б

I V II (H#) VI (IV) VII (V) III IV
(dor) I (II) V (sm) I (VI H) V MD I (VI IV) V

Моцарт Симфония соль минор

Экспозиция

28

III I V IV I II I

Реприза

191

VI I V IV I II VII IV

subt

198

VII I V II I V VII I

subt

211

I ♭ IV I II I

Каждая нотная строка имеет продолжение на следующей странице.

34

217

III VI H V

subt

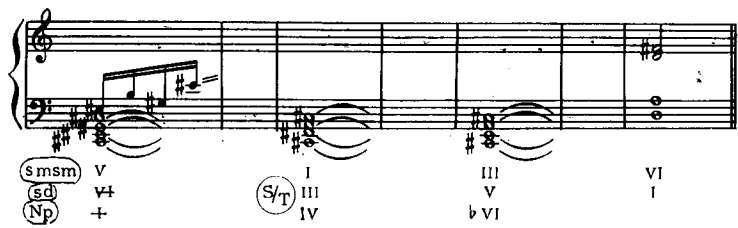
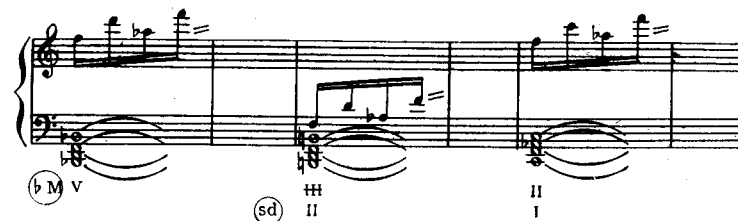
О каждом из элементов формы Шенберг делает замечания технического или эстетического характера. Вот, к примеру, несколько замечаний об органном пункте: «Орган- ный пункт — замедляющее или сдерживающее средство композиционной техники, выступающее в различных ме- стах». «Всеобщее мнение, что здесь может появляться «любая» гармония, нуждается в поправке. Никакие гармо- нии не могут появляться, кроме тех, которые стилистиче- ски и структурно связаны с окружающими: иными слова- ми, могут быть применены лишь те, что применяются и без выдерживания каких-либо голосов». «Вообще, со струк-

турной точки зрения, органичный пункт малоинтересен». «Непозволительно использовать органичные пункты для того, чтобы скрыть бедность гармонии или ошибки хорошего басового голоса. К сожалению, большинство органичных пунктов у средних композиторов — такого рода. Это беднейшая форма гомофонии» (стр. 137—138)¹.

О разработке: «Почти каждая большая композиция содержит одну или несколько частей, которые построены модуляционно. В композициях средней величины (менуэтах, скерцо и т. д.) их лучше всего называть модулирующие контрастные (средние) части. Более развернутые формы в соответствии с более сложной структурой своей первой части и репризы, требуют такой контрастирующей второй части, которая более выработана и содержит несколько разделов». «Разработка — проведение (нем. *Durchführung*) в модуляционном процессе через контрастирующие области тех тем, которые в первой части не модулировали» (стр. 145). Шенберг анализирует тональное строение модуляционных частей у Баха (II английская сюита, прелюдия; VI партита, жига), Гайдна (симфония G-dur, «Сюрприз»), Моцарта (соль-минорная симфония, I часть и финал), Бетховена (III симфония), Шуберта (квартет op. 29), Мендельсона (III симфония), Шумана (фортепианный квинтет E-dur), Брамса (III симфония).

В расширенной тональности могут быть места со странствующей гармонией. Странствующая гармония базируется на многозначности. Особенно пригодны для этой цели бродячие аккорды — уменьшенный септаккорд, увеличенное трезвучие, увеличенные квинтсекст- и терцквартаккорды, неаполитанское трезвучие, другие альтерации и квартаккорды. Но даже трезвучия и доминантсептаккорд можно обратить в странствующую гармонию. Пример странствующей гармонии:

¹ Разумеется, не следует думать, что Шенберг вообще отрицательно относится к органичным пунктам. Речь идет здесь лишь о характере опасностей, подстерегающих композиторов средней руки.



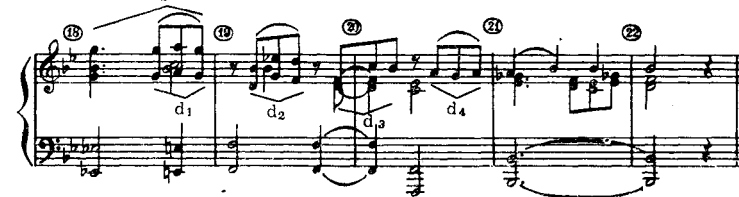
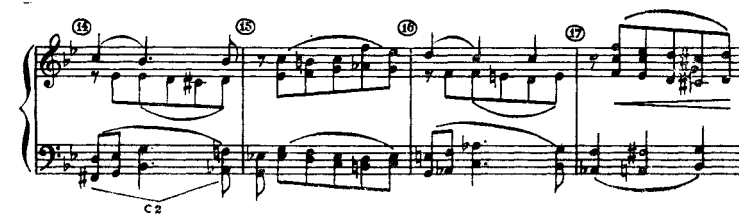
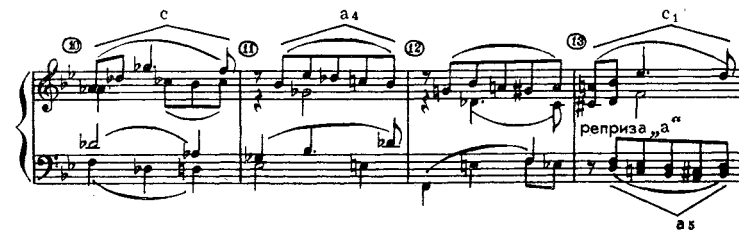
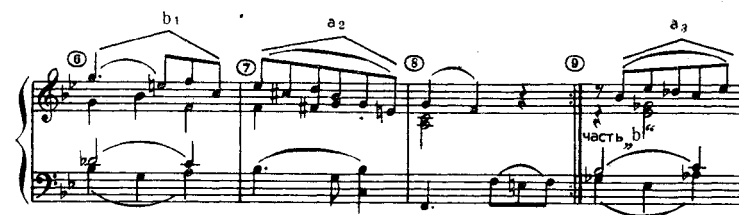
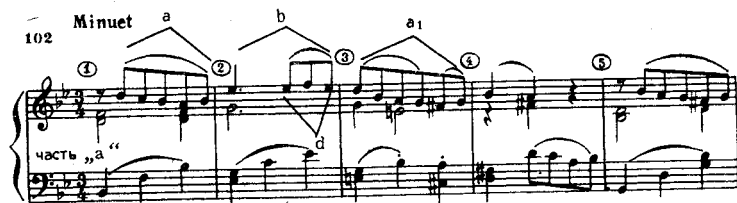
Интродукцию, прелюдию, фантазию, рапсодию, речитатив и другие подобные типы структур старые теоретики относят к «свободным от формальных ограничений», не имеющим «никакой особой формы» построениям. Для этих людей, пишет Шенберг, форма была не организацией, а ограничением. Свободным формам отказывали в организации. Но и среди сонатных форм, скерцо, рондо, трудно найти две, сходные в чем-либо большем, чем примитивные контуры. Если бы композиторы не называли усердно свои сочинения правильными именами, возможно теоретики считали бы и «ограниченные формы» неорганизованными.

Разбирая различные примеры вступлений, рапсодий, фантазий, речитативов, Шенберг показывает, как строится их гармония в соответствии с композиционным замыслом данной конкретной свободной формы. В одних случаях это тенденция избежать тональности, от чего возникает сходство с разработкой; в других — модуляционная либо странствующая гармония, стремящаяся к тонической области и т. д.

Попутно он по-прежнему делает много замечаний о композиторах и формах. После двух примеров из рапсодий Листа (№ 9 и № 14) Шенберг пишет: «В некоторых менее ценных примерах название рапсодии есть лишь вывеска, чтобы оправдать внезапные скачки от одной темы к другой, от одной области к другой, поверхностность отношений, бедность отношений и всеобщее отсутствие выработки». «Как бы ни было велико эстетическое различие между рапсодией и фантазией, им можно пренебречь с точки зрения структурных функций. Вообще рапсодии пытаются произвести впечатление на слушателя красотой и большим количеством мелодий, в то время как фантазия дает возможность исполнителю показать свою виртуозность и поэтому содержит скорее много пассажей, чем избыток красивых тем. Низшие формы организации — попуриобразные фантазии и парафразы. К счастью, они вышли из моды» (стр. 180).

Традиционная гармония и современная музыка

Как видно из предшествующего нашего изложения, система tonальной гармонии Шенберга действительно остается в пределах строго tonального мышления. Чтобы лучше понять, на какой стиль ориентируется Шенберг, обратимся к «Моделям для начинающих в композиции». Большая серия образцов показывает, как строить начальные двутактовые фразы, особенности мотивного строения фраз; показывает, как строить периоды, середины («контрастирующие средние части»), репризы и, наконец, трехчастные формы — менуэты и скерцо (без трио). Вот образец менуэта (из VII раздела книги):



Нет никаких оснований сомневаться в серьезности и искренности намерений Шенберга. Он действительно считает необходимым для молодого композитора исчерпывающее знание законов классической гармонии. Он дей-

ствительно придерживается самых строгих правил гармонии. Он действительно не стремится к тому, чтобы постепенно, но неотступно подводить ученика к своему языку — додекафонии. Может быть, это окажется для некоторых неожиданным, но гармоническая система Шенберга совершенно традиционна, в отличие от многих современных гармонических учений, в той или иной мере затрагивающих новые явления гармонии.

Столь же очевидно, что Шенберг вовсе не предполагает оставаться на этом уровне средств. Об этом говорит хотя бы творческий путь как самого Шенберга, так и его учеников. В задачу настоящей статьи не входит рассмотрение сложнейших вопросов современной тональной системы (соотношение тонального и атонального, эволюция тональности, сущность атональности). Поэтому не будем здесь касаться ряда интересных гармонических явлений, представляющихся как бы переходными от традиционной тональности к «свободной» атональности шенберговского типа (влияние «бродячих аккордов» на характер тональности, «парящая тональность» и др.).

Различие между характером гармонии, изложенной в основных теоретических трудах Шенберга, и характером гармонии в большинстве его музыкальных сочинений не требует специальных доказательств. Это каждому ясно, и думается, что система тональной гармонии Шенберга заслуживает самого внимательного изучения. Изложенная выше гармоническая система может рассматриваться как одна из систем школьной гармонии, основанная на законах классической музыки и дающая правильное понимание гармонии. В этом очевидно и состоит практическая ценность гармонической системы Шенберга. «Модели для начинающих в композиции» — убедительное доказательство практической пригодности шенберговского учения о гармонии непосредственно для сочинения, так же как «Структурные функции гармонии» — непосредственно для анализа.

Многое в гармонической системе Шенберга на первый взгляд представляется непривычным — обозначения тонального родства, идея бродячих аккордов, альтерация как хроматическое видоизменение в аккорде любой ступени тональности, функциональные значения самых отда-

ленных от тоники аккордов (например, фа-бемоль-минорного в до мажоре), и т. п.

Однако по существу система гармонии Шенберга очень близка распространенной у нас традиционной школьной гармонии. Во всяком случае — неизмеримо ближе, чем система Хиндемита, а тем более — лады Мессиаана.

Впрочем, необходимо учесть, что и Хиндемит, и Мессиаан в своих музыкально-теоретических работах говорят о сочинении музыки (притом в стиле их собственной), а Шенберг — лишь о подготовительных упражнениях. И Хиндемит, и Мессиаан ориентируют читателя на тот круг средств, который непосредственно используется в их сочинениях (или в близких по стилю). Шенберг же ни в «Учении о гармонии», ни в «Структурных функциях гармонии», ни тем более в «Моделях для начинающих в композиции» не дает тех конкретных средств, которые применяются им или другими современными композиторами при сочинении музыки¹.

Означает ли «консервативность» гармонической системы Шенберга (а в сравнении с хиндемитовской или мессиаановской теория Шенберга выглядит именно консервативной!), что она мало связана с современной композиторской практикой? Способно ли учение о гармонии, базируясь на трезвучиях, септаккордах, альтерации, функциях тоники, субдоминанты и доминанты и прочих нетрадиционных основах, воспитать слух и мышление современного композитора?

Это практический вопрос огромной важности. Общеизвестна неприязнь молодых композиторов именно к традиционной гармонии, преподаваемой в наших учебных заве-

¹ У Хиндемита тоже есть курс школьной гармонии («Задачи по гармонии» и «Упражнения по гармонии для подвинутых»). Тем не менее, если речь идет о гармонических системах, приходится сравнивать всю гармоническую систему Хиндемита, включающую непосредственно используемые при сочинении композиционные средства, с системой Шенберга, не предназначенной им для непосредственного ее применения в настоящей композиции.

Все дело в том, что традиционная школьная гармония у Хиндемита продлевается вплоть до прямого перехода в композицию без принципиального изменения техники, а у Шенберга круг изучения гармонии замыкается расширенной тональностью, после чего обучение композиции переводится на додекафонную технику.

дениях. В поисках своего и современного в музыке, они подчас воспринимают функции, каденции, периоды, как что-то безнадежно устаревшее и формалистически оторванное от живой современной музыкальной практики (в чем, к сожалению, часто бывают правы). В то же время без основательного знания гармонии (разумеется, не только гармонии) нет крепкой базы для настоящего композиторского мастерства и — шире — для подлинно современного музыкального мышления.

Еще раз повторяем, что в данном кратком очерке речь идет о Шенберге только как об учителе школьной гармонии. Но при оценке его гармонической системы, особенно в сравнении с системами других современных музыкантов, нам все же не удастся обойтись без упоминания об одном очевидном парадоксе. Он заключается в том, что Шенберг, который в своем композиторском творчестве пошел много дальше, чем, например, Хиндемит¹, придерживается самых традиционных принципов в своем учении о гармонии. Хиндемит, ратуя за тональность, дает ее нередко в том виде, который Шенберг едва ли назвал бы тональностью. Когда Шенберг говорит о тональности, он имеет в виду примерно то же, что и композиторы прошлого и позапрошлого века. Хиндемит же может подразумевать под этим и нечто вовсе на старую тональность не похожее.

Проще говоря, Хиндемит значительно дальше уходит от традиционных представлений о гармонии, чем Шенберг. В то же время, нет сомнения, что, воспитывая своих учеников на старых классических сочинениях и старой традиционной гармонии, Шенберг отнюдь не закрыл им путь к самым современным видам музыкальной техники. Ни Веберн, ни Берг не остановились в своем музыкальном развитии на школьных альтерированных аккордах и далеких модуляциях через трезвучия и септаккорды. Притом, Веберн непохож на Берга, и каждый из них непохож на Шенберга.

Гармоническая система Шенберга и его педагогическая

¹ Мессиян в более поздний период своего творчества (после «Техники моего музыкального языка») пришел и к додекафонии, и к полисерийности, и даже к конкретной музыке.

деятельность (а в том, что он был прекрасным преподавателем гармонии, сомневаться не приходится) доказывают, что традиционное учение о гармонии может служить прекрасной школой для воспитания слуха и мышления молодых современных композиторов, а классики — высочайшими для них авторитетами.

Само собою разумеется, что одного только обучения гармонии для композитора совершенно недостаточно. И Шенберг в своем преподавании, конечно, не останавливался на том месте, где в настоящей статье закончено изложение его системы. Но это уже совершенно другой вопрос, которого мы вообще не затрагиваем в данной статье. В учении же Шенберга о традиционной тональной гармонии никаких конкретных путей в додекафонию нет, или по крайней мере их не больше, чем в других аналогичных учениях и учебниках.

Таким образом, как это ни парадоксально, учение Шенберга о тональной гармонии из трех изложенных в настоящей статье оказывается наиболее для нас близким и практически наиболее пригодным для непосредственного своего использования. Конечно, между сложившимся в нашей стране учением о гармонии и учением Шенберга достаточно много расхождений. Это вполне естественно при соприкосновении систем, развивавшихся независимо друг от друга (у нас есть расхождения даже между Москвой и Ленинградом, несмотря на общность учебных программ). Эти различия как раз и представляют большую ценность, заставляя сравнивать разные взгляды на один вопрос.

Кратко остановимся поэтому на некоторых важнейших положениях, которые представляют на наш взгляд наибольший интерес.

Шенберг, по-видимому, меньше всего заботился о том, чтобы вносить что-то принципиально новое в науку о гармонии. Но, будучи музыкантом огромной эрудиции и стремясь возможно точнее и проще выразить отношения между элементами тональной системы, он, естественно, не мог не отразить своего взгляда на гармонию. Отсюда своеобразие в трактовке многих ее положений.

Конкретно близость шенберговской системы гармонии

к общепринятой у нас определяется прежде всего сходством того музыкального материала, на котором базируется теория. Как мы видели, Шенберг изучает закономерности классической в широком смысле слова музыки — в основном, от Баха до Вагнера. В порядке сравнения укажем, что Мессиа́н строит всю свою книгу на примерах из своей собственной музыки, лишь в очень ограниченном количестве приводя какие-либо другие примеры (от григорианского хора́ла до Стравинского, Бартока)¹. Шенберг опирается примерно на ту же музыкально-историческую эпоху, что и наши учения о гармонии.

Шенберг берет за основу гармонической концепции функциональную теорию в ее традиционном виде — также в отличие от Хиндемита и Мессиа́на с их подчас совершенно особыми взглядами на функциональные отношения. Отсюда же, естественно, и общность проблематики, сближающая различные течения традиционной гармонии и отдаляющая все их от иных учений. Отсюда же прямое совпадение некоторых важнейших положений (в настоящей статье этому уделено мало места; можно вспомнить терцовость аккордики, обращение с диссонансами, практические советы к голосоведению, отчасти альтерация и т.д.).

Из положений, которые представляются наиболее приемлемыми для введения и в нашу науку о гармонии, в первую очередь, нужно выделить трактовку побочных доминант. У нас принято обозначать такой аккорд как побочную доминанту к какой-либо ступени как ее тонике. Шенберг же обозначает побочную доминанту как аккорд на какой-либо ступени. Например, в до мажоре аккорд *ми — соль-диез — си*, согласно нашей системе, должен называться побочной доминантой к VI ступени; по системе же Шенберга, это называется: «искусственная» (то есть побочная. — Ю. Х.) доминанта на III ступени. Последнее обозначение удобнее, особенно в тех случаях, когда эта доминанта разрешается не по образцу V—I (то есть не в VI ступень), а как-либо иначе.

Другое положение, принятое в системе Шенберга, ка-

¹ Хиндемит приводит примеры совершенно иначе — почти исключительно как материал для анализа в конце книги — и тоже от *Dies irae* до Шенберга.

сается основного тона в уменьшенном трезвучии или септаккорде VII ступени. В нашей теории принято функционально объединять септаккорды V и VII ступеней по признаку общих звуков и роли в ладотональности. И то, и другое относится к доминанте. Шенберг же просто считает основным тоном аккорда VII ступени звук V ступени (не входящий в аккорд, но подразумеваемый). То же касается побочных доминант.

Кстати, ни то, ни другое положение не является изобретением Шенберга (например, положение об основном тоне V ступени во вводном септаккорде есть у Римана). Важно другое. Оба положения в различных областях упрощают сложность функциональных отношений между аккордами. Первое из них расчищает нагромождения побочных тоник, подчеркивая функциональное отношение гармоний к главной тонике (особенно важно — отношение разрешающих гармоний).

Второе — уменьшает число основных тонов, одновременно придавая им больший вес.

Иная трактовка основного тона в побочных доминантах органически связана с пониманием альтерации как хроматического видоизменения всякой ступени (а не только как приближения на полутон к звуку тонического трезвучия ступени, прилегающей к нему на целый тон). В до мажоре аккорд *ля — до-диез — ми* потому трактуется как VI ступень (а не V по отношению ко II, как мы к этому привыкли), что он представляет собой альтерацию диатонического аккорда VI ступени *ля — до — ми*. То же касается всех прочих «искусственных» аккордов.

Хотя Шенберг не называет это альтерацией (но называет «хроматическим видоизменением», дающим «заместителей»), по существу здесь не видно принципиального различия. В одном случае хроматически видоизменяются тоны аккорда (вертикаль), в другом — ступени тональности (горизонталь). В результате и кратковременный переход в какую-либо «область» (что приблизительно соответствует нашему отклонению) может быть понят на альтерационной основе: оборот *V₇—I* в «области» II ступени мажора оказывается альтерационным вариантом диатонического последования *VI₇—II* в главной тональности. Это безусловно интересная идея.

Можно было бы еще много говорить об отдельных положениях шенберговской теории гармонии, как об упомянутых, так и о других¹.

Как это обычно бывает, продолжением достоинств системы оказываются некоторые ее недостатки.

«Расширенная тональность», о которой говорит Шенберг, так богата хроматическими (то есть недиадоническими) гармониями, что едва ли целесообразно отказываться от принципа энгармонического равенства. С нашей точки зрения, проще считать, что в тональности двенадцать ступеней, каждая из которых допускает возможность своей энгармонической замены. В таком случае в до мажоре не может быть мажорных трезвучий на I пониженной ступени и на I повышенной (см. таблицы на стр. 296—297, а также примеры на альтерацию). Они энгармонически совпадут с VII и II пониженной ступенями.

В реальном музыкальном контексте безусловно они могут быть в определенном контексте истолкованы и как I повышенная (например, если ступень достигается через VI мажорную) и как I пониженная (если она достигается через III низкую). Тем не менее в современной музыке Np, b₂VM, MSM, SMM — практически различные значения одной и той же ступени. Притом возможны и еще некоторые значения, о которых Шенберг не упоминает вовсе: sdSM, b₂SMsD, b₂sub T.

Вызывает удивление неполнота «областей», подчиненных минорной тонике. Шенберг прав, говоря, что минорная тоника обладает меньшей властью в сравнении с мажорной. Однако современная музыкальная практика доказывает, что и в хроматическом миноре возможны фактически те же двенадцать ступеней, что и в мажоре². С нашей точки зрения, в миноре должны быть (пользуясь обо-

¹ Среди других ценных положений мы выделяем систему родства. Ценность ее в том, что она содержит идею функциональной связи с тоникой всех аккордов полной хроматической системы. Мы не имеем возможности рассматривать здесь и некоторые другие достоинства работы Шенберга (например, богато выполненные модуляции).

² Правда, Шенберг имеет в виду лишь классическую музыку, где хроматический минор много беднее мажора.

значениями Шенберга) и SMsd, и dor, и S/T, и sdNp, и все прочие хроматические ступени.

Малообоснован выбор терминов для обозначения фундаментальных последований. Прототип «восходящих» последований — оборот V—I связан как бы с разрядом, спадом напряжения, что более естественно ассоциируется не с подъемом, а, наоборот, с падением. Поэтому, на наш взгляд, лучше последования на кварту вверх и на терцию вниз назвать «падающими», а на кварту вниз или терцию вверх — «восходящими».

Мы не будем сейчас касаться отдельных других положений теории Шенберга, имеющих меньшее значение.

Заканчивая изложение этой теории, необходимо сказать еще об одной особенности, представляющей едва ли не самое главное ее достоинство. Речь идет о практической направленности учения о гармонии и о месте в нем эстетических оценок музыки.

Крупнейший недостаток большинства учений о традиционной гармонии — их оторванность от практического назначения гармонии в музыкальной композиции. Несмотря на то, что шенберговское учение о гармонии почти не соприкасается с современной музыкой, оно полностью избавлено от этого недостатка. Характерно само название одной из работ Шенберга: «Структурные функции гармонии». Оно подчеркивает, что все внимание будет сконцентрировано на служебной, формообразующей роли гармонии.

И это не остается лишь обещанием. Автор так рассматривает элементы гармонии, что формообразующее действие их всегда находится на первом плане. Не случайно, что именно Шенберг говорит о функциях не только аккордов, но также о функциях гармонических последований и т. д. Не случайно, что Шенберг не упоминает о многих важных деталях гармонии, если они не имеют широкого формообразующего действия (например, у него нет раздела о мелодической фигурации). Наконец, ценнейшее качество работ Шенберга — составление гармонических схем для различных форм и их частей (см. раздел «Применение последовательностей для различных композиционных целей»). На наш взгляд, такие разделы должны стать постоянной главой во всех учебниках гармонии.

Вероятно потому традиционная гармония Шенберга и может дать композитору настоящую базу, что предметом изучения является функционирование гармонии в музыкальном сочинении, то есть изучение того, что «делает» гармония в музыкальной форме, как она образует те или иные композиционные процессы. Шенберг изучает гармоническую логику музыкальной формы. Заметим попутно, что ни Мессиян, ни Хиндемит не уделяют этому должного внимания (несмотря на то, что труд Хиндемита носит название руководства по композиции)¹.

На основе естественной органической связи гармонии и формы создается более широкая предпосылка для подлинной эстетической оценки композиторской работы. Правда, Шенберг не говорит об этом прямо. Однако, излагая для ученика основные закономерности гармонического строения различных частей формы, он тем самым направляет его к правильной оценке того, насколько целесообразно их построение в конкретных случаях, насколько хорошо понимает композитор требования к гармонии, диктуемые структурной функцией данной части; вызваны ли те или иные отклонения от нормального последования особым замыслом или просто неумением и т. д. Тем самым обучение гармонии органически связывается с высокими эстетическими требованиями, жестокими по отношению, например, ко всяким попыткам скрыть за занимательностью названия пьесы бедность композиторской мысли, небрежность техники, недоделки в работе.

* * *

Три системы гармонии — Хиндемита, Мессияна и Шенберга — представляются наиболее значительными в современной западноевропейской музыке. Каждая из них обладает оригинальностью идей, отражая в конечном счете яркое своеобразие художественной личности каждого из авторов. С другой стороны, все три теории можно рассматривать как последовательное и законченное выражение важных тенденций современной гармонии.

1. Система Хиндемита — закономерное заверше-

¹ Сказанное не означает, разумеется, что Хиндемит и Мессиян вообще не касаются вопросов связи гармонии и формы.

ние идеи монотональности в современной музыке. Отказавшись от основного диатонического звукоряда и от классических тональных функций, органически связанных с диатоническим мышлением, Хиндемит продолжает свято верить в формообразующее действие основного тона.

Отсюда искусственность тональности у Хиндемита. Пока мы имеем дело с трезвучием в качестве тонального центра и с диатоникой, характер тонального материала обуславливает необходимость одного центра, как первостепенного фактора организации. Характер же хиндемитовского материала (принципиальный отказ от единой диатоники, безграничность аккордовых сочетаний) вовсе не обязывает его к монотональности. Это не препятствует монотональному мышлению, но делает его неорганичным, искусственно поддерживаемым.

Поэтому монотональность Хиндемита лишена той внутренней диалектики отношений (богатства противоборствующих функциональных сил, моментов превращения в противоположность, функциональных контрастов), которой так богата классическая «функциональная» тональность. Отсюда специфический «силовой» характер установления основного тона — основной тон сильнейшего интервала есть основной тон всего аккорда, сильнейший среди группы основных тонов аккордов есть основной тон образующейся при этом тональности (то есть тоники). Как далеко все это от гибкости, разнообразия и изящества тональности у классиков!¹

Широкое значение гармонической системы Хиндемита заключается в том, что она концентрирует в себе тенденции современной монотональной музыки вообще и доводит их до логического конца. Тип системы с преобладающим звуком в качестве тоники встречается и у Стравинского, и у Онеггера, и у Прокофьева, и у Бартока, Шостаковича, Мясковского, Бриттена, Хачатуряна, Мийо, Мессияна и у кого угодно. Само собой разумеется, это не означает, что Хиндемит-композитор стоит выше других названных здесь композиторов. Это означает лишь то, что Хиндемит-теоре-

¹ Не следует, однако, забывать, что Хиндемит — одареннейший композитор, и характер гармонической системы не мешал ему создать множество высокохудожественных произведений.

тик с наибольшей отчетливостью осознал эту тенденцию и сделал ее базой своей системы.

2. Система Мессиаана аналогичным образом доводит до логического завершения ту тенденцию к особому роду ладовости, которая зародилась еще в XIX веке. Истоки ее, очевидно, находятся в русской музыке — у Глинки, Римского-Корсакова (в особенности), Чайковского, Бородина, Даргомыжского, Мусоргского — а также в западноевропейской (Лист, Шопен, Вагнер). Эти тенденции распространились на грани XIX и XX веков и в нашем веке (Скрябин, Дебюсси, Равель, Стравинский, Барток, Гершвин, даже Шенберг¹).

Наиболее же законченное теоретическое выражение эта тенденция получила в ладовой теории Мессиаана².

3. Система традиционной гармонии Шенберга — в своем роде уникальный в современной музыке образец академически строгой и замкнутой гармонической теории, не выходящей за пределы закономерностей классической музыки, и тем не менее обращенной к современности. Не связывая ученика конкретными приемами гармонического письма (все равно они практически не пригодятся при сочинении в ином, самобытном стиле), это учение концентрирует внимание на общих нормах гармонической логики, на гармоническом строении формы, на смысловом эффекте гармонических приемов (важен не сам прием, а конструктивное его значение).

Значение шенберговского учения о гармонии в том, что оно воспитывает гармоническое мышление в целом, не связывая ученика с конкретными формами гармонического письма, типичными для какой-либо школы, манеры, какого-либо течения.

Практическое значение знакомства с изложенными здесь системами гармонии заключается прежде всего в том, что это позволяет нам лучше, конкретнее понять развитие гармонического мышления в нашем веке (развитие гармо-

нии в нашей стране известно нам неизмеримо лучше). Например, зная «тайны» гармонии Хиндемита или Мессиаана, мы можем с профессиональной уверенностью судить о художественных достоинствах или недостатках не только в музыке этих композиторов, но и многих других, в чем-то близких им по своим художественным позициям, о путях развития ладового и тонального мышления в современной музыке.

Знакомство с «инакомыслием» других систем расширяет теоретический кругозор нашей музыкальной общности, будит мысль, раскрывая новые возможности музыкального развития, притом вовсе не обязательно в том же направлении, что и развитие названных композиторов.

Наши композиторы могут почерпнуть при знакомстве с новыми системами какие-то идеи, которые в иной, может быть, форме окажутся для них полезными. Небезынтересны многие из изложенных здесь взглядов и для нашей методической мысли в области преподавания гармонии. Конкретные сведения о современных системах гармонии послужат (конечно, при должном к ним отношении) хорошим материалом для исторической части специальных курсов гармонии в наших консерваториях.

Конкретное знание различных систем гармонии в конечном счете способствует созданию правильного представления о музыке XX века.

¹ В виде исключения у Шенберга есть пример модальной трактовки серии («Ода Наполеону»).

² Впервые эти явления особого рода ладовости были найдены Б. Л. Яворским.

и совре

Музыка
менность

■
СБОРНИК СТАТЕЙ

■
ВЫПУСК ЧЕТВЕРТЫЙ

■
ИЗДАТЕЛЬСТВО • МУЗЫКА •

МОСКВА

1966