

14. СОВРЕМЕННЫЕ ЧЕРТЫ ГАРМОНИИ ПРОКОФЬЕВА

Теперь мы можем дать наш ответ на поставленный в этой работе вопрос о современных чертах гармонии Прокофьева. Этот вопрос имеет две стороны. С одной стороны, современные черты гармонии Прокофьева представляют собой проявление общих законов новой гармонии XX века. С другой — они носят отпечаток яркой прокофьевской индивидуальности.

Дать ответ на наш вопрос — значит назвать законы новой гармонии и указать конкретные особенности их проявления в музыке Прокофьева. Разумеется, и то и другое будет носить здесь обобщенный характер, являясь итогом всех предыдущих рассуждений и анализов.

Конечная эстетическая предпосылка новых гармонических явлений музыки XX века — изменение концепции гармонии, новое ощущение гармонии. Новая концепция гармонии особенно остро ставит перед музыкальной теорией вопрос о содержании важнейших ее понятий: что такое тональность, что такое аккорд, функция, функциональные связи, лад, в чем формообразующее действие гармонии и т. д.

Мы слишком часто убеждаемся в несоответствии сложившихся и освященных традициями гармонических понятий реально существующим гармоническим явлениям. С одной стороны, мы не находим в новой музыке знакомых нам аккордов и тональностей, с другой — находим такие явления, которые трудно выразить обычными по-

нятиями гармонии. Отсюда альтернатива — либо вообще отбросить старые понятия гармонии, заменив их какими-то иными, либо изменить или расширить содержание старых понятий, приведя их в соответствие с новой музыкальной практикой.

С нашей точки зрения, следует избрать преимущественно второе.

Во-первых, введение новых понятий взамен старых неминусом обязывает нас к тому, чтобы генетически связать их со старыми, представив и то и другое последовательными звеньями развития одного явления. Во-вторых, между исторически смежными явлениями всегда существует масса промежуточных и переходных явлений, совмещающих элементы старого и нового. В-третьих, содержание понятий гармонии, тональности, модуляции на протяжении веков уже не раз изменялось более или менее значительно.

Гармонию принято определять как закономерное объединение звуков в созвучия и закономерную связь созвучий друг с другом. Однако учение о гармонии включает в себя в качестве необходимой составной части не только теорию аккордики и учение о мелодической фигурации. Оно есть вместе с тем учение о ладе и о ладах, о тональностях и тональном родстве, о тональных планах и модуляциях, о ладотональных функциях звуков, аккордов и тональностей, о каденциях, секвенциях, о гармоническом строении формы.

Таким образом, гармония давно перестала быть только наукой об аккордах и их связях. «Горизонтальное» понимание гармонии было известно еще античности и никогда не было чуждо и музыке всех позднейших эпох. Функциональная теория Рамо и Римана показала всепроникающий и всеохватывающий характер гармонии в музыке XVII—XIX веков. Поэтому сущность гармонии, очевидно, следует определить как *звукорядную структуру многоголосной музыки*. Тем самым мы подчеркиваем отнесение к области гармонии не только одновременных звукосочетаний и не только связей между аккордами, но вообще всей совокупности звукорядных отношений между всеми элементами сочинения. С этой точки зрения гармония есть не только в классической гомофонии XVIII—XIX веков, но и в фугах Баха и Генделя, в мессах и мотетах старых нидерландцев, а тем более у Бар-

тока, Веберна и Стравинского. Только гармония везде разная.

Различие в гармонической концепции означает не только различие в использовании тех или иных сторон гармонии, тональности, аккордики, но также и различие в конструктивной, формообразующей роли гармонии. Если гармония есть у Жоскена, Моцарта и Стравинского, то при всей ее важности у того, другого и третьего композитора один из них предпочитает тональную замкнутость даже в оперной форме, для другого тональная замкнутость необязательна даже в сонате и в симфонии (но это не безразличие, а определенный замысел!), третий же еще и не подозревает о богатых возможностях собственно ладогармонического развития, результатом чего должно явиться то или иное заключение пьесы.

Давая более широкое и более общее определение гармонии, мы вовсе не нивелируем специфику каждой гармонической концепции. Мы лишь не указываем в определении на конкретные специфические черты той или иной концепции, и именно потому, что они не совпадают друг с другом. Мы не указываем и на роль, удельный вес гармонии в форме целого, и также именно потому, что роль эта может быть весьма различной.

Форма есть тоже целостная структура высшего порядка, но охватывающая не только звукорядность, но и другие важнейшие компоненты музыки — ритм, тематические соотношения, склад (гомофонная или полифоническая фактура), тембр, в вокальной музыке текст и т. д. Все эти элементы музыки не находятся между собой в полном равновесии. Обычно один из них получает преобладающее значение и становится ведущим.

Гармония, понимаемая как высотная структура, всегда принадлежит к важнейшим, ведущим элементам композиции, независимо от того, будет ли она воплощена средствами линейно-контрапунктической техники, аккордово-функциональной или серийной. Поэтому полный или частичный отказ от традиционной аккордово-функциональной концепции гармонии, столь часто встречающийся в нашем веке, вовсе не должен считаться отказом от гармонии вообще. Он означает, с нашей точки зрения, лишь изменение того, из чего составляется высотная структура композиции, то есть гармоническая его структура.

Изменение концепции гармонии в нашем деле конкретно выражается в использовании другого гармонического материала и новых средств его организации. Если для гармонии XVII—XIX веков эстетический идеал — звучание консонирующего трезвучия, то для XX века чистое трезвучие — лишь одно из оптимальных звучаний, наряду с массой других, претендующих на такое же место под солнцем. В учебниках гармонии созвучия всегда делятся на «дурные» и «хорошие». Перефразируя известную мысль Римского-Корсакова, следует сказать о нашем времени: «в гармонии нет дурных звучностей».

Нет такого сочетания звуков, которое подлежит безусловному запрещению как эстетически неприемлемое и никогда, ни при каких условиях неприменимое. Отсюда то огромное разнообразие аккордов и других типов одновременных звучаний, которое мы встречаем в современной музыке. Отсюда — отпадение одного из важнейших ограничений старой гармонии — терцовой концепции аккорда.

Главнейшая причина этого — новое эстетическое отношение к диссонансу. *Диссонанс окончательно перестал быть только неблагозвучием*, сделавшись таким же благозвучием, как консонанс, но лишь иного характера. Притом диссонанс благозвучен не как контраст вводимому им консонансу (это и есть диссонанс как неблагозвучие), а сам по себе, независимо от консонанса.

Но ни благозвучность и самостоятельность диссонанса, ни отсутствие «дурных звучностей» в гармонии ни в коем случае не означают, что «теперь все можно», что ни напиши — все хорошо звучит, все благозвучно. Если бы столь примитивный критерий благозвучности был главным в музыке, то любая правильная школьная задача по гармонии была бы выше Третьей симфонии Бетховена, не говоря уже о Мусоргском или Скрябине.

Любое сочетание допустимо лишь принципиально. Но в каждом конкретном произведении определенного стиля, характера и содержания допустим лишь определенный круг аккордовых сочетаний. Он имеет свои пределы, в которых допускается некоторая очень ограниченная свобода. Но подобная свобода в выборе из ограниченного числа вариантов была и у Баха, и у Чайковского.

Следствие нового отношения к диссонансу — не без-

различие к вертикали, а *индивидуализация гармонического материала*. Индивидуализация материала не есть что-то абсолютно новое. То, что абсолютно ново, вообще невоспринимается, проходит, не задевая сознания. Индивидуализация гармонического материала скорее есть распространение на область гармонии индивидуализации тематизма и фактуры — явления, широко распространенного в музыке XVIII и особенно XIX века. Единобразие мелодической фигурации в прелюдии Баха или тематическое единство крупной классической формы — также средства индивидуализации тонально-гармонического материала.

Современная гармония предоставляет композитору величайшую свободу в выборе для своего сочинения гармонического материала, соответствующего его художественной индивидуальности, темпераменту, вкусу и возрасту. Старая гармония не знала подобной свободы. Она предоставляла композитору полную свободу лишь в обработке общего для всех материала согласно общим для всех техническим нормативам. В этом безусловное коренное различие между старой и новой гармонией.

Но когда выбор материала уже сделан, композитор лишается возможности пользоваться при сочинении принципиально иным родом материала из-за опасности разрушить художественную целостность сочинения, превратить его в два или несколько случайно сросшихся друг с другом сочинений. Подобной опасности не знала старая гармония, попросту не допускавшая принципиально иного гармонического материала.

Иными словами, и современная гармония имеет свой закон, дающий единообразие и связность гармоническому материалу композиции. Но только этот закон не всеобщий, как в старой гармонии, а индивидуализированный для каждой композиции или каждого стиля. Закон этот столь же строг, как и закон терцовой структуры, и подобно ему допускает определенные закономерные отступления (сочетания с неаккордовыми звуками в одном случае и варианты аккорды в другом).

Универсальность же закона при индивидуализации гармонического материала заключается во всеобщности самого принципа, обеспечивающего строгость выбора материала для каждой композиции или каждого стиля. Универсальность заключается в том, что для каждого

произведения есть свой закон гармонического материала, хотя эти законы и не совпадают друг с другом.

Но если для каждого произведения есть закон гармонического материала, то, следовательно, есть и чисто гармоническая логика. Правил или неправилен аккорд — это решается не исходя из априорных предположений, а в зависимости от принятого для данного сочинения или стиля конкретного гармонического материала. Логичность или нелогичность того или иного сочетания определяется факторами, находящимися здесь же, в данном сочинении.

Гармонический материал «Весны священной», фортепианной сонаты или «Движений» Стравинского, «Очарованного мандарина» и «Музыки для струнных ударных и челести» Бартока, «Лирической сюиты» и скрипичного концерта Берга, «Трех маленьких литургий» Мессяна, «Матиса-художника» и Шестого квартета Хиндемита, симфонии Веберна — материал совершенно различный. Гармонический материал может быть различен даже у одного и того же композитора. Но, будучи уже избранным для данного сочинения, определенный тип гармонического материала исключает другие типы материала. Это — общий закон для всех названий сочинений.

Новый гармонический материал не только и не просто многозвучия вместо трезвучий и диссонансы вместо консонансов. Аккорд продолжает оставаться основной категорией гармонической вертикали. Но его природа изменилась весьма существенно, и, кроме того, аккорд перестал быть единственной категорией гармонической вертикали.

Старые консонирующие трезвучия самостоятельны по самой своей природе. Диссонантные же многозвучия самостоятельны больше по характеру своего применения. И именно их многозвучность и диссонантность изменяют природу аккорда как такового. Под давлением разлагающего действия диссонансов аккорд объективно тяготеет к расщеплению на части — субаккорды, интервалы, звуки. Кроме того, при этом более или менее сильно изменяется значение основного тона аккорда, возможно и до полного его умаления.

Отсюда новая техника вертикали: комбинирование сложного многозвучия из относительно самостоятельных частей (немногозвучных аккордов); новые отношения

между вертикалью и горизонталью, более широкая возможность «вертикализации» мелодических образований; новый гармонический материал в виде группы звуков, из которой делается и вертикаль, и горизонталь; проникновение в гармонию контрапунктической техники, диссонантный контрапункт аккордово-утолщенных линий на основе полигармонии.

Характер гармонического материала не может не влиять на тип тональности, точнее, на тип тональной системы. Венско-классическая «функциональная» тональность при всей ее исключительной важности все же не является единственно возможным типом тональной системы.

Ладотональная система русской крестьянской народной музыки (как и музыки других народов), средневековая система ладов, особые хроматические системы конца XIX века и некоторые другие ладотональные системы — это разные типы тональных систем, в иных случаях имеющие довольно мало общего с венско-классической «функциональной» тональностью. Тем не менее, мы не можем от них отмахнуться.

Едва ли целесообразно абсолютизировать лишь один из этих типов, объявляя остальные атональностью или особыми ладами. Кроме того, и это может быть даже еще более важно, сама европейская венско-классическая тональность эволюционировала и продолжает эволюционировать, порождая подчас весьма необычные формы. Не забудем, что и так называемая «свободная атональность» преддекафонного Шенберга возникла на основе тональности венско-классического «функционального» типа, сколь бы противоположны ни были эти типы тональной системы.

Мы склонны и здесь отказаться от связывания сущности явления с конкретными средствами его выражения ввиду их многообразия. Однако ввиду исключительного значения «функциональной» тональности венско-классического типа, мы оставляем за ней термин «тональность» в его тесном, собственном смысле. При анализе же современной музыки мы будем иметь дело с более широким понятием «тональной системы». *Тональная система для нас есть система высотной организации звуков, система звуковысотных связей высшего порядка. Конкретный тип тональной системы зависит от характера*

тонально-гармонического материала, прежде всего от характера центрального элемента системы.

Если понимать тональность только как высотное положение системы звуков и созвучий, объединенных тяготением к одному звуку, то многое в современной музыке оказывается отходом от тонального мышления. Если же считать классическую тональность одним из возможных типов тональной организации хотя бы и исключительной важности, то отказ в той или иной форме от конкретных средств и приемов организации вовсе не означает отказа или отхода от тонального мышления, а знаменует лишь переход к другому его типу.

Отказавшись от классической тональности, современная музыка не отказалась от тональной системы. Пока музыка имеет дело с тоном, музыкальным звуком и пока звуки имеют отношение один к другому, в музыке есть какая-то система — тональная система. Тональная система есть и у Хиндемита, и у Бартока, и у Онеггера, и у Мясковского, и у Хачатуряна, и у Шостаковича, и у Мессяна, и у Ноно, и у позднего Скрябина, и у Стравинского всех периодов, и у композиторов новой венской школы. Но только тональные системы у всех разные.

Многообразие современных тональных систем общеизвестно. Подобно многообразию гармонического материала, оно также означает индивидуализацию тональных систем. И то и другое — разные стороны явления более общего — индивидуализации гармонии. В каждой системе действует свой закон системы, следование которому сплачивает материал в более крупные части, построения и придает единство целому.

Подобно тому как многообразие аккордово-гармонического материала не исключает общих черт, — оно возникает на общей основе нового отношения к диссонансу, — многообразие типов тональных систем также заключает в себе нечто общее. Все современные тональные системы возникают на одной общей основе — на основе двенадцатиступенности. Каждая современная тональная система представляет собой один из возможных типов организации двенадцати тонов. Сам факт многообразия систем строго предопределен многообразием возможностей двенадцатиступенного универсума.

Упомянем для примера несколько важнейших типов современных тональных систем:

Хроматическая тонально-функциональная система, предполагающая наличие главного звука как стержня композиции, как и в классической тональности, но в отличие от нее допускающая возможность подчиненных тонике аккордов на каждой из двенадцати своих ступеней. Хроматическая тональность — одна из наиболее распространенных в современной музыке систем. В той или иной разновидности она встречается у советских композиторов старшего и младшего поколений, у Хиндемита, Бартока, Онеггера, Бриттена, у Стравинского, в инструментальной музыке некоторых направлений джаза и т. д.

Особые ладовые системы, так или иначе исходящие от двенадцатитоновости. В первую очередь здесь должна быть названа модальная система Мессяна. Его «лады ограниченной транспозиции» представляют собой семь различных способов разделения двенадцати звуков октавы на равные части и различных способов построения этих частей. Особые ладовые системы встречаются также у позднего Скрябина, Стравинского.

Так называемая «свободная атональность», лишенная и единой тоники, и определенной ладово-звучорящей основы, и скрепляющего действия серии. Гармоническую структуру образуют различного рода соотношения между звуками и аккордами, которые либо относятся одновременно к нескольким тональностям, либо даже ко всем, то есть ни к какой тональности. Примеры свободной атональности — у Шенберга (опера 11—23), у Веберна (опера 3—16), в «Воццеке» и некоторых других сочинениях Берга, иногда у композиторов, в целом придерживающихся монотональной концепции гармонии.

Додекафония — тональная система, базирующаяся на серии в качестве центрального элемента. Эта система наиболее полно и последовательно использует двенадцатитоновость современной гармонии. Примеры додекафонии — в сочинениях Шенберга, Веберна, Берга, позднего Стравинского, у многих молодых композиторов, в том числе и советских.

Кроме этих важнейших типов тональных систем, есть и другие, меньшего значения.

Эти типы систем не изолированы друг от друга и нередко соприкасаются друг с другом, образуя промежуточные виды. Так, например, у многих «монотональных»

композиторов нередко своеобразные структуры, представляющие собой атональность с тональным окончанием (или с тональным началом и окончанием). И, конечно, множество нитей связывают всякую современную систему с классической «функциональной» тональностью. Сохранилась и сама семиступенная «функциональная» тональность, преимущественно в музыке массовых жанров — в песне, развлекательной музыке, оперетте (подобно тому, как в народной песне времен прошлого века встречались самые старые ладотональные системы).

Названные типы тональных систем не настолько резко отличаются друг от друга, как это может показаться при теоретическом их рассмотрении. Когда речь идет о тональности, в памяти возникает представление о ключевых знаках, торжественных кадансах V—I и консонирующем трезвучии. Что же здесь похожего на додекафонию или атональность? Но мы говорим сейчас не об этой тональности. Современная хроматическая тональность часто меньше отличается от иной додекафонии, чем от венско-классического своего прообраза.

Хроматические тональные системы предоставляют композитору огромное разнообразие мелодических ладозвукорядов. Помимо двух основных ладов, в современной музыке широко используются и другие диатонические лады, всевозможные лады народной музыки различных стран, разнообразные искусственные лады, смешанные и хроматизированные. Последние две группы имеют наибольшее распространение. К области ладозвукорядных явлений следует отнести и многозначительное явление звуковой комплементарности (контраст двух или нескольких групп по их звуковому составу).

Индивидуализация гармонии имеет своим прямым следствием индивидуализацию ладовой окраски. Ладовое своеобразие конкретного сочинения, к примеру, достигается не только тем, мажорно оно или минорно, но еще более тем, какой характер имеет данный мажор или минор. Характер гармонического материала и тональных связей может быть и единственным источником ладового своеобразия сочинения. Современная музыка знает и такие хроматические лады, которые не являются ни мажором, ни минором, потому ли, что и то и другое смешано и хроматизировано, или потому, что смешано

и хроматизировано то, что само не является по существу ни мажором, ни минором. В таких случаях ладовая окраска придается характером гармонии.

Эволюция европейской тональной системы означает вместе с тем *перерождение тонально-гармонических функций*. Развивая тенденции гармонии XIX века, современная гармония все более отказывалась от закрепления за аккордами определенной структуры или определенной ступени столь же определенной однозначной тональной функции. Так, по мере хроматизации тональности и усложнения аккордики все новые ступени оказываются в состоянии выполнять функцию доминанты — малые мажорные септаккорды на ступенях: V, nII, vIII, nVII, nIII, vVII, минорное трезвучие на nVI ступени, в качестве верхнего этажа полигармонической доминанты — трезвучия II, IV, vVI, nI, nVI, даже I ступеней (предыкт к репризе первой части Третьей симфонии Рахманинова), как вспомогательный вводный аккорд к верхней части тонического нонаккорда — vIV ступень.

Чуть ли не все двенадцать ступеней тональности способны тем или иным образом выполнять роль доминанты. Некоторые ступени оказались функционально двойственными: nII — и D, и S; то же самое касается nVI^b, vVII и некоторых других в определенных условиях. Функцию тоники могут принимать на себя III, VI, тритоновая ступень, иногда и другие (при определенных условиях). Искусственным путем в тонику может быть обращена практически любая ступень (еще И. В. Способин говорил о «доминантовом» ладе).

Благодаря многообразию современной аккордики и — в особенности — многообразию звукового состава сложных тоник, фактически каждый звук и каждый интервал принципиально в состоянии относиться к любой функции. С другой стороны, различие между реально существующими в каком-либо сочинении аккордами одной и той же функции может быть более сильным, чем между некоторыми аккордами, относящимися к различным функциональным группам.

В условиях индивидуализации гармонии все это невиданно усложняет функциональную логику гармонического последования, заставляя композитора обращаться к другим, более надежным средствам объединения гармонии на большом протяжении (всякого рода остинато,

варьированию исходного материала, элементам серийности). В связи с этим же находится обращение многих композиторов к таким формообразующим факторам, как контрапункт, ритмические структуры и т. п.

Но есть и такой тип хроматической тональности, в которой аккордово-гармонический материал и характер тональных связей оказываются уже слишком отличающимися от аналогичных компонентов классической тональности. По мере того как это отдаление увеличивается, обычные функциональные закономерности утрачивают и свой характер, и свое формообразующее значение, столь же постепенно уступая место иным, обычно более элементарным функциональным закономерностям.

Новые функции часто имеют действие, сходное с действием обычных субдоминант, доминант и тоник (вопросно-ответные соотношения разного рода: D—T, T—D—D—T и т. п.; всевозможные точные, измененные, транспонируемые, обращаемые повторения; ладово-комплементарные соотношения, подобные полной экспозиции всех ладотональных функций, и т. д.). И генетически они также непосредственно связаны с обычными тональными функциями.

Но, несмотря на имеющееся сходство между новыми функциями и обычными тониками и доминантами, установить более конкретную связь между ними часто не удается. Поэтому представляется наиболее целесообразным принять двойное определение функции. В более узком смысле, специфическом для одного из самых важных типов ладотональных систем, за этим термином сохраняется обычное его значение и новое заключается более всего в чрезвычайно расширительном и свободном его толковании. Для иных же типов тональных систем *функция есть определенный характер отношения какого-либо одного элемента системы к другому, прежде всего к главному*. Второе определение функции не исключает первое. Первое есть как бы конкретизация второго для одного из типов тональных систем, характеризующегося определенностью и устойчивостью функциональных категорий (тоники, доминанты, субдоминанты, конструктивного значения их взаимодействия). Систематика же функциональных отношений в тональных организациях иных типов зависит прежде всего от свойств центрального элемента системы (как, впрочем, и в обычной то-

нальности). Во всех гармонических стилях XVII—XVIII веков и почти во всех XIX века центральный элемент гармонии однотипен, в нашем веке — разнороден.

Поэтому современная гармония меньше занимается описанием и рекомендацией «откристаллизовавшихся» «наиболее естественных» конкретных последований конкретных аккордов, общих для всех стилей. Гармония не должна более предписывать, какой конкретный аккорд должен идти после данного конкретного аккорда безотносительно к существу гармонической системы. Дело гармонии — изучение различных гармонических систем и выведение зависимости между строем системы и принципом последования созвучий. Это и будет действительная преемственность от законов классической последовательности функций.

Действительное функциональное значение гармонии определяется ее действительной ролью в построении музыкального целого.

Это касается как гармонии в целом, так и отдельных последований, оборотов, аккордов, звуков. Здесь одно из наибольших отклонений от старой гармонии. Последняя исходит в конечном счете из априорного представления об особом звуковом составе как первом признаке тональности или функциональной группы. Звуковой состав до мажора не совпадает со звуковым составом даже ля минора — тональности ближайшего, наивысшего рода. Естественно, что концепция двенадцатиступенной тональности выглядит, с этой точки зрения, более чем подозрительно — как двенадцатиступенная атональность.

Идя подобным образом от звукового состава аккорда, невозможно себе представить малый мажорный септ-аккорд, а тем более его усложнение, центром тональной системы. Место его — лишь на V ступени (или на других ступенях в качестве побочной доминанты). Аккорд из одних только малых секунд (см. пример 37А) или другой комбинации одних только малых секунд и больших септим (см. пример 1) вообще никакой функции иметь не может, даже самой архинестойчивой (о тонике и говорить не приходится).

На этот раз мы имеем дело не просто с условностью или с изнанкой ограничений классической тональной системы, а с прямой ошибкой. Определять тональную функцию в зависимости от звукового состава — значит

в теоретическом смысле преграждать путь современной музыке. Выбрасывать аккорд из какой-либо тональности, потому что он якобы в нее не входит, — то же самое. Закреплять определенные аккорды за определенными ступенями — то же самое. *Функция аккорда зависит не от его звукового состава, а от того, что он делает в тональной системе.*

Неважно также, как будет называться его функция, будет ли она сходна с доминантой, субдоминантой, какой-либо ступенью, с инверсией, может быть, она вообще не будет иметь никакого названия. Не в названии дело. Главное — должно быть точно определено *отношение* одного аккорда (или какого-либо иного звукового элемента) к другому.

В таком случае тоникой (или каким-либо другим видом центрального элемента системы) будет не обязательно консонирующее трезвучие. Ею может быть принципиально любой аккорд, избираемый для данного произведения или его части. Вопрос о его функции (будет ли он тоникой или нет) решается не тем, есть ли в нем диссонансы или основной тон (он может иметь даже вариантный состав), а тем, какую роль он выполняет.

Если он — начало и конец мысли, если происходит возвращение к нему как к главному элементу, если остальные элементы функционально от него зависимы (занимают его структуру или структуру его частей, линейно связаны с ним и т. д.), если он несет главную идею темы или всего сочинения, то он — безусловно тоника. Мы не узнаем это из предвзятого представления о том, каков должен быть тонический аккорд, а устанавливаем на месте, в конкретном контексте, каков он есть в реальной действительности.

Этот аккорд и дает гармонии тот конкретный закон, о котором говорилось ранее в этой главе. Тональный центр резко ограничивает арсенал гармонических средств, дает ориентир для определения допустимости или недопустимости того или иного конкретного аккорда или оборота, предполагает конкретный способ навывгодной тональной организации. Сделать самое совершенное заключение можно и без единого консонирующего аккорда.

Подобным путем мы устанавливаем, что упомянутые на стр. 439 аккорды, как это ни невероятно, составляют,

будучи сложены вместе, тонику в пьесе № 144 из «Микрокосмоса» Бартока. То, что немислимо с точки зрения старых функций, стало простым и естественным с точки зрения новых. Разумеется, все это не фокус, так как пьеса глубоко эмоциональна. Тонический аккорд в начале связан с воплощением стенований, судорожных рыданий (не следует думать, что за аккордом из малых секунд «закреплено» такое выразительное значение — в квартетах у того же Бартока аналогичные аккорды могут трактоваться, наоборот, в народно-жанровом шутилом тоне).

С нашей точки зрения, *ключ к современной гармонии — это отношение ее к форме.* Гармония играет по отношению к форме служебную роль. Конкретные представители функций — только служащие, исполнители определенных обязанностей. Сами обязанности — это и есть функции гармонии. В каждую новую эпоху служащие меняются по новой моде, чтобы не отстать от века, или по крайней мере переоделяются. Обязанности же, если и меняются, то не столь систематично и радикально. И нельзя отождествлять замену представителей функций с заменой самих функций.

Используя старые формы, современная музыка вынуждена и использовать старые структурные функции гармонии. Даже додекафония не может полностью освободиться от старых обязанностей гармонии по отношению к форме, если она использует старые классические формы. Своими специфическими средствами додекафония создает определенные тонально-гармонические структуры, соотношение которых часто подобно соотношению гармонически сходных предложений периода, кадансов различного типа, тональных удалений и приближений, тональных и тематических реприз, вступлений и всех прочих гармонических структур классических периодов, трехчастных, сонатных и прочих форм.

Перерождение функций, о котором говорилось в этой главе, означает переход тоник, доминант и субдоминант в такие формы, когда имеющиеся в реальном сочинении, к примеру, неустойчивые функции лишь в порядке сравнения могут быть уподоблены доминанте или субдоминанте, на деле представляя собой нечто совсем особенное, весьма далекое от всяких форм классической функциональности. Это явление наблюдается во многих

современных гармонических стилях, в том числе и у советских композиторов, и должно рассматриваться как дальнейшее развитие функциональной системы. Отношение же гармонии к форме остается принципиально неизменным. Но только это — отношение к новой гармонии к обновленной изнутри форме. Поэтому гармония главной темы по-прежнему есть чеканная экспозиция главной тональности (главной звуковой сферы) сочинения. Гармония побочных тем — различное дополнение и контрастирование сфере главной тональности либо введение новой тональности как средство контраста. Священный переход ко второй теме — модуляция. Аналогичным образом гармония выполняет и остальные свои обязанности во всех частях всех форм.

Соответствие гармонической структуры задачам формы есть *критерий гармонической логики*. В этом и причина принципиальной неизменности соотношения гармонии и формы. О чем бы мы ни говорили, какое бы ни вносили новое содержание, требование гармонической логики остается неизменным. Изменяются лишь конкретные носители логики.

Нашував неизменное в изменяющейся гармонии, мы получаем прочную точку опоры в анализе современной гармонии.

Первое, что мы отыскиваем, — это *тема*. Нам нет необходимости захватывать с собой груз априорных предположений относительно возможной структуры тональности, тоники, функций и т. п. Все это мы находим в теме в готовом виде. Путем многократных прослушиваний или теоретического анализа мы устанавливаем звуковысотные (тональные) связи между звуками и аккордами, характер связей (то есть реальную функциональность) и т. д. После этого мы получаем точную картину того, что представляет собой именно эта конкретная тональная система, проверяем, насколько хорошо (или плохо) построена гармония темы, даем ей на основании этого эстетическую оценку.

Все остальное анализируется аналогичным путем, но в сравнении с темой (и с другими частями формы). Степень и характер родства между тональностями главной и побочной тем мы устанавливаем не по абстрактным представлениям о родстве (диатонических) строев, а по реально существующим между тональностями общим

элементам, их количеству и значению в той и другой тональности и т. д. В конце концов даже независимо от того, есть ли в этих темах тональность в обычном смысле или это просто некие тональные сферы без определенного центра.

Таковы вкратце общие черты современной гармонии. В разной степени и с разных сторон они касаются всех современных композиторов, хотя получают у каждого из них своеобразный индивидуальный облик.

Прокофьев не принадлежит к тем композиторам, в музыке которых все черты современной гармонии представлены в полном и концентрированном виде. Тем не менее и его гармонию невозможно понять без учета новых законов, специфических для музыки нашего века. Поэтому все то, что сказано здесь о современной гармонии вообще, в принципе относится и к гармонии Прокофьева. Но все это получило у Прокофьева свою индивидуальную трактовку и обладает неповторимым — художественным своеобразием.

Общий принцип гармонии Прокофьева — использование новых возможностей современной гармонии при прочной опоре на самые коренные идеи классической гармонии и сохранении основных ее конкретных форм. Специфическая особенность гармонии Прокофьева происходит от характерного для него смешения принципов старой и новой тональности, старой и новой функциональности. Пропорции и характер этого смешения были показаны в предыдущих главах. Здесь мы лишь кратко резюмируем все сказанное.

В творчестве Прокофьева с достаточной отчетливостью проявилась новая концепция гармонии. Однако принятие ее не означало для Прокофьева последовательного отбрасывания компонентов старой гармонии, несмотря на его стремление говорить новым языком. Линию прокофьевского новаторства следует представить себе скорее как *обогащение гармонии новыми возможностями*, чем как вытеснение ими старых возможностей; как замещение, а не замещение. Отсюда и многообразное переплетение старого и нового в гармонии Прокофьева.

Общий принцип прокофьевской гармонии, как и двойственность этого принципа, отражается и на всех компонентах гармонии.

Синтез

Прокофьевский принцип аккордообразования — это тенденция к многообразию аккордики на основе простых аккордов, особенно трезвучий, стремление к четкости и динамической силе аккордов.

Проявления этого принципа различны. Обилие встречающихся у Прокофьева типов аккорда (о чем шла речь в главе третьей) можно разделить условно на четыре группы: простые аккорды терцовой структуры, их усложнения, аккорды нетерцовой структуры и их усложнения. Опора аккордики на простые аккорды выражается двояким образом: в относительной немногочисленности чуждых терцовости аккордов и в том, что основной многих сложных аккордов служат трезвучия и септаккорды. Аналогичная идея лежит в основе прокофьевской полигармонии.

Как было показано в пятой главе, особо важная роль в образовании сложной вертикали у Прокофьева отводится мощному влиянию лицеарно-мелодического движения. Действие основного принципа аккордообразования нетрудно обнаружить и в линейной гармонии. Даже самые сложные созвучия, возникающие под влиянием гармонической линейности, в конечном счете обычно оказываются у Прокофьева объединением двух или нескольких элементов, один из которых (или оба сразу) содержит в себе терцовое созвучие.

Отношение Прокофьева к диссонансу двойственно. С одной стороны, как композитор новой музыки Прокофьев не считает диссонанс неблагоприятным, требующим разрешения в консонанс. С другой стороны, законы формы вынуждают его учитывать различие в гармоническом напряжении и его конструктивное значение. Тем не менее Прокофьев всегда был противником такого обращения с диссонансами (и ладово-неустойчивыми элементами), которое сглаживает их непосредственно выразительный эффект, придавая гармонии спокойно-уравновешенный академический характер.

Для гармонико-эстетического кредо Прокофьева типично одно его высказывание о стиле Мясковского (из выступления на пленуме огкомитета ССК, «Информационный сборник» ССК СССР, 1945 г., № 7-8, стр. 52): «Пересмотрев в своей голове двадцать четыре симфонии, я думаю, что в течение всего своего творческого пути Мясковский колеблется между добром и злом. Добро —

это когда он стремится говорить новым сложным языком; злом я считаю, когда он стремится прилизать, пригладить симфонию так, чтобы она была безупречна». «Прилизанность» чужда прокофьевскому гармоническому стилю.

Прокофьев тонко чувствует индивидуальную выразительность аккорда. Мы найдем у него (особенно в операх) множество примеров использования всевозможных оттенков звучания диссонансирующих аккордов — и отдельных, и соединенных в группы — терпкость, звончатость, красочность, нежность, грубость, весомость, невосможность, остроту, резкость, силу, тающую неосязаемость и т. д. Очень часто в таком случае Прокофьев не сглаживает разрешением выразительный эффект диссонанса. В первой части этой работы уже было приведено много примеров такого рода. Назовем еще один — крик отравившейся Наташи в шестой картине «Войны и мира» (такты 5—7 после цифры 227), для музыкального выражения которого Прокофьев применил долго тянущийся «душе-раздирающий» миноро-мажорный аккорд. Он является опорным, целевым аккордом и никакого разрешения не требует (новая гармония позволяет оставить подобный аккорд без разрешения, усиливая выразительный эффект).

И, это понимание диссонанса, как впадие самостоятельного элемента гармонии, сохраняется на всем протяжении его творческого пути. В этом смысле Прокофьев не «колебался между добром и злом». Но широкое использование самостоятельности диссонанса у Прокофьева мирно уживалось с таким обращением с ним, когда диссонанс выполняет подчиненную роль по отношению к консонансу. Таких моментов у Прокофьева достаточно много. Здесь его гармония внешне становится весьма похожей на старую. Верный своим принципам, Прокофьев и здесь стремится обновить звучание неожиданными тонально-функциональными поворотами гармонии, регистровкой, новыми колеями тяготений и т. п.

Обе трактовки диссонанса вместе составляют специфическую особенность прокофьевского понимания этой проблемы. Для него естественно и то и другое одновременно. Мы все же считаем основной в таком случае одну из них — свободу диссонанса, так как она вовсе не исключает другую (подчинение диссонанса консонансу

возможно, даже если оно необязательно). Если бы для Прокофьева основной была бы другая трактовка, это исклѹчало бы противоположную.

Отсюда происходит та легкость, с которой совершается у Прокофьева переход от самостоятельных диссонансов к подчиненным и наоборот, даже в пределах одного сочинения. Отсюда же необязательность разрешения диссонирующих аккордов — иногда Прокофьев их разрешает, иногда нет. Интересно, что у Прокофьева было несколько вариантов окончания первой части Шестой сонаты, среди которых примерно на равных правах были окончания на самом совершенном консонансе — октаве — и самым резком диссонансе (см. пример 55). Если бы по каким-нибудь соображениям Прокофьев остановился бы на первом из названных вариантов, возможность второго, вероятно, считалась бы исходящей от формалистического представления о гармонии Прокофьева...

Выделение и подчеркивание отдельных сторон аккордики нередко встречается в современной музыке. Так, например, Хиндемит огромное значение придает основному тону аккорда и его гармоническому напряжению; Мессиян (вслед за Дебюсси) выдвигает на первый план ослепительную красочность, чувственный характер аккорда. В додекафонной аккордике, как правило, подчеркивается его мелодико-тематическое содержание (простейший вид додекафонной аккордики — вертикализация части двенадцатитоновой серии).

У Прокофьева, пожалуй, нет такого яркого подчеркивания какой-либо отдельной стороны аккорда. Но тем не менее у него часто усиливается та сторона звучания аккорда, которая более непосредственно связана с экспрессией, с движением, с красочностью. В прокофьевской аккордике достаточно обычно выделение колористической стороны аккорда, причем краски чаще оказываются интенсивными, яркими, резкими. Важны также ритмико-моторная и акцентно-динамическая стороны аккордового звучания.

Впрочем, не столь уж редки у Прокофьева и аккорды особого назначения — ударные аккорды, «тембровые» аккорды, декоративно-красочные звучания, аккорды-фоны (см. главу шестую), особо «регистрованные» аккорды. Фоновые звучания часто возникают и при линейно-полигармоническом способе образования аккорда.

Общая характеристика прокофьевской ладотональности аналогична характеристике его аккордового стиля. Для Прокофьева типично широкое использование самых разнообразных типов ладотональности. Мы встречаем у него и диатонику обычных ладов, и особые диатонические лады, и особые хроматические, и те же лады с хроматическим их усложнением, смешение ладов различных видов (в том числе и мажоро-минор), и элементы атональности, и тот вид тональности, который назван Шёнбергом «парящей» (schwebende) тональностью (атональное построение, законченное в определенной тональности, см. пример 134).

Это не значит, впрочем, что у Прокофьева есть все виды современных тональных систем. Например, ему совершенно чужды принципы додекафонии, несмотря на систематическое применение «гармонической серии» — добавочного конструктивного элемента. Додекафония — прямой антипод гармонии Прокофьева. В сущности, у него нет также и сколько-нибудь последовательно проводимой атональности, хотя некоторые его лирические миниатюры тонально разомкнуты и могут не содержать тяготения ни к какому определенному одному тону (даже если они завершаются в определенной тональности).

Общая картина прокофьевской ладотональности производит впечатление пестроты и в то же время яркости. Но впечатление пестроты — поверхностно. *Общую основу тонального мышления Прокофьева составляет хроматическая тональность. Специфика ее строения у Прокофьева заключается в образовании ее из обычного мажора или минора. Хотя у Прокофьева и возможно исчезновение определенного ладового оттенка (мажорности или минорности), но обычно хроматическая его тональность имеет вид мажора либо минора с добавлением принципиально любого недиафонического аккорда до самых далеких от тоники включительно (попутно заметим, что Прокофьев очень любит эти далекие ступени).*

В таком случае все остальные лады оказываются в конечном счете отдельными сторонами хроматической тональности, своеобразными частными его формами. С такой точки зрения получают естественное объяснение главнейшие явления прокофьевского ладотонального мышления: сосуществование различных видов диатонических и хроматических систем, легкий переход от одной

к другой, смешение ладов в пределах одной тональности, политональность и атональные моменты.

Сложение прокофьевской хроматической системы из больших цельных «кусков», «пластов» диатоники, составной ее характер — важное отличие ее от некоторых иных видов хроматической тональной системы. Например, у Хиндемита хроматическая тональность дана в еще более чистом виде. Но она складывается из частей, которые могут вовсе не иметь мажорной или минорной окраски, либо мажор и минор составляют среди ее компонентов незначительное меньшинство. Поэтому хроматическая тональность Хиндемита часто не является ни мажором, ни минором (особенно показателен в этом отношении «*Ludus tonalis*»).

С другой стороны, прокофьевская хроматическая тональность существенно отличается от хроматизированного мажора или минора, получивших значительное распространение в музыке прошлого века. Уже тогда в тональность были постепенно включены в сущности все аккорды на двенадцати ступенях. Различие здесь в качественной роли хроматических аккордов. В системах XIX века эти недиадонические аккорды — нечто необычное, особенное, почти искусственное. У Прокофьева же недиадонические ступени — дело обычное, освоенное. Сходство же между хроматизированными системами прошлого века и современной хроматической системой говорит лишь о глубокой ее почвенности и об исторической подготовленности.

Таким образом, при всем своем новаторстве, в области гармонии и тональности Прокофьев в то же время продолжает линию, намеченную композиторами второй половины XIX и начала нашего века (особенно русскими). Но это не было только простой эволюцией. Это был качественный скачок вперед — «к новым берегам». Зерно того принципиально нового, что отделяет гармонию Прокофьева от традиционной гармонии, что так резало ухо слушателей ранних его сочинений, — это все же новое отношение к диссонансу. Оно — первый специфический признак современной гармонии.

Новое отношение к диссонансу оказывает влияние не только на область собственно аккордики. Оно двояким образом влияет и на тип ладотональности. Во-первых, для такого гомофонного стиля, как прокофьевский,

весьма существенную роль в общей характеристике ладотональности играет комплекс входящих в его состав аккордов. Их характер накладывает свой отпечаток на характер ладотональности. Во-вторых, самостоятельность диссонанса облегчает возможность одновременного объединения различных ладов при одной тонике. Не случайно так многочисленны примеры с диссонантными соотношениями голосов или слоев. Полиладовость — тоже вид диссонанса.

Логика, управляющая прокофьевской ладотональностью, внешне не производит впечатления чего-то единого, цельного. Иногда она повторяет обычные формулы функциональной гармонии, иногда словно специально им противоречит, иногда не имеет к ним никакого отношения. И Прокофьев намеренно не стремился к выработке «своей» особой логики, считая, что этим композитор ограничивает себя. Тем не менее прочная логичность и убедительность прокофьевских тональных структур несомненны.

При всем богатстве видов ладотональности у Прокофьева, при всем разнообразии аккордовых последований все же можно наметить общую идею, лежащую, на наш взгляд, в основе прокофьевской многоликой тональной логики. Тональная логика *Прокофьева* — это *современная классическая функциональная логика*. Следовательно, *прокофьевская тональность есть развитая в новых условиях классическая функциональная тональность*.

Не следует, однако, понимать эту модернизацию лишь как «озвучивание» старых функциональных формул сложными аккордами. Такое тоже встречается у Прокофьева, но здесь имеется в виду нечто гораздо более новое и важное. Творчество Прокофьева — яркий пример *перерождения функций*, причем такого перерождения, которое не приводит ни к атональности, ни к додекафонии, ни к какой другой особой системе.

Как уже говорилось выше, развитие европейской тональной системы постепенно включает в сферу данной функции все новые и новые ступени хроматической тональности. Это касается даже функции тоники, роль которой также может принять на себя та или иная ступень. Подобное расширение само по себе еще не означает перерождения функций, но создает для него все больше

возможности. Перерождение же функций заключается в таком расширении функциональных сфер, которое приводит к их совпадению; при этом становится безразлично, к какой функциональной сфере следует в этом случае относить данный аккорд, данную ступень. Тогда доминантность и субдоминантность утрачивает свое тонально-функциональное значение.

В действие вступает замещающий их фактор — сходство и различие конкретных аккордов, — образующий особого рода функциональные связи и сквозное развитие второго плана (вторичные функции), индивидуализированные отношения с тоникой или тонической группой. Не менее типичен для Прокофьева и такой «атональный» фактор организации, как линейность. Логика линейного движения легко придает убедительность последованию любых аккордов по любым ступеням. Свое объединяющее действие оказывает и добавочный конструктивный элемент.

Принцип модернизации функциональности заключается, таким образом, в постоянном обновлении звукового состава гармонических оборотов, выполняющих те или иные задачи по отношению к форме (утверждение тоники, первоначальный показ тональности, кадансы различных видов и т. д.). Как уже говорилось, это тенденция не одного только Прокофьева. Она проявилась уже в гармонии романтиков и композиторов, творивших на рубеже XIX и XX веков.

Как своеобразных антиподов Прокофьева можно в этом отношении назвать Вагнера (периода «Тристана»), позднего Листа, среднего и позднего Скрябина, Дебюсси. В противоположность им основная идея прокофьевской модернизации функциональности состоит в сильнейшем утверждении господства тоники. Эта идея накладывает свой неизгладимый отпечаток на вышеназванные особенности перерождения функций у Прокофьева. Обусловленная глубинными эстетическими предпосылками, мощная тоникальность придает характерную «прокофьевскую» окраску обновленной функции в его гармонии.

Подчеркивание тоники, как надежная основа обновления функциональности, приводит к резкому усилению значения оstinатности во всех его видах. В предшествующих главах были показаны и различные формы оstinатности и громадное его скрепляющее, формообразую-

щее значение. Столь частый у Прокофьева принцип возвращения к тонике, утверждающего ее господство, может рассматриваться как своеобразное рассредоточенное оstinато.

Искусство пребывать в тонике, — как характерная прокофьевская особенность, связанная с обновлением функциональности, — выражается не только в разнообразных способах ее повторения и варьирования, но также подчас весьма необычных способах ее модификации. Так, например, вся реприза четвертой пьесы из «Мимолетностей» (до мажор) состоит из многократного оstinатного повторения двух аккордов — I₆ и III₆, оставляющее впечатление колебания между ми минором и до мажором. «Прочное утверждение тонального» — так можно было бы выразить парадоксальную идею этой репризы.

Еще более смело обновляет Прокофьев формулу автентического каданса в главной партии первой части Шестой сонаты (такты 4, 6, 11, 23). Роль доминанты выполняет там аккорд тритоновой ступени с прибавленным звуком доминанты, а роль тоники — VI₆ с удвоенной в крайних голосах терцией (!). Более чем странные представители функциональных групп! Кстати, в периоде и репризе этой темы нигде нет ни DV, ни S IV или S II ступеней. И тем не менее прочность тонального центра прокофьевски исключительно велика.

Поэтому мы нисколько не преувеличиваем, говоря о перерождении функциональности у Прокофьева при одновременном сохранении недвусмысленной тоникальности. Свежесть звучания, казалась бы, самого использованного материала — диатоники — связана у Прокофьева с новыми путями мелодического движения, то есть в конечном счете с обновлением функций тонов лада. Любопытно, что Прокофьев иногда применяет к самому обычному материалу средства, выработанные в сложных ладотональных условиях. Например, новизна звучания белоклавишной диатоники в пьесе «Отъезд» (из сюиты «Зимний костер») достигается средствами оstinато, заменяющими «функциональные» последования аккордов.

Рассеивание обычной функциональности по вертикали путем полигармонического наложения и рассеивание ее по горизонтали с помощью линейности и других приемов также служат прекрасными способами обновления

функциональных отношений даже при сохранении самых элементарных классических последований аккордов.

В результате всего этого у Прокофьева образуется функциональная система гармонии, возникающая на базе классической функциональности и одновременно столь далекая от нее, пронизанная мощнейшим влиянием тоники и в то же время последовательно избегающая стандартных оборотов, кажущихся совершенно неизбежными. Опираясь новыми современными средствами выражения, Прокофьев сохранил ясность функциональных отношений, не принося ей в жертву новизну и силу гармонии.

Впрочем, это в меньшей степени касается самого последнего периода его творчества. Как известно, в последние годы сближение с обычной функциональностью было особенно заметным. Конечно, это не было простым возвращением к нормам функциональной гармонии прошлого века. На наш взгляд, это был один из этапов вечных поисков художника — на этот раз в области упрощения гармонии. Но, кроме того, думается, сближение с некоторыми сторонами старой тональности было для Прокофьева и одним из способов дальнейшего укрепления тональной структуры.

Оценка гармонического стиля возможна лишь с учетом подчиненной роли гармонии относительно художественного целого. Как выполняет гармония свои экспрессивные и конструктивные функции? — от ответа на этот вопрос зависит в первую очередь оценка гармонического стиля композитора. В связи с темой настоящей работы важно также и другое — историческое значение гармонического стиля Прокофьева. Начнем с последнего.

Прокофьевские «Наваждение» и Первый фортепианный концерт прозвучали в историческом смысле одновременно с «Багателями» Бартока, «Петрушкой» Стравинского и пьесами ор. 11 Шёнберга. Прокофьев был в числе первых музыкантов, открывших новую музыку XX века. Великий русский художник-новатор первой половины нашего века — такова историческая оценка Прокофьева. В по-своему трудной обстановке Прокофьев создал великодушное, подлинно современное, глубоко содержательное искусство, продолжив традицию передовых русских художников.

Гармония Прокофьева — яркий образец современно-

го гармонического стиля, широко использующего новые выразительные возможности и в то же время сохраняющего ясную линию преемственности. Прокофьев убедительнейшим образом доказал, что новая гармония позволяет с большей эмоциональной силой и непосредственностью, с большей остротой и проникновенностью может выразить новое содержание искусства нашего времени, чем это может сделать старая гармония. Отказавшись от условностей форм старой гармонии, новая гармония достигает того совершенства, которого достигала старая гармония, в свое время отказавшись от условных норм и ограничений предшествующей ей эпохи. Новая гармония в лице Прокофьева доказала также, что, отказавшись от стройной системы средств логической организации старой гармонии, она находит в себе самой новые возможности подобной организации, достигая музыкальной логики и красоты новыми средствами.

Богатство современной гармонии не в том, что она предоставляет необозримый материал для композитора, а в том, что она допускает и неограниченное количество принципов его организации.

Преимущество современной гармонии не в том, что здесь можно не считаться ни с какими установленными ранее ограничениями, а в том, что можно делать то, «что хочешь», следуя любым целесообразным ограничениям. Но в этом же и слабость современной гармонии — ограничения лишь тогда помогут создать эстетические ценности, когда художник будет следовать вечным законам, устанавливаемым природой человека и безмолвно говорящим из глубины художественной интуиции.