

**Л. ДЬЯЧКОВА**

**ГАРМОНИЯ В МУЗЫКЕ  
XX ВЕКА**

**УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ**

*Допущено Учебно-методическим  
объединением высших учебных заведений  
по образованию в области музыкального  
искусства в качестве учебного пособия  
для музыкальных вузов*

**МОСКВА 2004**

УДК 78.013"19"(075.8)

ББК 85.31я73

Д93

*Издание осуществлено при поддержке  
Министерства культуры Российской Федерации*

Рецензент: **ЧИГАРЕВА Е. И.**  
профессор Московской государственной  
консерватории имени П. И. Чайковского

**Дьячкова Л.**

Д93 **Гармония в музыке XX века : Учебное пособие. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. – 296 с.**

ISBN 5-8269-0069-5

В пособии дается характеристика современной гармонии, рассматриваются проблемы организации вертикали, ладозвукорядного материала. Автор раскрывает специфику новых композиционных техник, разрабатывает методические основы гармонического анализа. Теоретические аспекты дополняются анализом конкретных художественных образцов, представленных в Хрестоматии.

Предназначается для студентов исполнительских факультетов музыкальных вузов.

УДК 78.013"19"(075.8)

ББК 85.31я73

ISBN 5-8269-0069-5

© Дьячкова Л., 2003

© РАМ имени Гнесиных, 2003

## ОТ АВТОРА

Современная гармония составляет неотъемлемую часть учебного курса гармонии в вузе. Она нацелена на изучение наиболее характерных явлений композиторской техники и освещение гармонических функций в современной системе выразительных и формообразующих средств. Создание в XX веке принципиально новой музыкальной системы, в которой гармония подверглась радикальным преобразованиям, делает особенно актуальным постижение ее закономерностей в их связях с традицией. Знакомство студентов с основополагающими понятиями и структурными нормативами гармонии формирует расширенные представления о ней, способствует осознанию природы современного музыкального мышления, роли в нем гармонического феномена.

Данное пособие составлено с учетом объема и содержания курса гармонии для исполнительских специальностей музыкальных вузов и состоит из двух частей.

В Первой части главное внимание сосредоточено на общетеоретических проблемах. Здесь освещены теоретические принципы современной гармонии, обозначены важнейшие тенденции ее развития, затронуты вопросы образно-стилевой семантики современных гармонических средств, предложена методика их анализа.

Конкретизация и уточнение общих теоретических положений реализуется в Хрестоматии – Второй части пособия, – в анализе художественных образцов, в которых раскрывается многообразие индивидуальных проявлений современной гармонии. Основной материал составила музыка крупнейших композиторов XX века, как зарубежных, так и отечественных. Это Дебюсси, Стравинский, Барток, Шёнберг, Веберн, Мессиан, Скрябин, Прокофьев, Шостакович, Щедрин, Слонимский, Волконский, Денисов, Шнитке, Сидельников, Губайдулина и др.

В предлагаемом пособии используется системный подход в изучении звуковысотных отношений. Рассмотрение с единых позиций, обобщение и систематизация многообразных явлений современной гармонии, включение

их в общий исторический процесс эволюции музыкального мышления позволяет сделать изложение материала максимально сжатым и создать базу для самостоятельного анализа художественных образцов современной музыки, теоретически осмыслить весь комплекс современных гармонических средств в качестве составных компонентов единой, сложно организованной, структурно многообразной, динамически развивающейся гармонической системы. Вместе с тем эволюция гармонии обусловлена не только имманентными сторонами последней, но и содержательными задачами искусства – художественными установками того или иного направления. Выявление этих связей позволяет более полно обозначить разные «русла», которые формировали современную гармонию.

Рассмотренные в работе гармонические приемы свидетельствуют о сложном, неоднозначном, порою противоречивом характере современной гармонии. Но по-прежнему вопросы гармонии – ключевые в освоении форм и средств выразительности современного музыкального искусства, а познание особенностей современной художественной системы не может осуществляться в отрыве от проблемного анализа гармонических закономерностей.

Наша задача – дать ключ к пониманию многих явлений в музыке XX века, устранить специфические трудности в анализе современной музыки, обогатить слуховой опыт осознанием музыкальной гармонии в ее новых формах выражения.

# ЧАСТЬ I

## Глава I

### ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СОВРЕМЕННОЙ ГАРМОНИИ

#### § 1. Гармония в системе современного музыкального мышления

XX век – это рубежный этап, поворотный пункт в эволюции музыкального мышления, отмеченный созданием принципиально новой музыкальной системы, разработкой новых художественных структур. Значительные достижения наблюдаются и в области гармонии, которая сфокусировала в себе многие характерные признаки современной музыки, воплотила новую стилистику музыкального языка, проявила ведущие художественные тенденции эпохи.

Сложный духовный мир современной музыки стимулировал поиск новых путей обогащения выразительных возможностей музыкального искусства. Эти пути во многом определялись характерными чертами современного музыкального мышления. Музыкальное мышление – это сложный функциональный комплекс эстетических и технологических принципов, обусловленный спецификой отдельных стилевых направлений. Обозначим лишь те его черты, которые в наибольшей мере оказывали влияние на гармонические закономерности.

XX век выделяется невиданным ускорением процессов развития во всех сферах жизни. Это в полной мере относится к искусству, важнейшей отличительной приметой которого становятся инновационные тенденции. Волна новаторства буквально захлестнула и музыку, изобилующую модернистскими и постмодернистскими, авангардными и поставангардными течениями. Она охватила все уровни музыкального сознания и музыкального языка. Изменились концепции творчества, стиля, формы; возникли новые понятия гармонии, тематизма, фактуры; были переосмыслены многие композиционные принципы – эстетические, семантические, языково-технические. Радикальному преобразованию подверглись коренные основы музыки, что нашло отражение в перестройке системы звуковых представлений, в возникновении новых звуковых объектов развития, в создании новых звуковых структур.

Данный процесс обнаруживает известную общность с революцией в науке, с развитием современных научных представлений, питаемых открытиями теории относительности, квантовой теории, атомной физики. Новый подход к музыкальной материи, новые концепции музыкального пространства и времени, музыкального интонирования, поиск конструктивных и семантических возможностей новых структурных единиц указывают на допустимость параллелей и аналогии художественной и научной картин мира, на расширение познаваемых границ последнего.

Так, освоение новых пространственных измерений микро- и макромира имело место не только в науке, но и в музыке.

Музыкальная материя на «молекулярном уровне» представлена миром обертонов и микрохроматики. Смысловую наполненность получает и отдельный звук – центр звуковой галактики, эстетическая самоценность которого раскрылась во всей внутренней сложности и неоднородности.

Находки в области макромира связаны не только с дальнейшим расширением звукового пространства, с уничтожением границ «естественных» и «неестественных» регистров

инструментов, введением новых способов игры на них, созданием и использованием синтетического звука (электронная музыка), привлечением и внемusыкальных звуков – шумов (конкретная музыка), но и, главным образом, с открытием и распространением принципа сонорного поля – структурно незамкнутого, интонационно недифференцированного музыкально-акустического пространства. Так поиск нового звукового феномена формирует систему новых звуковых представлений.

Показательно осознание в качестве ведущей конструктивной закономерности широко понимаемого принципа симметрии (способа согласования многих частей) как универсального закона организации времени и пространства. В области музыки он проявляется в симметрии элементов и преобразований, в симметрии структуры (симметрия, дисимметрия, асимметрия, антисимметрия) и системы в целом. «Соотношение тенденций симметрии и асимметрии, – утверждает Р. Щедрин, – один из важнейших аспектов композиторского ремесла» [цит. по: 40, с.9]. Заметно влияние научного мышления на музыкальную эстетику, а точных наук – на композиторскую технику, о чем свидетельствует использование в музыкальных структурах стохастики и алгоритма, имеющее место в творчестве Я. Ксенакиса.

Освоение нового определялось не одной магистральной дорогой, а многими, порою взаимоисключающими путями, которые лишь на исходе столетия осознаются как составные части одного сложного целого. Художественный процесс разбивается на ряд параллельных направлений, противоположных по жанрово-стилистическим параметрам, по отношению к традиции, по воздействию на слушателей, мировоззренческим установкам, по эстетическим представлениям и стилистическим нормам. В каждом из них разрабатываются и осваиваются новые пласты реальности, пересматриваются категории ценности и музыкально-смысловые принципы. И хотя законы красоты, открытые Дебюсси, прочно покоящиеся на чувственной стороне звучания французской музыки, и логика красоты в интеллектуально-духовном эмоциональном мире музыки Веберна – разнопорядковые явления, они несомненно составляют художественные достижения современного музыкального искусства. Таким образом, новые музыкальные тенденции образовали сложное и многоплановое целое, отражая различные пути творческого обновления, разные аспекты эстетической мысли.

Конфронтация художественных систем, идейно-эстетических концепций, свойственная эпохам культурного перелома, придает европейскому искусству XX века неоднозначность, противоречивость, неустойчивость и сообщает современному художественному мышлению ярко выраженный антиномичный характер. Но эти же проблемы встают и на уровне стиля и композиционной техники. «Композиторы нашей эпохи, – пишет Родион Щедрин, – иначе видят мир – в "полистилистической" неслиянности слоев, теперешней жизни, в перемешиваемости нестройных друг с другом пластов, в совмещении древнего и самоновейшего, высокого и обыденного, космической фантастики и повседневной прозы» [цит. по: 40, с.5].

Смысловые ориентиры новой художественной системы лежат в разных плоскостях, но можно выделить две противоположные тенденции в ее становлении. На одном полюсе сосредоточились чисто рационалистические композиционные системы, олицетворяющие научные, математические методы мышления, с заданной предопределенностью каждого звука (додекафония) и всех параметров звучания (сериализм).

На другом полюсе доминировало иррациональное, интуитивно-импровизационное начало, находившее выход в независимости композиционного процесса от стереотипов и догм. Импровизационная свобода обрела специфические формы в искусстве XX века. Отказ от детерминированности может распространяться на всю композицию (техника групп), либо на отдельные ее участки (алеаторика, музыкальная графика), либо касаться отдельных компонентов музыкального материала (ритмическая, звуковысотная относительность интонирования). Логика же импровизационной формы, в которой мысль в своем стремлении вперед постоянно рождает новое, вызывает непрерывное обновление музыкального материала, его бесконечное развитие.

Между этими крайними полюсами, связанными с принципиально новыми звуковысотными отношениями, находятся системы, которые опираются на развитие традиционных структур – тональной и модальной. Все это вызывает дифференциацию общестилевых признаков гармонии в условиях серийной, сонорной, тональной или модальной композиции.

Сложность противоборствующих тенденций обусловила рождение особой семантической системы. Композиционное мышление, сталкивая диалектически противоположные, разнохарактерные явления, формирует новую систему оппозиций. Современное музыкальное сознание придает эстетическую значимость таким качественным дефинициям, которые раньше несли в себе однозначную негативную оценку и считались недопустимыми в художественном произведении: алогично, аэмоционально, аморфно и т.п. В результате возникает система оппозиций, способная действовать на разных уровнях композиционно-драматургического целого: логично – алогично, организовано – хаотично, рационально – интуитивно, эмоционально – аэмоционально, гармонично – дисгармонично, конструктивно – аморфно, дискретно – континуально, дифференцированно – недифференцированно и т.д. Показателен в этом плане замысел Н. Мясковского написать «аэмоциональную» симфонию. В 1936 году он писал: «Потребность в какой-то разрядке накопленных субъективных переживаний, неизменно мне свойственных и едва ли уже истребимых в моем возрасте, вызвала к жизни Тринадцатую симфонию, сочинение очень пессимистическое, которое я в творческом ослеплении мнил опытом аэмоциональной музыки» [27, с.17]. В «Трене памяти жертв Хиросимы» К. Пендерецкого сонорно-алеаторные структуры крайних частей противопоставлены серийно организованной середине. В итоге то, что ранее было однозначно в своей функции, попадая в систему значений, расширяет границы возможного.

Характерным явлением художественной системы XX века становятся ретроспективные тенденции. XX век – точка схождения всех музыкально-исторических принципов – жанровых, мелодических, гармонических, которые нашли свое место, возродившись в новых формах, в центре или на периферии современной художественной системы. Информационный взрыв, связанный с расширением географических и исторических горизонтов современного музыкального сознания, вызвал к жизни новые поли- и неотенденции – сложные многоуровневые совмещения иностилевых компонентов, репрезентирующих разные культурные традиции, порождающие систему межкультурных взаимодействий. Следствием этих процессов явилось возрастание числа уровней значений и расширение смыслового спектра музыкальных знаков и интонационных структур.



В сфере музыкально-смысловой логики синтезирующий характер современного музыкального сознания делает актуальной интеграцию многообразных принципов звуковысотной организации в рамках одного сочинения.

Таким образом, современная музыка в ее наиболее типичных воплощениях обогатилась новыми слагаемыми музыкального языка и композиционной техники, которые потребовали от слушателей новых навыков их восприятия, дифференциации и оценки.

## § 2. Гармония как системное образование <sup>1</sup>

Системный подход становится ведущим общенаучным методом. Рассмотрение какого-либо объекта в качестве системы не только предполагает всестороннее изучение предмета, определение его места и значения в эволюционном ряду родственных явлений, но и позволяет увидеть, что протекающие процессы носят универсальный характер, подчиняются общим закономерностям развития. Необходимость подобного подхода диктуется интенсивностью развития как самого объекта – гармонии, так и наших представлений о нем.

Под системой понимается целостный комплекс взаимодействующих компонентов. Каждая система имеет два слагаемых: элементный состав и структуру, которая включает отношения между элементами и отношения между их свойствами.

По общей теории систем:

- Каждая система подразделяется на подсистемы или уровни, иерархически соподчиненные. Переход от низших уровней к высшим происходит на основе усложнения: любая система – элемент для более высокого уровня, элемент любой системы – система для более низкого иерархического уровня.
- Каждая система образует особое единство со средой – то есть совокупностью объектов, свойства которых влияют на систему и, в свою очередь, зависят от поведения системы. Подобное единство гармоническая система составляет со всей совокупностью средств музыкальной выразительности: с интонационно-мелодическим началом, ритмом, тембром, фактурой, а также со стилевой системой, компонентом которой она является. Например, интенсивное развитие сферы хроматического интонирования привело к возникновению новых хроматических типов звуковысотных структур – атональной и серийной. В свою очередь, осознание аккорда как конструктивной единицы гармонии оказало огромное влияние на интонационную структуру мелодии.

Рассмотрим под углом зрения отмеченных закономерностей современную гармоническую систему. Она, как и всякая другая система, состоит из элементов. Их основным свойством является способность представлять собою относительно законченные образования в процессе интонирования. Поскольку гармонию в широком смысле слова, на наш взгляд, следует понимать не только как вертикальную одновременность, но и как любую звуковую интонационную сопряженность, охватывающую пространственно-временной континуум по горизонтали, вертикали и диагонали, постольку в качестве гармонических

<sup>1</sup> В данном разделе использованы материалы по общей теории систем, содержащиеся в работах видных зарубежных и отечественных системологов (В. Афанасьева, Л. Берталанфи, М. Кагана, В. Садовского, Р. Фейджина, А. Холла, А. Умова, Ю. Урманцева; см.: Система. Симметрия. Гармония. – М., 1988). Системный метод оценки гармонических явлений применяется в работах Ю. Бычкова [4], Н. Гуляницкой [10, 12], Ю. Холопова [43, 44, 45].

элементов выступают звуковые единства (группы, комплексы) – горизонтальные, вертикальные, диагональные, принадлежащие определенному иерархическому уровню.

Методы и способы построения системы включают в себя горизонтальные и вертикальные структурные параметры; следовательно, и гармонические элементы допускают структурирование по ним. Гармонические единицы горизонтали, рассматриваемые от низших к высшим, – это тон, звуковое вибрато, глиссандо, мелодический интервал, комплекс интервалов, аккорд, комплекс аккордов, ладовый звукоряд, поле звуковых структур, ладовая организация, звуковысотная организация. К гармоническим единицам вертикали (также от низших к высшим) относятся: обертон, тембр («аккорд» обертонов), тон, гармонический интервал, аккорд, полиаккорд, комплекс, сонор, блок, регистр, звуковой спектр.

Каждый гармонический элемент горизонтального или вертикального ряда может быть рассмотрен как самостоятельная система или подсистема (например, интервальная система, ладовая, звуковысотная и т.д.), с присущими ей структурными принципами и характерными свойствами, и представлен как исторически развивающийся феномен.

Системы классифицируются по их элементам и связям между ними. Известные исторические типы гармонических систем, к которым относятся модальная, тональная, атональная, серийная и сонорная системы, различаются по своим ведущим гармоническим элементам, их связям, поведению центрального элемента.

Ведущий гармонический элемент вертикали определяет интервальный, аккордовый или звукоинтонационный тип системы. Так, классическая тональность относится к аккордовому типу системы, поскольку аккорд является главным объектом развития. Аналогичную роль играет интервал в модальной системе, что и позволяет рассматривать ее как интервальный тип организации<sup>2</sup>. К звукоинтонационному типу относятся современные системы, в которых в качестве структурной гармонической единицы выступает или целый интонационный комплекс, как это имеет место в атональности и додекафонии, или отдельный тон, способный активно обособляться за счет ритма, тембра, динамики, артикуляции, регистра, фактуры [10, с.23], что свойственно сонорной организации.

Главным конструктивным элементом горизонтали выступает ладозвукорядная основа. В модальной гармонии это комплекс семиступенных диатонических ладов, в неомодальной – диатонических и симметричных ладов, в тональной – мажорно-минорные и мажорно-минорные структуры, в атональной и серийной – свободная и серийная двенадцатитоновость, в сонорике – микрохроматика.

Пересечение двух координат, определяющих специфику ведущих структурных единиц вертикали и горизонтали, устанавливает тип звуковысотной организации, ее общие принципы.

Элементный состав гармонической системы принято относить к морфологическому, а связи элементов между собой – к синтаксическому уровню организации. Объединение элементов в структуру и их упорядочивание осуществляется с помощью отношений, среди которых ведущими являются генетические, функциональные и коррелятивные связи.

В основе генетических связей лежит сходство между элементами по тем или иным признакам, что не только позволяет выявить общее и единичное, присущее системе данных элементов, но и обеспечивает целостность на уровне структурного подобия

<sup>2</sup> Функциональная характеристика интервала в модальной системе связана с акустической формулой тяготения: консонанс – диссонанс – консонанс.

элементов. Не случайно, например, использование в качестве тоники диссонирующего созвучия предполагает диссонантную структуру и всей остальной аккордики.

Синтаксические объединения элементов одного уровня определяются функциональными отношениями в широком смысле слова. Они строятся на основе гармонических (акустических или ладовых) тяготений, а также линейно-мелодических, ритмических и интонационно-ассоциативных связей, которые реализуются как автономно, так и во взаимодействии. Преобладание того или иного их вида достаточно показательно для типа системы.

Сущность коррелятивных связей выражается в генеральном структурном принципе организации. В качестве такового могут выступать функциональная формула TSDT, структура ладового звукоряда, ведущий интонационный комплекс, серия. Так, в классической тональной системе функциональная формула подчиняет себе последовательность ступеней лада, аккордов, тональностей. В модальной системе ладовый звукоряд формирует структуру аккордики, определяет принципы аккордовых и ладовых смен. Сходную конструктивную роль играет 12-звучная серия в додекафонии и ведущий интонационный комплекс в атональной композиции. Высший принцип управления системой осуществляет взаимодействие всех ее уровней и предопределяет логику развития интонационных структур.

Гармоническая система характеризуется и с точки зрения ее центрального звуковысотного элемента – тоники. Различаются центрированные структуры с одним центром (тональная система); полицентрированные структуры с несколькими потенциальными центрами (модальная система); ацентрированные структуры – без центра (некоторые разновидности атональности); панцентрированные структуры с рассредоточенным центром: к ним относятся отдельные виды атональной организации и додекафония, в которой такой центр, по мысли Ю. Холопова, являет собой 12-звучная серия [44, с.239].

Таким образом, тип звуковысотной системы зависит:

- от структуры ведущих гармонических элементов вертикали и горизонтали;
- от генерального структурного принципа;
- от характера функционирования звукового центра.

Постоянное развитие системы – необходимое условие ее существования. Большинство систем изменяются во времени, и эти изменения подчиняются как общим законам эволюции, так и общим принципам развития систем.

Общие законы эволюции предполагают переход от простых форм к сложным, выход на более высокие иерархические уровни, спиралеобразность и преемственность в развитии гармонического языка<sup>3</sup>. Так, например, в историческом развитии ладовых структур прослеживается переход от простых (диатонических) форм к сложным (хроматическим): малообъемные лады – пентатоника – семиступенная диатоника – 10-ступенный мажороминор – симметричные лады – 12-звучная хроматика.

Изменение гармонической системы предусматривает выход на более высокие уровни: то, что являлось системой по отношению к нижестоящим уровням, становится элементом по отношению к вышестоящим. Такие обобщающие категории, как лад, тональность, теряют свою универсальность, начинают выступать в качестве элементов в современной звуковысотной системе. Отсюда их крайняя индивидуализация в музыке XX века.

<sup>3</sup> Ладогармоническая организация как динамически развивающаяся система с постановкой данных вопросов рассмотрена в статье Ю. Бычкова [4].

Спиралеобразный характер развития гармонических принципов означает возврат к ранее существовавшим формам на более высоком уровне. Об этом убедительно свидетельствуют всевозможные новейшие тенденции в современной музыке; в частности, неомодальность связана с возрождением в некоторых современных гармонических стилях особой конструктивной роли ладового звукоряда, имевшей место в модальной системе прошлого.

Преимственность в исторической эволюции определяется сохранением черт прежней стадии развития в последующей, что обогащает новую систему, наделяет ее более разнообразными выразительными возможностями. Об этом свидетельствует синтезирующий характер современной звуковысотной системы, составными частями которой являются тональная, модальная, атональная, серийная и сонорная структуры.

Механизм развития системы тоже имеет свои закономерности. Изменения, прежде всего, затрагивают ее элементы, а затем структуру, которая служит стабилизирующим началом системы. Так, освоение новой интонационности в условиях хроматической шкалы вызвало поиск новых конструктивных принципов. С нивелировкой тяготений в 12-звучной хроматике утрачивалась «ариаднина нить», благодаря которой интонационный процесс обретал целенаправленность. Возникла потребность в новых формах связи, необходимых для сохранения композиционной прочности музыкального произведения. Они были найдены на уровне соответствий интонационного материала. Ассоциативный, или многоканальный, тип связи устанавливался по линии сходства, подобия – полного или частичного, скрытого или явного – на уровне отдельных элементов музыкальной речи. Так в рамках художественного целого формируется новая система ассоциативных отношений отдельных единиц.

Каждая гармоническая система проходит несколько стадий: зарождения и формирования основных принципов системы; художественного роста – количественного обогащения новыми элементами и их связями; стабилизации – с особой значимостью синтезирующих тенденций; распада – в рамках которого идет качественная переоценка художественной выразительности гармонических элементов и переход в иную систему.

Развитие системы может следовать в двух противоположных направлениях: в сторону роста и в сторону распада. Оба процесса диалектически взаимосвязаны, протекают одновременно и выражаются сходными явлениями.

Рост системы связан с двумя процессами – прогрессирующей систематизацией и прогрессирующей изоляцией. В первом случае изменение направлено в сторону формирования целостности, роста унификации всей системы. Последнее наблюдается, например, в переходе атональности к додекафонии, а затем к сериальности, где принцип ряда распространяется не только на звуковысотность, но и на ритмику, тембр, агогику и т.п.

Однако эти же тенденции могут свидетельствовать и о прогрессирующей изоляции, в которой изменение системы идет в сторону обособления – возрастающего деления на подсистемы, дифференциации функций. Подобные процессы являются признаком распада системы. Так, позднеромантическая тональная система от целостности переходит к сумме частей: в расширенной тональности функционируют относительно законченные, контрастные интонационно-ладовые подсистемы – альтерационно-хроматическая и модальная, что приводит в дальнейшем к образованию новых самостоятельных структур – хроматической тональности и неомодальности.

Таковы некоторые особенности развития гармонии.

### § 3. Гармония как компонент образно-стилевой системы

В художественной системе произведения гармония выступает в единстве конструктивной и выразительной сторон. Гармонические средства выразительности играют важную роль в создании и конкретизации образного мира музыкального произведения: логика звуковых структур и семантика гармонических средств способствуют раскрытию музыкального содержания произведения.

Конструктивно-логическая сторона гармонии представлена соответствующим типом звуковысотной системы, ее общими принципами и структурой. Они определяются путем выявления ведущих гармонических элементов вертикали и горизонтали, генерального структурного принципа, характера функционирования звукового центра, о чем речь шла в предыдущем параграфе.

Семантический уровень раскрывает выразительный потенциал гармонических средств и рассматривает их роль в образной системе сочинения. Вся совокупность гармонических элементов и порождаемый ими ряд ассоциативных значений, генетически связанных с определенными стилевыми моделями, служат формированию символического плана произведения, его историко-стилевого аспекта, несут необходимую художественную информацию.

Остановимся, например, на разветвленной, многоуровневой образной системе цикла хоровых поэм на стихи Ф. Г. Лорки «Романсеро о любви и смерти» Н. Сидельникова. В ней центральные образы любви и смерти находят оригинальное преломление через национальный колорит (испанская тема), специфику лирико-романтического начала (романсеро). Вся система порождает несколько интонационных сфер с присущими им специфическими признаками и ассоциативными рядами: хроматическую, кварто-квинтовую и терцовую. Испанское начало выражено, во-первых, характерными хроматическими интонациями. Они придают терпкий колорит аккордике (традиция, восходящая еще к испанским сонатам Д. Скарлатти), ладовым средствам, в которых особая роль отводится ладам с н. II ступенью (фригийскому, локрийскому, уменьшенному) и с увеличенными секундами, и насыщают ткань диссонантным звучанием.

Специфика национального колорита связана, во-вторых, и с одним из ведущих образов цикла – гитарой («Шесть струн» № 1, «Вздохи гитары» № 6). Ее звуковым символом становится кварто-квинтовая интонационная сфера произведения, охватывающая мелодику, аккордику, ладовую основу и звуковысотную систему в целом: кварто-квинтовый тональный план цикла явно ориентирован на строй открытых струн гитары.

Романтическое начало ярче всего выражено в аккордике, где при всем ее разнообразии доминирует многотерцовая резонансная вертикаль, что живо напоминает традиции постромантизма, импрессионизма, постимпрессионизма.

Перевод ассоциативного ряда в систему образов, где звуковые объекты обретают определенный смысл и значение, происходит на композиционно-драматургическом уровне. Он раскрывает общие принципы интонационного развития, выявляет его сквозные линии, ориентированные на приведение элементного, множества к единству или выведение из одного элемента производного множества, и конкретизирует музыкальное содержание произведения.

#### § 4. Определение гармонии

Гармония определилась в самостоятельную науку тогда, когда обозначился специфический предмет ее исследования – аккорд. Вследствие этого на протяжении трех столетий представления о гармонии отождествлялись с наукой об аккордах и их связях. Но в другие исторические периоды, в зависимости от концепции вертикали – или еще не связанной с категорией аккорда (средневековье, Ренессанс), или уже вышедшей за ее пределы (XX век), – предметом исследования становились иные объекты. В доклассической музыке, в рамках теории контрапункта – это наука о ладах, интервалах и их связях, в современной музыке – наука о звуковысотных интонационных элементах и их отношениях. Ввиду этого предлагаем следующие определения гармонии:

*Гармония в широком значении – это любая звуковысотная интонационная сопряженность, охватывающая пространственно-временной континуум по вертикали, горизонтали, диагонали, имеющая структурообразующее значение и способная выступать в качестве элемента или одного из уровней звуковысотной системы.*

*Гармония в узком значении – это системные принципы организации звуковысотного материала.*

Новый этап в эволюции музыкального мышления связан с отказом от единого структурирующего принципа в сфере звуковысотности, что предопределило морфологические особенности современной гармонии. Одна из них заключается в принципиальной множественности типовых форм: многообразны виды аккордов, гармонической вертикали, синтаксических связей, ладовых шкал. Музыку XX века отличает многоплановость структурных типов звуковысотной организации, представленных тональной, неомодальной, атональной, додекафонной, сонорной разновидностями. Каждая из них обладает своей спецификой, характерными принципами, стилевыми признаками и видоизменяется в процессе исторического развития.

Другая особенность связана с синтезирующими тенденциями современного мышления. На их основе развиваются всевозможные *полиструктуры* – полиаккорды, политональные и полиладовые образования, политехника. Этот процесс распространяется и на типы звуковысотной организации. Если на стадии своего зарождения они воспринимались как антиподы, однозначные в своих функциональных, структурных и семантических значениях, то в дальнейшем в музыкальной практике, а затем и в теории, они утрачивают свою однозначность и осознаются и воспринимаются как компоненты единой сложной гармонической системы, в которой они существуют как в обособленном виде, так и в смешанном. Рассмотрению этих структур посвящены последующие главы настоящей работы.

## Глава II

### ПРОБЛЕМЫ ОРГАНИЗАЦИИ ВЕРТИКАЛИ: АККОРДИКА В МУЗЫКЕ XX ВЕКА <sup>4</sup>

#### § 1. Структурные принципы вертикали

XX век – время становления новых принципов многоголосия и шире – вертикальной организации. В художественном методе современных композиторов опровергается многовековой принцип детерминированности вертикали. Строгая система согласования голосов на основе универсальной модели – терцового аккорда, эстетически нацеленная на внутреннее единство вертикальной структуры, утрачивает свою значимость. Актуальность приобретают «дисгармонические» тенденции в музыке, в корне меняющие взгляд на вертикаль и ее потенциальные возможности. Новые концепции интонирования, аккордики, музыкального хронотопа, возрождение полифонических норм мышления во многом обусловили сложные и разнообразные модели современных вертикальных конструкций.

Новая, эстетически более широкая трактовка интонации, представленной совокупностью всех параметров ее звучания, вызывает к жизни и новое понимание природы аккорда. Возросшая роль тембросонорной стороны интонирования обусловила соответствующую линию в развитии гармонических средств: в современной музыке красочно-фонические свойства созвучия стали преобладать над его ладофункциональным смыслом.

Основы сонорного мышления были заложены Дебюсси, который раскрыл эстетическую самоценность отдельного звука. Сонорные качества тона, выявляемые с помощью динамики и артикуляции, длительности и интенсивности звучания, тембра и регистра, представляли огромный неизведанный мир, внутренне сложный и неоднородный.

Существенно меняются структурные принципы современной аккордики: необычайно расширяются возможности выбора ее конструктивных (структурных) единиц (обертон, тон, любой интервал, интервальная или ладовая модель, аккорд, регистр). Более разнообразно представлена в ней структурная симметрия: наряду с симметрией повтора получают распространение зеркальная и частичная симметрия.

Современная гармония обретает и новые пространственно-временные характеристики. На смену структурной обособленности аккорда с определенностью пространственных и временных границ звуковой одновременности – ее дискретности, дифференцированности – пришла структурная незамкнутость вертикальных образований с неопределенностью пространственных и временных границ – континуальностью, недифференцированностью. Отсюда оппозиция гармонических структур: дискретная – континуальная, дифференцированная – недифференцированная. Подобные черты отличают сонористическую гармонию в сверхмногоголосии Лигети, Лютославского, Пендерецкого, Губайдулиной, Денисова, Слонимского, Тертеряна, Шнитке, Щедрина и других композиторов.

В итоге, в современной музыке различают следующие типы гармонических структур:

**Аккорд** – структурно замкнутая, высотно дифференцированная, звуковысотная одновременность;

<sup>4</sup> Проблемы современной аккордики освещаются в трудах Н. Гуляницкой [10], Ц. Когоутека [19], О. Мессiana [57], В. Персикетти [59], П. Хиндемита, Ю. Холопова [42, 43, 52, 76, 77].

**Сонор** – красочная, структурно замкнутая, высотно недифференцированная на слух звуковысотная одновременность (пример 1).

**Сонорное поле** – структурно открытое, высотно недифференцированное в записи и на слух континуальное пространство (пример 2).

1 Пендерецкий. Страсти по Луке

The score consists of three systems, each for a choir (I, II, III). Each system has four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are 'Christe, Christe, Christe'. The music is characterized by a sonority of simultaneous chords, with each voice part playing a different chord that together form a rich, undifferentiated texture. The dynamic marking is *ff* (fortissimo).

Cori

S *ff* Christe,

A *ff* Christe,

I

T *ff* Christe,

B *ff* Christe,

S *ff* Christe,

A *ff* Christe,

II

T *ff* Christe,

B *ff* Christe,

S *ff* Christe,

A *ff* Christe,

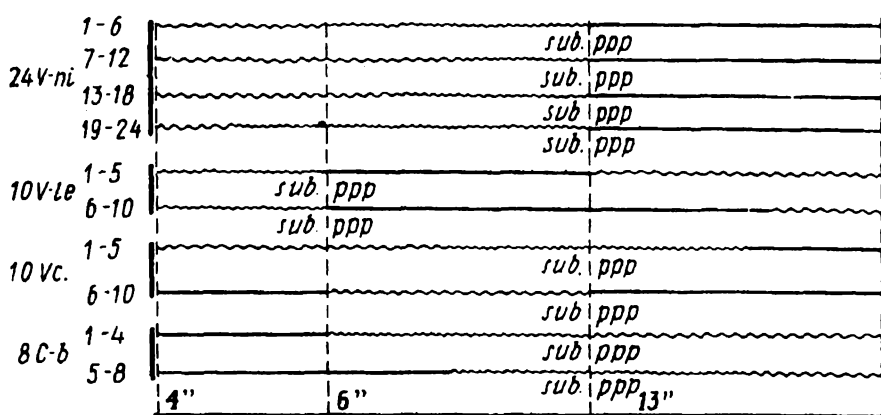
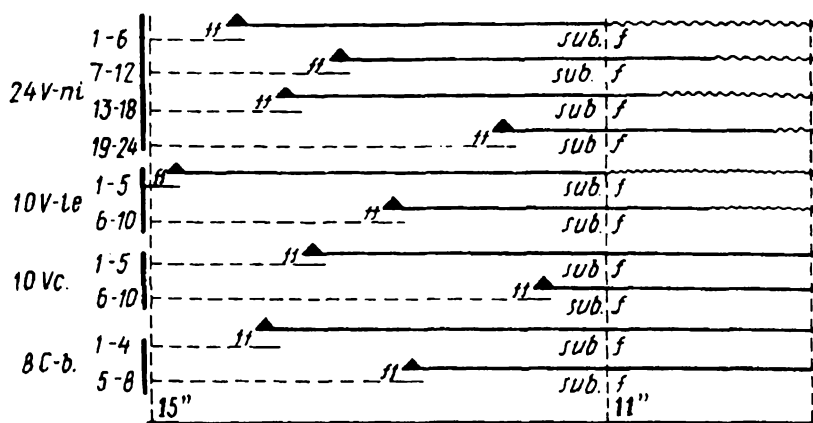
III

T *ff* Christe,

B *ff* Christe,



## 2 Пендерецкий. Трен памяти жертв Хиросимы



▲ — высочайший звук инструмента  
 ~~~~~ — очень быстрое вибрато  
 ~~~~~ — медленное четвертитоновое вибрато

Более сложной становится и структура звуковой вертикали в целом. Ее новые принципы были вызваны возрождением в современной музыке полифонических норм мышления. «Современная музыка есть преимущественно контрапунктическая», — писал С. Танеев в 1909 году [33, с.9]. «Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм» [33, с.10].

Прямым следствием данного процесса было усиление связи гармонии с полифонией. «Мы движемся к новой эпохе полифонического стиля, — утверждал в "Учении о гармонии" А. Шёнберг в 1911 году, — и так же, как и в предыдущие эпохи, аккорды будут возникать в результате движения голосов» [60, с.466]. В этом плане Шёнберг претворяет заветы Вагнера, который писал в «Опере и драме», что «гармония сама по себе есть нечто лишь *воображаемое*; действительно доступной чувствам она становится только как полифония, или, еще вернее, как полифоническая симфония» [5, с.488].

Полифоническое начало оказало влияние на процесс аккордообразования: традиционные аккорды соседствуют с результативной *контрапунктической аккордикой*, которая генерируется мелодическими линиями голосов.

Полифонические принципы мышления определяли и более сложный характер взаимодействия голосов или пластов фактуры. Стремление последних к ладовой, интонационной, ритмической свободе приводило к тому, что структура вертикали перерастала рамки аккорда. С гармонической точки зрения, вертикальные структуры могут быть *однородными* (гомогенными), *разнородными* (гетерогенными) и *контрастными* (полигенными [54, с.203]). *Однородные структуры* предполагают полную гармоническую общность пластов и основаны на их гармоническом пересечении (XVIII-XIX века) или ладозвукорядном тождестве, которые в XX веке перерастают в унификацию горизонтали и вертикали (Скрябин, Рославец, нововенцы). В следующем примере горизонталь и вертикаль раскрывают единый целотональный ладогармонический комплекс:

3 Lent ( $\text{♩} = 92$ ) Дебюсси. Колокольный звон сквозь листву

*Разнородные структуры* допускают частичную гармоническую разобщенность слоев. Ослаблению гармонических связей может способствовать или ладовая разнородность пластов при общей тонике, или интонационная при общем звукоряде. В «Подблюдной» Стравинского в инструментальном сопровождении при одной тонике *a* противостоят звукоряды минорного и мажорного тетрахордов. В примере из Бартока двуплановость вертикальной структуры связана с противопоставлением секундовой и кварто-квинтовой интонационных сфер в рамках тонической гармонии ( $t_6$  с секундой) фригийского *cis-moll*:

4a ( $\text{♩} = 112$ ) Стравинский. Подблюдная

*a moll/dur*

Си-дит ва-рабей на чу-жой га-радь-бе (e)

*sempre simile*

*staccato mf* *a дорийский*

*sempre simile*

A-dur

46 Vivacissimo ( $\text{♩} = 196$ ) Барток. Свадьба

*ff*

cis фригийский

В *контрастных полигенных структурах* гармоническое обособление пластов выражено наиболее полно: они несут различную художественную информацию, что позволяет на небольшом протяжении сконцентрировать особую выразительность. Диапазон подобных противопоставлений очень широк: от политональных образований и хроматических сопряжений диатонических пластов в музыке Стравинского (*пример 5а*) или полиладовых пластов в музыке Мессиана (*пример 5б*) до сочетания в одновременности разных гармонических систем – например, тональной, серийной и модальной, как это имеет место в кульминации (ц.42) Третьего фортепианного концерта Щедрина.

5а (♩ = 80)  
b-moll  
A-dur

Стравинский. *История солдата*

5б Modéré  
8

Мессиаан. *Бесплотные звуки мечты*

3/3 Схема звукорядов

Итак, в условиях ладовой, ритмической, структурной разобщенности голосов фактуры понятие гармонии неоднозначно: это сложное целое, возникающее на основе сочетания разнородных и асинхронно движущихся пластов музыкальной ткани.

Подобное усложнение пространственной композиции, перерастание ее в многоплановую отражает общую тенденцию искусства и возможность разных точек зрения и заданных зрительских позиций. Эта тенденция сказалась в полислойных композициях импрессионистов, постимпрессионистов (Сезанн, Гоген, Сера), кубистов (Пикассо, Брак); в симультанных полотнах орфистов (Р. Делоне, Ф. Купка) и симультанном действии в театре (на нескольких площадках с движущимися дорожками)<sup>5</sup>; это несколько планов в кино, контрапункт и полистилистика в произведениях Достоевского, Булгакова, Айтматова, Джойса, Т. Манна, Апдайка и др. Чрезвычайно подвижная система пространственно-временных отношений отличает и современную музыку. Композиторское мышление сталкивает разновременные и разнопространственные явления, вскрывает их новые зависимости и совмещает как разномасштабные, удаленные в пространстве, но объединенные во времени события, так и удаленные во времени, но объединенные в пространстве явления.

<sup>5</sup> Показательно сценическое решение оперы Щедрина «Мертвые души» в постановке ГАБТ. Сцена разделена как бы на два этажа: верхний – бесконечная дорога, поля и небо – символ России народной; нижний – своего рода подвал, из которого «выползают» гоголевские персонажи.

Наряду с многомерной, структурно дифференцированной фактурой в современной музыке получает распространение структурно недифференцированная фактура. В таком качестве выступает алеаторика – принцип подвижной координации частей и элементов структуры. Соответственно структурно не дифференцирована и не регламентирована в алеаторике вертикаль (см. *пример 2*).

### **Задания**

1. Определить типы вертикальных комплексов (аккорды, соноры, сонорное поле):

Барток. Музыка для струнных, ударных и челесты, ч. III; 5-й квартет.

Пендерецкий. «Страсти по Луке».

Слонимский. Хроматическая поэма для органа.

Тертерян. 4-я симфония, 7-я симфония.

Шнитке. 4-я симфония.

Щедрин. «Поэтория», ч. 1; 3-й концерт для фортепиано с оркестром.

2. Определить структурные типы вертикали (однородный, разнородный, контрастный):

Барток. 14 багателей ор. 6, № 1, 7; «Микрокосмос», № 105, 125.

Дебюсси. Прелюдии: «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют», «Мертвые листья».

Скрябин. Этюды ор. 65, № 2, 3; Этюд ор. 42, № 4.

Стравинский. «Петрушка»: «Ряженые»; «Весна священная»: Вступление к ч. I, «Игра двух городов»; «Свадебка», ч. III; «Подблюдная».

Тищенко. 6-я соната для фортепиано, ч. I.

Шнитке. Гимны № 2, 4; 4-я симфония.

Щедрин. «Анна Каренина», № 19 («Сцена в итальянской опере»).

## **§ 2. Аккордика XX века: структурные и фонические характеристики.**

### **Типы гармонического синтаксиса**

В рамках общей эволюции музыкального языка аккордика претерпела существенные изменения в структурном и фоническом аспектах.

Развитие аккордики в *структурном аспекте* шло по нескольким направлениям, обнаруживая новые подходы к аккордообразованию. Структурное разнообразие современных аккордовых средств обусловлено:

1. Количеством единиц, составляющих аккорд: диапазон современных аккордовых формант простирается от 2- до 12-звучных комплексов.

2. Возможностью использования в качестве конструктивной единицы не только терции, но и любого другого интервала: секунды, кварты, квинты и т. д.

3. Возможностью использования наряду с простыми единицами (интервал) более сложных (интервальная, ладозвукорядная модели, аккорд). Так, регулярное чередование тритона с квартой или с квинтой образует аккорды интервальной модели (6:5 или 6:7), особенно характерные для Мессиаана:

6

Мессиа́н. *Каталог птиц. Жаворонок малый*  
 Faucon Crécerelle

Vif (♩ = 152)



Musical score for example 6, showing piano accompaniment for the 'Faucon Crécerelle' piece. The score is in 2/4 time and features a complex, rhythmic texture with many sixteenth notes and dynamic markings such as *f*, *mf*, and *ff*.

В следующем фрагменте интервальная модель аккорда основана на сцеплении малой секунды с квартой (1:5):

7

Мессиа́н. *Каталог птиц. Жаворонок малый*

Lent (♩ = 66)



Musical score for example 7, showing piano accompaniment for the 'Жаворонок малый' piece. The score is in 2/4 time and features a slower, more melodic texture with dynamic markings such as *f*, *mf*, *ff*, *p*, and *ff*.

В приводимом ниже гармоническом обороте из симфонии Г. Канчели первый аккорд использует все звуки натурального, второй – мелодического а-молл, что и позволяет назвать их аккордами ладозвукорядной модели:

8 Lent (♩ = 44)

Канчели. *Пятая симфония*

Archi

Musical score for example 8, showing the string section (Archi) for the fifth symphony by G. Kanchev. The score is in 2/4 time and features a slow, melodic texture with dynamic markings such as *f*, *mf*, and *ff*.

Существенно меняется принцип классификации аккордов. Если при господстве универсальной терцовой модели деление на консонансы и диссонансы зависело в первую очередь от количества терций (трезвучие, с одной стороны, септаккорд и нонаккорд – с другой), то теперь доминирует не количественная, а качественная сторона структурных единиц. По величине интервала различаются терцовые, квартовые и т.п. аккорды, по степени сложности единиц (простые или сложные) различаются аккорды и полиаккорды.

В **аккордах** структурной единицей является интервал, который определяет тип аккорда – терцовый, квартовый, квинтовый, секундовый. Подобные созвучия широко распространены в современной музыке.

С развитием новых формант видоизменялась и терцовая аккордика: она обогатилась терцовыми созвучиями *расширенной структуры, с побочными тонами* (усложняющими диссонансами) и *хроматически раздвоенными тонами*. Эти преобразования были подготовлены общими тенденциями развития гармонии в предшествующий период. Так, постепенное расширение терцовой структуры за счет наращивания терций от трезвучия к септаккорду, затем к нонаккорду постепенно привело к терцовым аккордам расширенной структуры (терцовым «небоскребам») – ундецимаккорду (11), терцдецимаккорду (13), квинтдецимаккорду (15) и т.д.:

9 *Assez vif* Равель. *Ригодон*

ff mp

IV<sub>7</sub> II<sub>11</sub> V<sub>13</sub> I<sub>35</sub>

В аккордах с побочными тонами (усложняющими диссонансами), генетически связанными с неаккордовыми звуками, обострение звучания достигается введением прилегающих секунд – диатонических и хроматических, верхних или нижних, к одному или нескольким аккордовым тонам:

10 *Tempo I* (♩ = 96) Барток. *Мюзет*

p mf (♩ = 104)

11 Равель. *Благородные и сентиментальные вальсы. № 1*  
Modéré – très franc ♩ = 176

mf f

Не менее остро и диссонантно звучат аккорды с хроматически раздвоенными тонами: примой, терцией, квинтой, септимой и т. п. Выразительные возможности «эффекта переченья» крайне разнообразны. В музыке Стравинского это активное средство динамизации вертикальных структур; гармонии позднего Скрябина (ор.74, № 2, 4) раздвоение тонов придает аскетическую суровость, сдержанность; аккордике Равеля сообщает изысканный, пряный характер:

12 (♩ = 120) Стравинский. Свадебка, карт. 2

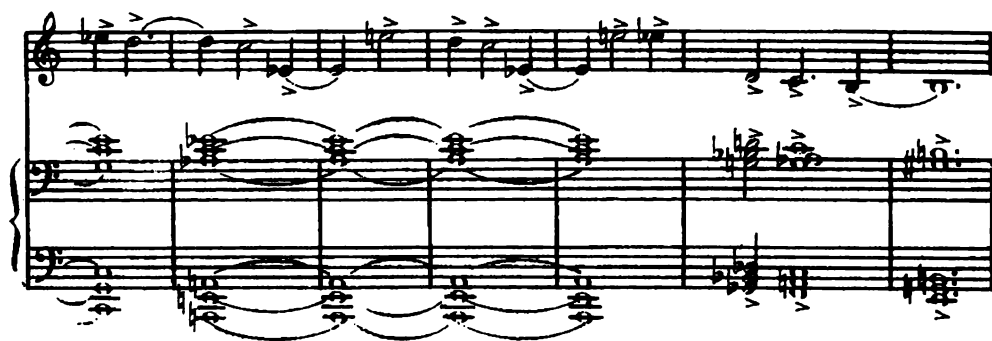
и со все ми по о сто ла ми!

13 Равель. Благородные и сентиментальные вальсы. № 4  
Assez anime ♩ = 80

Подобные аккордовые структуры не утратили своей актуальности и на исходе столетия. Показательно использование данного приема в качестве ведущего в финале виолончельной сонаты А. Шнитке. Экспрессия темы, ее трагический, остроконфликтный характер во многом обусловлены обращением композитора к напряженному звучанию трезвучий с хроматически раздвоенными терцией (начало и конец темы), примой и квинтой (середина гармонического построения):

14 Шнитке. Соната для виол., и ф-но, III ч.

V-c ff  
Largo  
P-no p



**Квартовые аккорды** могут состоять из различного числа кварт. В *примере 1* аккордовые образования включают 12-квартовые комплексы. Квартовые аккорды допускают чередование кварт с тритоном (см. *пример ба*).

В **секундовых аккордах** структурные разновидности зависят от способа расположения звуков: тесное расположение секунд в аккорде получило название **кластера** (гроздь). К секундовым аккордам примыкают аккорды, возникающие в результате вертикализации звукоряда (см. *пример 8*):

15 ♩ ≈ 120      Тищенко. 5-я соната для ф-п., III ч.  
[ ♩ ≈ 120 ]

Встречаются созвучия смешанной или разноинтервальной структуры. Правда, попытка дифференцировать современную аккордику по данному признаку в большинстве случаев оказывается несостоятельной, поскольку в разряд вышеназванных аккордов попадают обращения аккордов одноинтервальной структуры.

В **полиаккорде** структурной единицей является аккорд [10, с.52]. Полиаккорд – одновременное звучание двух или более аккордов (субаккордов по Ю. Холопову). Различаются терцовые и нетерцовые полиаккорды. В терцовых полиаккордах, особенно трезвучных, могут действовать акустические закономерности: слиянность (консонантность) комплекса зависит от близости верхнего созвучия к обертонам терции и квинты нижнего созвучия [59, с.31, 74].

Консонантностью звучания отмечен следующий полигармонический комплекс из музыки Бартока:

16 ♩ = 160      Барток. Микрокосмос, № 120



Напротив, фрагмент из «Петрушки» Стравинского звучит крайне напряженно и диссонантно благодаря несовпадению обертоновых рядов слагаемых трезвучий:

17 [♩ = 172] Стравинский. *Петрушка*, карт. 4

Нетерцовые полиаккорды отличаются разнообразием структурных характеристик и разделяются на однородные (пример 18) и неоднородные (пример 19):

18 [♩ = 176] Денисов. *Соната для виол. и ф-п.*, II ч.

19 [Lento] Тищенко. *7-я соната для ф-п. с колоколами*, II ч.

В обособлении субаккордов особую роль играют ритм, тембр, регистр, направленность движения.

Полиаккордовая сущность ярче выражена при асинхронном движении субаккордов (ср. *примеры 16, 18 и 20*), при разнонаправленности пластов (ср. *примеры 18 и 19, 20*), при темброво-регистровом их противопоставлении (ср. *примеры 18 и 19*). Так, в *примере 18* большей слитности субаккордов способствуют интервальная однородность (6:5), синхронная ритмика, расположение в одном низком регистре. В *примере 19* синхронной ритмике субаккордов противостоят их предельный разрыв (дистанция более двух октав), интервальная неоднородность (трезвучие и кластер), контраст разреженных и плотных интервальных структур, воспроизводящий акустические закономерности обертонового ряда, разнонаправленность движения.

20 [Presto festoso]

Щедрин. 1-й концерт для ф-п. с орк., IV ч.

К полиаккордам относится и гармония с зеркальной осью симметрии:

21 Шёнберг. Лунный Пьеро


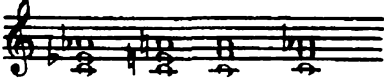
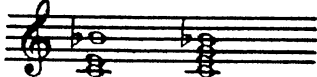
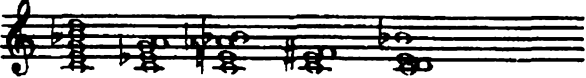
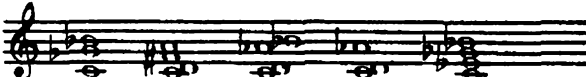
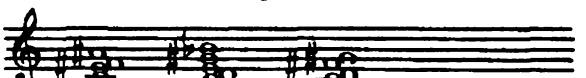
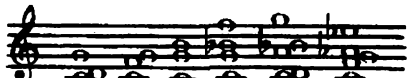
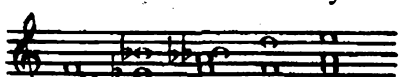
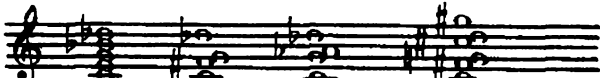
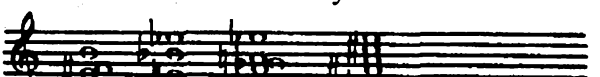
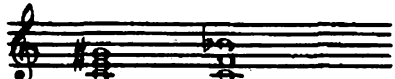
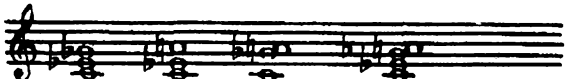
Субаккорды в гармонической последовательности Шёнберга зеркально симметричны: так современная аккордика отражает такое фундаментальное свойство пространства, как симметрия.

Принципиально изменились и *фонические характеристики* современной аккордики: доминирующее значение диссонанса и тембросонорной стороны гармонии формировало новые представления о свойствах и качествах аккорда.

В условиях диссонантного контекста современной музыки актуальным становится понятие *напряженности* аккорда (П. Хиндемит). Степень напряженности звучания, по Хиндемиту, зависит от фонических характеристик составляющих интервалов, то есть от качества диссонантности. Особая роль в этом плане отводится тритону, выделяющемуся среди других интервалов динамикой тяготения. На этой основе Хиндемит делит все аккорды на два больших класса: без тритона (аккорды класса А) и с тритоном (аккорды класса Б). Внутри классов имеется членение на три группы: I, III, V (класс А) и II, IV, VI (класс Б). Градация между группами внутри классов учитывает степень напряженности аккордов, которая возрастает по мере подключения в аккорд сначала б.2 и ее «производных» (м.7, б.9), а затем м.2 и ее «производных» (б.7, м.9; см. таблицу):

22

## ТАБЛИЦА РАСПРЕДЕЛЕНИЯ АККОРДОВ

| А. Аккорды без тритона:  | Б. Аккорды с тритоном:   |
|--|--|
| <p><i>I. Без 2 и 7</i></p> <p>1. Основной тон в басу:</p>  <p>2. Основной тон не в басу:</p>                    | <p><i>II. Без м.2 и б.7. Тритон подчинен</i></p> <p>а) Только с м.7. Основной тон в басу:</p>  <p>б) С б.2 и м.7</p> <p>1. Основной тон в басу:</p>  и т.д.<br><p>2. Основной тон не в басу:</p>  и т.д.<br><p>3. С несколькими тритонами:</p>  и т.д. |
| <p><i>III. С 2 и 7</i></p> <p>1. Основной тон в басу:</p>  и т.д.<br><p>2. Основной тон не в басу:</p>  и т.д. | <p><i>IV. С м.2 и б.7.</i></p> <p><i>Один или несколько тритонов подчинены</i></p> <p>1. Основной тон в басу:</p>  и т.д.<br><p>2. Основной тон не в басу:</p>  и т.д.   |
| <p><i>V. Неопределенные:</i></p>   | <p><i>VI. Неопределенные:</i></p> <p>Тритон преобладает</p>    |

Усиление тембросонорной стороны аккорда вызвало необходимость в новых параметрах оценки его звучания. Актуальными становятся пространственно-временные характеристики аккорда, которые частично раскрываются через понятие интервальной плотности и объема. Интервальная плотность зависит от расстояния между соседними по высоте звуками. Следующие примеры наглядно демонстрируют в одних случаях минимальную плотность секундового аккорда: расстояния в большую септиму и большую нону придают аккорду разреженную структуру (*пример 23*); в других – максимальную: именно таковую имеет полутоновый 6-звучный кластер восьми контрабасов (*пример 24*):

23 Щедрин. 2-й концерт для ф-п. с орк., III ч.  
 Fiati, Campani lunga morendo

Piano II

24 = ca 40-50 Щедрин. Поэтория, II ч.

38

Timp.

S.  
Coro  
A.  
B.

По-бе- ги их по-бе- ды. У-ход их как вос- ход

8 C-b.  
Soli

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp (пятиструнный)

ppp (пятиструнный)

ppp

Объем аккорда зависит от расстояния между крайними звуками. Если в последнем примере кластер имеет довольно узкий диапазон в пределах тритона (*d-as*), то 48-звучный полутоновый хоровой кластер в сочинении Пендерецкого имеет предельно широкий для хора диапазон, который охватывает около трех октав от *c* до *h*<sup>2</sup> (см. пример 1).

Таким образом, аккорд в современной музыке получает такие специфические фонические характеристики, как степень напряженности, интервальная плотность, объем.

Возможности *гармонического синтаксиса* в современной музыке достаточно широки и не сводятся только к традиционным тонально-функциональным принципам. Наряду с ними развиваются фонические и линейные отношения аккордов, что свидетельствует о разнообразии синтаксических связей.

Показательны в этом плане следующие высказывания Дебюсси: «Разве вы не способны понимать аккорды без ссылки на их гражданское состояние и подорожную грамоту? Откуда приходят они, куда идут? Вы хотите это знать? Так слушайте: достаточно их самих» [18, с.113]. «Нас все еще интересует ход гармоний; как же редко встречаются те, кто удовлетворяется красотой звука» [54, с.189].

Остановимся на фонических и линейных способах соединения аккордов в современной музыке как менее изученных.

Фонические связи аккордов представляют собой довольно развитую систему, в которой структурные признаки аккорда определяют логику гармонического движения. Она опирается на структурную *однородность* (фоническое сходство), структурную *неоднородность* (фонический контраст) или структурное *варьирование* аккордов. Структурная однородность аккордов является важным условием объединения их в одно синтаксическое целое:

25

Сидельников. *В стране осок и незабудок, № 11*

[Andante assai]

Ты но- чью о- бла- ко Ро- опс!

На структурной неоднородности, фоническом контрасте терцового и квартового аккордов построена драматургия пьесы Шёнберга:

26

Шёнберг. *Op. 19 № 6*

*Sehr langsam* (♩)

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

При структурном варьировании логика гармонического исследования исходит из постепенного изменения (нарастания или убывания) какого-либо признака аккорда. Эти изменения могут касаться интервальной плотности, напряженности – степени консонантности или диссонантности аккорда, его объема. В *примере 27* постепенное расширение объема созвучия от унисона до 12-звучного комплекса, охватывающего четверть с половиной октавы, происходит одновременно с усилением его диссонантных свойств и нарастанием интервальной плотности, поскольку последовательное наращивание одиннадцати квинт оборачивается кластерными сочетаниями:

27

Тищенко. *7-я соната для ф-п. с колоколами, I ч.*

*Andante*

Camp. n.

*fff dim. pp*

Пример 28 демонстрирует постепенное сжатие аккордового комплекса от десяти- до трехзвучного:

28 Тищенко. 5-я соната для ф-п., I ч.

(♩ ≈ 112)

*ff lunga fff dim. ppp*

10 9 8 7 6 4 4 3 3

Подобного рода последования можно воспринимать и как сквозное развитие, сквозную «разработку» созвучия (М. Тараканов, Ю. Холопов), раскрытие внутренних ресурсов одного аккорда. Структурное варьирование заключается в преобразовании исходной или в формировании конечной модели, а также в структурной комбинаторике.

Структурное варьирование аккорда использует Н. Сидельников в соло гитары («Романсеро»): терцовая структура тонического аккорда, деформируемая с помощью неаккордовых звуков, постепенно преобразуется в квинтовую, затем в кварттовую структуру:

29 Сидельников. Романсеро, № 10

Con passione e sempre rubato

Chitarra

*f sfz f mp p*

Структурная комбинаторика применена А. Бергом в 4-й сцене III акта «Воццека», определенной композитором как «инвенция на шестизвучие» [цит. по: 34, с.263-264]:

30

Берг. *Воцтек*, д. III. сц. 4а)  $\text{♩} = \text{♩} \text{ (} = 100 \text{)}$ 

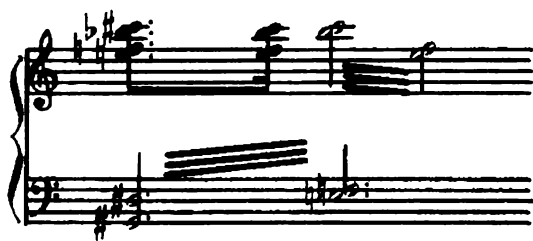
б)



в)



г)



д)



Гармоническое переинтонирование основано на разнообразных интервальных комбинациях избранных звуков. Исходное шестизвучие (*пример 30 а*) включает в себя следующий комплекс интервалов: три ч.5 (*b – f, as – es, cis – gis*); три м.3 (*b – cis, cis – e, f – as*); три б.2 (*es – f, as – b, cis – es*); две м.2 (*es – e, e – f*); тритон (*e – b*). Каждая новая комбинация нацелена на выделение разных интервалов внутри исходного комплекса: в *примере 30 а* – м.3 и квинта, *30 б* – м.3 и м.2, *30 в* – кварта и м.2, *30 г* – квинты и м.2, *30 д* – секунд малых и больших.

К структурному варьированию относятся *техника симметричных наслоений* и *техника симметричных смещений*. Постепенное формирование гармонического звукокомплекса может происходить с помощью симметричных наслоений однородных или разнородных интервалов как в восходящем, так и в нисходящем направлении; это способствует росту гармонии, охвату большего звукового пространства, усилению гармонического напряжения. В «Квартале Кордовы» устремленной вверх партии женского хора, в которой восходящие терции слагаются в нонаккорд, отвечает зеркально симметричная, устремленная вниз партия мужского хора, ундецимаккорд которой образован нисходящим терцовым рядом. Возникающий эффект резонирующего эха позволяет рассматривать оба созвучия как один вибрирующий многотерцовый симметричный гармонический комплекс с осью симметрии на протянутом общем звуке *e* в партии вторых альтов:



31

Сидельников. Романсеро, № 2

Lento é teneramente

*pp*

I  
S. За пе-ре-пле-ты о кон...

II  
За пе-ре-пле-ты о...

I  
M.з. За пе-ре-пле...

II  
За пе-ре-плё-

I  
A. За пе-ре...о ...

II  
За...

I  
M. Лю-ди о ...

I. II  
Лю-ди от звё...

III  
Лю-ди от звё...

I  
Лю-ди от звезд у...

V. II  
Лю-ди от звезд у- кры...

III  
Лю-ди от звезд у- кры-лись...

*p* *pp* *9* poco più mosso *mf* *8* *7*

I S. За пе-ре-плё-ты о-кон...

II За пе-ре-плё-ты о...

I M. s. За пе-ре-плё...

II За пе-ре-плё...

I A. За пе-ре-(о)...

II За...

I M... M. poco più mosso

T. II Люди о...

III Люди от звё...

I Люди от звё...

V. II Люди от звезду-кры:..

III Люди от звезду-кры-лись...

Техника симметричных смещений, в которой оба созвучия рассматриваются как равноправные варианты аккорда, основана на смещении части его звуков на равновеликий интервал вверх или вниз. В тональной гармонии эта техника связана с акцентированием диатонических и альтерированных ступеней в рамках одной гармонии и напоминает игру светотени на живописных полотнах; именно в таком качестве ее использовал Равель:

32

Равель. Менуэт на имя Гайдна

Mouvt de Menuet

В условиях 12-звучной хроматики симметричные смещения становятся активным средством аккордового обновления:

33

Щедрин. 3-й концерт для ф-п. с орк.

Vivace (♩ = 160-152)

liberamente, ma ritmo da sincoppa sempre

Свое дальнейшее развитие этот прием получает в сонорной технике гармонических трансформаций (см. гл. VIII).

Линейно-мелодическое начало в аккордовых последованиях также имеет специфические формы проявления. Линейные связи наблюдаются в современной полимелодической фактуре, для которой характерна полимелодическая аккордика контрапунктического происхождения. Как правило, возникающие на этой основе аккорды отличаются крайним структурным разнообразием.

34

Щедрин. Прелюдия h-moll

Comodo (♩ = 76)

Наряду с нерегламентированностью аккордовых структур линейный синтаксис характеризуется и прямо противоположным принципом аккордовых параллелизмов (см. примеры 16, 20).

### *Задания*

1. Определить типы аккордовых структур: дать структурные и фонические характеристики:
  - Веберн. 3 песни для голоса, малого кларнета и гитары ор.18, № 2.
  - Денисов. Соната для виолончели и фортепиано, ч. I.
  - Кодаи. Хор «Ночью в горах».
  - Мессиаен. «Каталог птиц»: «Жаворонок малый».
  - Прокофьев. «Война и мир»: Эпиграф; «Александр Невский», № 5 «Ледовое побоище».
  - Равель. Благородные и сентиментальные вальсы, № 1,4; Менуэт на имя Гайдн.
  - Свиридов. Партита фа минор, № 7 «Торжественная музыка».
  - Сидельников. «Романсеро о любви и смерти», № 2, 10.
  - Скрябин. Поэма «К пламени».
  - Смирнов Д. Соната для виолончели и фортепиано.
  - Тищенко. 6-я соната для фортепиано, ч. I; 7-я соната для фортепиано, ч. I.
  - Шнитке. Соната для виолончели и фортепиано, ч. III.
  - См. также: 8, разделы I-VI.
2. Охарактеризовать полиаккордовые построения:
  - Барток. 3 бурлески ор. 8, № 2.
  - Прокофьев. «Мимолетности», № 7; «Сарказмы», № 5. Свиридов. «Весенняя кантата», № 1 «Весенний зачин».
  - Тищенко. 7-я соната для фортепиано, ч. II.
  - Шнитке. Гимны, № 2, 4.
  - Щедрин. 1-й концерт для фортепиано с оркестром, ч. IV, ц.56-58; 2-й концерт для фортепиано с оркестром, ч. I, ц.5, 28.
  - См. также: 8, раздел VIII.
3. Определить типы гармонического синтаксиса (функциональный, фонический, линейный) и принципы гармонического развития:
  - Дебюсси. Прелюдии: «Дельфийские танцовщицы», «Девушка с волосами цвета льна», «Затонувший собор».
  - Прокофьев. «Мимолетности», № 1, 3.
  - Сидельников Н. «Романсеро».
  - Стравинский. «Симфония псалмов», ч. III, кода.
  - Канчели. 6-я симфония, побочная партия.
  - Тищенко. 5-я соната для фортепиано, заключительная партия.
  - Щедрин. Хоры на слова Твардовского; 3-й концерт для фортепиано с оркестром, тема; Прелюдии и фуги, № 6 Прелюдия.

### § 3. Образно-стилевая семантика аккордового материала

В современной музыке аккордика продолжает играть существенную и многообразную роль. Композиторы широко пользуются всем богатейшим и практически неограниченным арсеналом современных аккордовых средств. Выбор аккордики имеет стилевую, семантическую и драматургическую подоснову.

Стилевая специфика аккордики обусловлена:

1. Ролью созвучий в системе выразительных средств. Категория аккорда для целого ряда стилей является основополагающей, заключая в себе базис и цель развития. Именно в такой функции она выступает в музыке Дебюсси, Скрябина, Прокофьева, Хиндемита. В других стилях аккордика не имеет самостоятельного значения; для Веберна такой категорией является интервальная группа, реализуемая в различных измерениях – вертикальном, горизонтальном, диагональном.

2. Характерностью определенных аккордовых структур. Так, при всем разнообразии аккордовой вертикали у Прокофьева, ведущее место в ней отводится консонирующему трезвучию; стилевой монизм позднего творчества Скрябина обусловлен господством «прометеева» аккорда – главного и единственного комплекса, который контролирует и горизонталь, и вертикаль в скрябинских композициях; гармонический стиль Дебюсси не случайно называют «царством нонаккордов»; «высшей школой диссонансов» именовали нововенскую школу. Стилевую функцию несут и «именные» аккорды: «прометеев» аккорд Скрябина, аккорды Веберна, Мессиана. Скрябинский семизвучный («прометеев») аккорд с характерным квартовым расположением звуков обладает многоликостью в музыке композитора. В поэме «К пламени» его сквозная разработка связана с фактурным варьированием, основанным на разнообразных интервальных комбинациях составляющих его звуков:

35 а) б) Скрябин. Поэма «К пламени» op. 72

[Allegro moderato]

Наиболее характерной для Веберна является интонационная структура, состоящая из комбинаций м.2 и м.3 (другие четыре – это: м.2 – м.2, м.2 – б.2, м.2 – б.3, м.2 – ч.4 – см.: 39). В приведенном фрагменте она выступает в качестве ведущего гармонического комплекса:

36

## Веберн. Три песни op.18 № 2

Tempo I (♩ = ca 100)

Gesang  
Vater *più p* ruhig Sohn, lle ber Sohn mein,

Kl.  
*pp* *pp*

Gt.  
*p* *pp* *p*

al- les, was du be-gehrst, das soll-

rit. - - - - - accel.

Kl.  
*p* *fp* *p* *pp*

Gt.  
*mf* *p* *pp* *f*

tempo *p*  
Kl.  
18 sein.

Gt.  
*f* *pp*

Типичные для Мессиана аккорды – *аккорд доминанты*, *резонансный аккорд* и *квартовый аккорд*. Аккорд доминанты включает все звуки мажорной гаммы (пример 37), резонансный аккорд – все звуки обертонового звукоряда от с (пример 38). Эти аккорды могут быть усложнены неаккордовыми звуками (апподжиатурами). Все обращения аккорда, расположенные на общем басовом звуке, образуют характерную гармоническую последовательность, названную композитором «эффектом витражей»:

37 Мессиа́н. *Техника моего музыкального языка*

а) б) в)

(201) (203) (204)

*p* *expressif*

38 Мессиа́н. *Техника моего музыкального языка*

а) б) в)

(208) (209) (212)

*pp*

Аккорд из кварт представляет чередование увеличенной и чистой кварты (см. пример б).

Драматургическая сторона аккордики связана с ее многообразными формообразующими функциями – во многих стилях она сохраняет свое основополагающее свойство – акцентировать процесс интонационного развития в сочинении. В подобной роли она выступает в I части *Dies irae* из «Военного реквиема» Бриттена. Сквозное развитие куплетно-вариационной формы с кодой осуществляется не только с помощью тональных сдвигов куплетов (d-moll, a-moll, g-moll), но и благодаря последовательному преобразованию интонационной структуры оркестрового вступления, предваряющего все хоровые разделы. В его основе лежит имитирующий трубный глас мотив фанфар, образующий терцовые цепи мелодизированных трезвучий. Динамизация достигается постепенным переходом от фонизма мажорных трезвучий преимущественно малотерцового сопряжения в первом куплете (D, B, Des, Es, Ges), через чередование минорных и мажорных трезвучий диатонического терцового ряда во втором куплете (d, F... c, As, f, Des, b) к полному господству минорных трезвучий в третьем (g; h... es, d, des). Сгущение гармонических красок, уплотнение фактуры и расширение звукового пространства (solo – tutti), резкое повышение динамического уровня (*pp* – *ff*) способствуют нагнетанию драматизма и приводят к кульминации, полной трагедийного пафоса.

Аккордика может играть заметную роль в рельефе композиции, определяя границы разделов. Именно в таком качестве она используется в гимне I Шнитке («Гимны»), написанном в вариационной форме: каждая вариация открывается квазихоральной аккордовой последовательностью, иногда свернутой в один аккорд, наделенной значимостью рефрена. Периодический возврат отдельных созвучий способствует централизации целого. В такой

функции выступает в первой части «Симфонии псалмов» Стравинского начальное трезвучие e-moll. Аккордовая вертикаль служит основой развития интонационного материала, очерчивает границы звукового пространства для его интонационного наполнения. Аккордовые закономерности координируют голоса многоголосия: такова ее функция в хоровой фактуре «Романсеро» Сидельникова.

Известную конструктивную и выразительную роль играет аккордика и в современной мелодике, являясь своеобразным интонационным стержнем:

39

Тищенко. 5-я соната для ф-п., I ч.

*Allegro leggiero dolce* ≈ 112

Диапазон семантики аккордовых средств практически неограничен, благодаря способности оборачиваться каждый раз новыми гранями и выступать носителями психологического или иллюстративного начала.

### Задания

Определить конструктивную и выразительную роль аккордики:

Барток. Пять пьес для фортепиано «На просторе», № 4 «Гимн ночи».

Дебюсси. «Бергамасская сюита», № 1 Прелюдия.

Сидельников Н. «В стране осок и незабудок», № 5 «Кузнечик».

Прокофьев. «Детская музыка», № 8 «Дождь и радуга».

Щедрин. Поэтория; Прелюдии и фуги.

Хиндемит. Шесть песен на стихи Рильке: «Лебедь», «Зимой».



## Глава III

### ЛАДОЗВУКОРЯДНЫЙ МАТЕРИАЛ МУЗЫКИ XX ВЕКА

#### § 1. Общая характеристика

Современная музыка обладает богатым арсеналом выразительных средств. Особенно многокрасочна общая картина ладовых структур. Под современной ладовой системой понимается совокупность традиционных и новых ладовых форм.

В ладовом мышлении композиторов XX века произошел крутой перелом: впервые в таком изобилии и разнообразии представлены ладовые формы, различные по генезису, диапазону, структуре, трактовке, способам взаимодействия и, конечно, по своей выразительности. Расширение и обогащение ладозвукорядной основы свидетельствуют об интенсивном росте процессов ладообразования, которые в известной мере ограничивались традиционной, строго отработанной ладовой системой. Качественно новая ступень осознания ладовых закономерностей определяется общими тенденциями в искусстве. Предпосылки для перестройки и усложнения ладовой системы содержались в ведущих художественных принципах эпохи; их непосредственное воздействие заключалось в следующем:

1. Новые импульсы ладовая система получила в возрождении мелодических и полифонических принципов мышления в условиях тяготения голосов фактуры к ладовой и ритмической самостоятельности.

2. В русле общих тенденций развития тембросonorной стороны гармонии находились поиски и стремление к усилению красочности ладозвукорядной основы.

3. Активизации ладовых процессов способствовали не только взаимовлияние разных национальных европейских школ, но и интерес к внеевропейским культурам. Сложившаяся европейская художественная музыкальная система испытала воздействие нетемперированной хроматики внеевропейской музыки, ее колористического богатства, импровизационной вариантности, сыгравших для профессиональных композиторских школ, в частности для французской (Дебюсси, Равель, Мессиан), огромную роль.

4. Расширение ладозвукорядной основы неотделимо от ретроспективных тенденций современной художественной практики, о чем свидетельствует обращение к разнообразным историческим ладовым формам (показательно в этом плане использование обиходного лада в ряде сочинений А. Шнитке – «Гимны», 4-я симфония).

Новые черты формировались не только под влиянием внешних импульсов – не менее существенными были внутренние процессы перестройки.

Прежде всего изменилась трактовка лада. В современной музыке, допускающей отождествление лада с конкретным комплексом интонаций, лад не столько выступает как обобщающая категория, сколько приобретает статус элемента, функционирующего в качестве активного выразительного и конструктивного средства. Полная освобожденность от единых структурных канонов приводит к тому, что современные ладовые формы оказываются совершенно индивидуальными.

Качественно иная ступень в ладовом мышлении связана с обогащением структурных принципов. Альтернативой подхода к ладу как к целостной, внутренне единой структуре выступает опора ладообразования на *порождающую функцию ладовой ячейки*. Возникает принцип ладовой матрицы, порождающей ладовой модели, и «выращивание» звукорядов

происходит путем комбинирования ячеек. Отношение к ячейке лада как к главному конструктивному элементу приводит к осознанию производного характера звукоряда, составленного на основе инварианта и суммы его преобразований. Эта техника существенно изменяет природу ладовых форм. Устойчивые их разновидности, свойственные предшествующим эпохам, уступают место структурам индивидуальным, мобильным, с подвижным диапазоном отдельных звукорядов от 3-4-х звуков до нескольких октав и с различным функциональным тождеством тонов (октавным, квартовым, терцовым, тритоновым и т.д.).

Все это способствует развитию ладовой «индустрии»: при множестве моделей-формул, способов их преобразования и соединения композиторы обнаруживают большую изобретательность.

Разнообразие ладовых шкал регулируется четырьмя типами их трактовок, связанными со спецификой сопряжения тонов лада: центрированным, предполагающим наличие основного тона; полицентрированным, опирающимся на действие нескольких центров; ацентрированным, допускающим отсутствие основного тона; панцентрированным, ориентированным на равноправие всех тонов.

При всем многообразии ладов в музыке XX века три ладовых рода демонстрируют до некоторой степени противоположные полюсы художественной эстетики эпохи. Это *диатоника*, являющаяся на протяжении длительного периода интонационно-семантической основой и в последнее столетие достигшая большой сложности и разветвленности; *темперированная хроматика*, которая, долгое время выступая как производная область диатоники, изменила свой статус, перешла из надстроечного явления в базисное, обогатившись множеством самостоятельных форм; *микрохроматика* – нетемперированная и темперированная, составляющие специфику современного ладового мышления.

В связи с общей тенденцией к хроматизации ладовых структур, при которой количество полутоновых отношений перестает быть универсальным показателем лада, меняется и наше представление о диатонике и хроматике. Каждый из двух аспектов структурной организации лада (ладозвукорядный и ладофункциональный), сосуществуя в диалектическом единстве, в отдельные периоды может иметь преобладающее значение. В современных условиях усилившейся хроматизации музыкального языка мы подходим к определению понятий диатоники и хроматики с точки зрения функционально-интервальной координации тонов. Лады, ориентированные преимущественно на кварто-квинтовую координацию тонов, мы характеризуем как диатонические по генезису; лады с преобладанием тритоновой координации – как хроматические.

Нетемперированная микрохроматика представлена *экмеликой*. Экмелика (внемелодический – *греч.*) – скользящая, интервально недифференцированная интонационная система. Она используется в рамках других систем как элемент речевого интонирования, особая исполнительская манера, базирующаяся на принципах глиссандирования. *Микрохроматика* темперированная опирается на четвертитоновые отношения и являет собой *новый тип темперации* (неотемперация) в западноевропейской музыке. Она способна передать едва уловимые колебания эмоционально-чувственного строя музыки, многообразные нюансы интонирования. Все три рода ладовых структур имеют множество промежуточных разновидностей, возникших из сочетания базисных форм. Смыкаясь с ведущими тенденциями ладового развития – обогащением звукового состава, его общей хроматизацией и индивидуализацией, – они делают столь многокрасочной и широкой современную панораму ладовых средств.

Таким образом, XX век представляет значительный исторический этап в эволюции ладового мышления. Новые импульсы ладовых процессов оказались весьма плодотворными для дальнейшего развития музыкального искусства.

### **Задания**

Установить ладовый род (диатоника, хроматика, микрохроматика):  
 Губайдулина. Детто II для виолончели и ансамбля инструменталистов.  
 Пендерецкий. «Трен памяти жертв Хиросимы».  
 Слонимский. «Концерт-буфф», ч. II.  
 Щедрин. «Поэтория», ч. I, II.

## **§ 2. Диатонические лады и ладообразования в современной музыке**

В современной музыке встречается большое число диатонических ладов. Наряду с исторически традиционными разновидностями семиступенной диатоники – особыми диатоническими ладами, классическим мажором и минором, – к ним причисляются также малообъемные лады, пентатоника, обиходный звукоряд и целый ряд новых форм.

Приемы использования диатонических ладов в современной музыке продолжают и развивают классические традиции. В XX веке, как и в XIX, диатоника особенно широко культивируется теми композиторами, чье творчество тесно связано с народными истоками. Традиции таких ярких представителей национальных композиторских школ XIX века, как Римский-Корсаков, Мусоргский, Шопен, Григ, продолжили в XX веке Дебюсси, Равель, Стравинский, Барток, Кодаи, Прокофьев, Мясковский, Свиридов, Щедрин, Слонимский, Гаврилин и др. Диатонические лады, будучи характерными для народной музыки, и в профессиональное искусство проникали в основном через обработки народных песен и танцев или через стилизацию в духе таких обработок и придавали авторским произведениям ярко народный колорит.

Процесс расширения ладового мышления, набиравший силу во второй половине XIX века, на рубеже веков вступает в новую стадию, отмеченную разного рода синтезирующими тенденциями. В музыке XX века не только увеличивается удельный вес диатонических ладов, но и обогащаются их виды и методы использования. Наряду с базисными структурами широкое распространение получили формы усложненные, варьированные, комбинированные, свидетельствующие о ладовой ассимиляции. Процесс «модальных смещений», стимулировавший развитие мажоро-минорных структур в XIX веке, в наше столетие охватывает систему натуральных диатонических ладов. Все это заметно повышает ладовый потенциал современной музыки.

Одна из старейших систем – пентатонная – область пятизвучных бесполутоновых образований народного происхождения. Пентатоника свойственна многим древним культурам Центральной Азии, Африки, Дальнего Востока. Известны две ее разновидности: ангемитонная (бесполутоновая) и гемитонная (с одним и более полутонами). Бесполутоновая пентатоника представлена комплексом из пяти модусов, отражающих интонационные варианты прочтения лада от одного из пяти составляющих его звуков в качестве исходного (пример 40 а). В примере 40 б ее модусы даны от одного звука:

40

а) 1 модус 2 модус 3 модус 4 модус 5 модус

б)

Гемитонная разновидность пентатоники содержит полутоны в качестве самостоятельных звуков (пример 41) или вспомогательных, разрастаясь в таком случае до 6-7-ступенных ладовых структур в древнекитайской гамме, в венгерской народной музыке [7, с.97]:

41

42

В современной музыке пентатоника используется как самостоятельная структура или как составная часть других систем. Примером такого сложного взаимодействия пентатоники с 12-звучной организацией может служить № 1 «Поздно вечером» из «Лирических строф» Слонимского:

43

## Слонимский. Лирические строфы, № 1

Andante a piacere

Голос *p cantabile*

Позд-но ве-че-ром цве-тет серд-це,

Ф-п. *pizz.* *ord.* *mf cantabile* *(pizz.)*

*f* *p*  
(Con Ped. sempre)

цвет-тет серд-це. Ли-ца, паль-цы

*pp* *f espressivo* *(pizz.)* *p*

*f*

Пентатонный принцип выступает здесь в качестве основы, что явствует из опоры вокальной партии на пятизвучные фразы кварто-квинтового интонационного наполнения, охватывающие каждая в сумме пять квинт ( $\uparrow d - a - e - h - fis$ ;  $\downarrow f - b - es - as - des$ ). В процессе развития он сохраняет свою стержневую, регулирующую функцию: разворачивающаяся цепь одноголосных фраз (диалог солирующего голоса с фортепиано) представляет свободные варианты исходных пентатонных структур. В результате последняя мелодическая фраза приведенного фрагмента насчитывает уже 10 звуков хроматической гаммы.

Расширяется и система натуральных семиступенных ладов. Усложнение происходит на основе различного рода комбинирования ладовых форм: модального колорирования, модальных смешений, сцеплений, прорастаний, наложений. В итоге возникает полидиатоника или *миксодиатоника* (термин Ю. Холопова) – сочетание признаков нескольких натуральных ладов, осуществляются выходы за пределы семиступенности, образуются новые стабильные звукоряды.

*Модальное колорирование*, основанное на взаимодействии различных ладовых вариантов при одной тонике, характеризуется вариантностью диатонических ступеней. Возникает *полидиатонический лад* мобильной структуры, допускающий применение всех 12-ти звуков. Подобное явление Барток назвал *полимодальной хроматикой*. Ее отличительная черта – различимость на слух использованных наклонений, создающих эффект прихотливой ладовой игры. Своеобразие темы вариаций из 3-го концерта для фортепиано с оркестром Прокофьева заключается в мерцающей игре разных ладовых наклонений *ми минора*: мелодического, дорийского, фригийского, эолийского:

44 Прокофьев. 3-й концерт для ф-п. с орк., II ч.

а) *Andantino*

II<sub>6</sub> дор. II<sub>6</sub> фриг.

В хоровой теме из «Военного реквиема» Бриттена задействованы шесть ладовых разновидностей ре минора: эолийский, дорийский, фригийский, локрийский, гармонический и мелодический минор (такты 5-12):

45 Бриттен. Военный реквием, № 2

[♩ = 160] Tr-ne I Tr-ne III 17

pp pp

Tr-ne II Tuba

T. *ppp staccato* *ppp staccato* Di-es il-la sol-vet sae-clum

B. Di-es i-rae, di-es il-la

эолийский мелодический эолийский

d-moll

T. Te-ste Da-vid cum Si-by-lia,

B. In fa-vil-la:

фригийский локрийский гарм.

d-moll pp

T. *f* *pp* Te-ste Da-vid cum Si-by-lia.

B. *f* *pp* Te-ste Da-vid cum Si-by-lia.

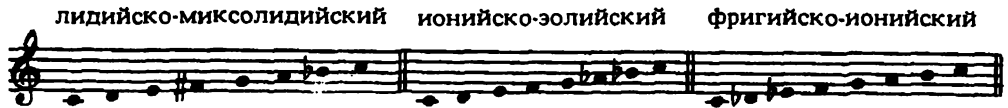
фригийский

*f*

v...

При *модальном смешении* новые формы семиступенных ладов возникают на основе комбинирования тетрахордов натуральной гаммы по принципу последовательного их соединения или одновременного наложения. В первом случае создаются ладовые «гибриды», что находит отражение в двойном названии: лидийско-миксолидийский, лидийско-эолийский, фригийско-ионийский (наиболее устойчивые разновидности):

46



Как правило, это вполне самостоятельные лады со стабильным звукорядом, в котором каждая ступень представлена только в одном варианте:

47

Барток. *Микрокосмос*, № 150

[♩ ♩] = 80

*P* *leggiero*

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clefs. Above the first staff, there is a tempo marking '[♩ ♩] = 80'. Below the first staff, there is a dynamic marking '*P* *leggiero*'. The score consists of several measures of music, primarily eighth and sixteenth notes.

Возможна и вариантность ступеней:

48 а)

С. А.   
 грай, грай, грай, грай

Б.   
 у- ро- ди- лась ко- ля- да

б)                                      Свиридов. *Коляда*

С. А.   
 грай, грай, грай, грай

Б.   
 Сто- ят ле- са дре- му- чи- е

The image shows two examples of musical notation, labeled '48 а)' and 'б)'. Each example has a vocal line (C. A.) and a piano accompaniment line (Б.). Example 'а)' includes the lyrics 'грай, грай, грай, грай' and 'у- ро- ди- лась ко- ля- да'. Example 'б)' includes the lyrics 'грай, грай, грай, грай' and 'Сто- ят ле- са дре- му- чи- е'.

«Составной» звукоряд может выходить за рамки семиступенности. В упомянутом фрагменте из «Военного реквиема» Бриттена «составной» характер двухоктавного звукоряда, акцентированный также и тембровыми средствами, определяется последовательным соединением целотонового, двух лидийских пентахордов с ионийским, который заканчивается тоникой однотерцового минора. Так осуществляется переход из «сверхмажорной» ладовой сферы в минорную, создавая эффект набегающей тени (см. *пример 45*, т.1-4).

В другом случае усложнение происходит на основе наложения диатонических тетрахордов (пентахордов) с общим основным тоном. Барток определил этот вид как «диатонику, сжатую в хроматику» («*compressed into a chromatic level*»). Вот что говорит композитор в своих гарвардских лекциях о природе возникающей у него хроматики: «Подобно тому как два типа минорной гаммы могут быть использованы одновременно, одновременно могут быть использованы и два различных лада... В следующем примере в результате наложения лидийского и фригийского пентахордов с общим тоном образуется диатонический, наполненный бемольными и диззными ступенями звукоряд. Эти хроматические ступени выполняют другую функцию по сравнению с альтерированными ступенями в хроматическом стиле предыдущего периода. Хроматические альтерированные звуки

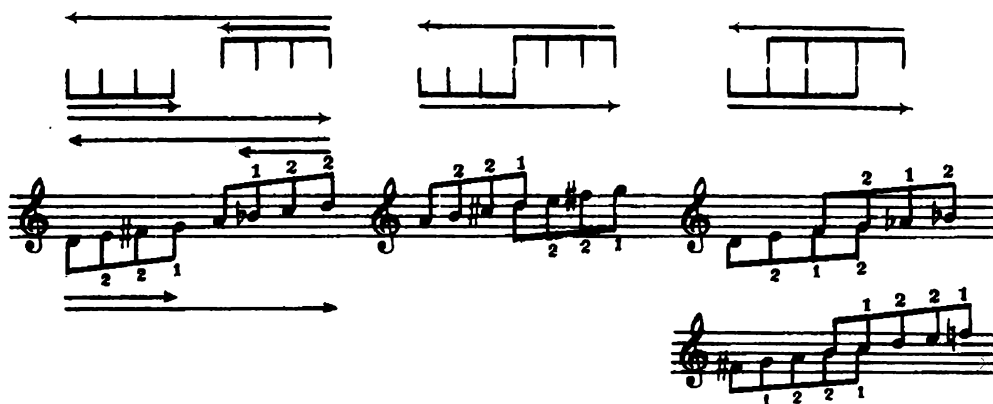
аккорда точно соотносятся с неальтерированными формами, то есть зависят от них. В нашей полимодальной хроматике бемольные и диэзные тоны являются не альтерированными, а диатоническими компонентами диатонической модальной шкалы» [цит. по: 58, с.42-44]. Барток имеет в виду пьесу «Флейтовый наигрыш», в которой хроматический звукоряд верхнего голоса вырастает из слияния двух диатонических пентахордов от F – фригийско-го и лидийского:

49

Барток. *Микрокосмос*, № 88

Источником необычных ладовых образований является структура, производная от различных комбинаций одной ладовой ячейки: звукоряд конструируется интонационно-интервальной моделью и ее секвенцированием в симметричных формах [55]. В качестве интервальной модели (ладовой матрицы) может выступать трихорд, тетрахорд, пентахорд и т.п. Широкий выбор самих моделей, вариантность форм их повтора (прямая или зеркальная), как и многообразие способов связи между ними (по принципу соединения или сцепления в один, два или даже три общих звука) свидетельствуют о практически неограниченных комбинационных возможностях подобных ладовых структур [55, с.309]:

50



Цифровые обозначения в схемах соответствуют числу полутонов; направление стрелок указывает прямую или зеркальную форму повтора (позже подобную идею воплотил в своей музыке Ю. Буцко, а затем и А. Шнитке в Четвертой симфонии – см.: Хрестоматия, пример 26 и его анализ).

Таким образом, подобные лады носят производно-суммарный характер. В основе их лежат симметричные малообъемные структуры. Интеграция в ладовую целостность происходит на основе общего принципа: инвариант – преобразование (сумма преобразований). Прием построения звукоряда на основе моделей-формул не только подчеркивает его «составной» характер, но и выдвигает на передний план тождество тонов – квартовое или иное, в зависимости от инварианта, – которое предполагает неравенство одних и тех же звуков в разных пространственных зонах звукоряда. Не случайно подобного рода технику



Барток определил как «расширение диатоники в хроматику» (extension in range)<sup>6</sup>. Следующий звукоряд является конкретной реализацией бартоковской «техники вытягивания»:

51



Примечательно, что аналогом подобных ладов в русской музыке является обиходный звукоряд:

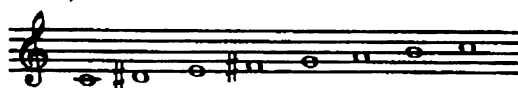
52



Новые структурные варианты мажорно-минорных ладов в современной музыке связаны с их индивидуально-стилевой трактовкой, при которой возрастает число «именных» ладов. Своеобразие последних проявляется в добавлении специфических высоких или низких ступеней. Так, характерной выразительностью обладают:

1. «Прокофьевский» лад – мажор с высокими II и IV ступенями, специфика которого порождена, на наш взгляд, особенностью прокофьевской доминанты, объединяющей D<sub>7</sub> с вводнотоновым мажорным трезвучием на VII ступени (например, в C-dur звуки g-h-d-f и h-dis-fis):

53 а)



б) Прокофьев. 4-я соната для ф-п., III ч.  
Allegro con brio, ma non leggiero

C-dur

н. II V I

<sup>6</sup> Говоря о генезисе своей хроматики, подчеркивая ее неальтерационную природу, Барток отмечал, что работа с хроматическими ступенями натолкнула его на идею, открывшую новый способ выведения лада. Смысл идеи «заключается в превращении хроматических ступеней в диатонические. Другими словами, последования хроматических ступеней – это сопряженные по горизонтали диатонические участки» [58, с.53].

2. Лад Шостаковича – натуральный минор с низкими II, IV, V и VIII ступенями, в структуре которого заметно влияние однотерцового мажора (так, в h-moll звуки *c, es, f, b* легко объяснимы с позиций звукоряда однотерцового B-dur)<sup>7</sup>:

54 а)



б)

Шостакович. 2-я соната для ф-но, III ч.

Moderato (con moto) ♩ = 120

h-moll *p* tenuto н. IV

н. VIII н. II

в)

Шостакович. 7-й квартет, I ч.

Allegretto ♩ = 120

V-no I fis-moll *p* н. VII н. V н. IV н. II

3. Лад Бартока – натуральный минор с высокими IV и VI ступенями:

55 а)



б)

Барток. Микрокосмос, № 113

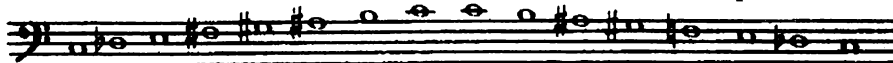
[Allegro molto ♩ = 49]

d moll #IV #VI

Иногда индивидуальное решение носит «одноразовый» характер, не претендуя на стилевую закономерность; в хоре «Ave Maria» Верди в качестве *cantus firmus* использована «загадочная гамма», не укладывающаяся в рамки известных ладов:

56

Верди. Ave Maria



<sup>7</sup> В музыке Шостаковича однотерцовый миноро-мажор является одной из наиболее распространенных структур (см. Прелюдию ор.34, № 6, h-moll).

Обогащение ладовых средств происходит благодаря использованию ладов, специфичных для инациональных культур: лады восточной музыки, включающие увеличенную секунду («гемиолика», по терминологии Ю. Холопова), испанский восьмитоновый лад, венгерский лад (мажорный и минорный), цыганский лад (мажор и минор):

57



Все это в высшей степени обогащает интонационную сферу современной музыки.

### Задания

1. Определить конкретные ладовые структуры.
2. Определить принципы ладового развития.
3. Дать характеристику взаимодействия ладовых структур.
4. Определить конструктивную и выразительную роль ладов.
5. Выявить принцип ладовой драматургии.

Барток. Импровизация на венгерские народные песни, ор. 20, № 1. 2; «3 деревенские сцены», № 1 «Свадьба»; «Микрокосмос», № 75, 78, 88, 90, 100, 106, 108, ИЗ, 128, 130, 138, 146, 148, 149, 150.

Бриттен. «Военный реквием», № 2.

Дебюсси. Прелюдия «Шаги на снегу»; «Детский уголок», № 2 «Колыбельная слона», № 5 «Маленький пастух»; «Бергамасская сюита», № 2 Менуэт.

Прокофьев. 3-й концерт для фортепиано с оркестром, ч. II, тема; «Мимолетность», № 1; 4-я соната для фортепиано, ч. III; «Петя и волк».

Свиридов. «Три миниатюры»: «Коляда», «Хоровод».

Сидельников Н. «В стране осок и незабудок», № 13 «Хорал речной воды».

Слонимский. «Лирические строфы», № 1 «Поздно вечером».

Стравинский. «Петрушка», к. IV; «Свадебка», ч. III; «Подблюдная».

Шостакович. 2-я соната для фортепиано, ч. III; 7-й квартет, ч. I; Прелюдии и фуги, ор. 87, fuga C-dur.

Верди. «Ave Maria».

### § 3. Симметричные лады <sup>8</sup>

В музыке XX века резко возрастает значение ладов и ладообразований, отличных от диатонических модусов и их хроматизированных разновидностей. Здесь, в первую очередь, выделяется особая группа *симметричных* ладов (термин Ю. Холопова) – образованных делением октавы на равные и сходно построенные отрезки (симметричные группы), в которых тенденция к конструированию ладов на основе ладовой ячейки, ладовой матрицы проявлена особенно ярко и отчетливо.

Впервые новые лады были описаны и систематизированы в начале века (1908) Б. Яворским [30]. Затем теория симметричных ладов, или «ладов ограниченной транспозиции», как определил их О. Мессиан, была разработана и изложена французским композитором в работе «Техника моего музыкального языка», вышедшей в Париже в 1944 году [57]. Композитор выделяет семь различных модусов <sup>9</sup>:

| № лада | интервальная формула симметричных групп | число Групп | число транспозиций | число тонов |
|--------|---|-------------|--------------------|-------------|
| 1 лад  | 2                                       | 6           | 2                  | 6           |
| 2 лад  | 1 2                                     | 4           | 3                  | 8           |
| 3 лад  | 2 1 1                                   | 3           | 4                  | 9           |
| 4 лад  | 1 1 3 1                                 | 2           | 6                  | 8           |
| 5 лад  | 1 4 1                                   | 2           | 6                  | 6           |
| 6 лад  | 2 2 1 1                                 | 2           | 6                  | 8           |
| 7 лад  | 1 1 1 2 1                               | 2           | 6                  | 10          |

58

1 лад  
I-я транспозиция      2-я транспозиция      II лад

III лад      IV лад      V лад

VI лад      VII лад

<sup>8</sup> Симметричные лады рассматриваются в работах Н. Гуляницкой [10], Ц. Когоутека [19], Л. Мазеля [25], О. Мессиана [57], Ю. Холопова [41, 47, 50, 52, 76, 77], Б. Яворского [30].

<sup>9</sup> Величина интервалов дана в полутоновом измерении: полутон – 1, тон – 2 и т.д.

К характерным признакам симметричных ладов относятся:

- симметрия структуры: периодический повтор ладовой ячейки по принципу сцепления (последний звук одной ячейки является начальным последующей);
- ограничение транспозиций: в отличие от традиционных ладов, допускающих построение от любого из 12 звуков без полного совпадения своего звукового состава, в симметричных ладах возможности транспонирования существенно ограничены быстро наступающим звуковым тождеством. Так, первый лад – целотоновый – имеет только две позиции: от *c* (*c, d, e, fis, gis, b*) и от *des* (*des, es, f, g, a, h*), – все последующие позиции будут повторять один из этих звуковых составов<sup>10</sup>.

Несколько иную, более универсальную и полную систематику симметричных ладов предлагает Ю. Холопов [47, 52]. Деление октавы на равное количество частей определяет *модуль* лада – интервал деления октавы. В качестве модуля выступают четыре интервала (измерение интервалов производится в полутонах): большая секунда – 2, малая терция – 3, большая терция – 4 и тритон – 6, что и соответствует четырем типам ладов – целотоновому, уменьшенному или малотерцовому, увеличенному или большетерцовому, тритоновому или дважды-ладу<sup>11</sup>. Структурные варианты этих ладов зависят от деления модуля (то есть интервалов 3, 4, 6)<sup>12</sup> на всевозможные интервально-числовые комбинации с участием полутона (1), которые и характеризуют структурные единицы лада или конструктивные ладовые ячейки. На этой основе возникают 11 ладов:

| № лада | тип лада                | модуль (интервал деления октавы) | структурная единица (ладовая ячейка) | структурные варианты                         |
|--------|-------------------------|----------------------------------|--------------------------------------|--|
| 1      | Целотоновый             | 2                                | 2                                    |  |
| 2      | Уменьшенный             | 3                                | 2 1                                  | 1 2  |
| 3      | Увеличенный             | 4                                | 3 1                                  | 1 3  |
| 4      | Увеличенный             | 4                                | 2 1 1                                | 1 2 1; 1 1 2                                 |
| 5      | Тритоновый (дважды-лад) | 6                                | 5 1                                  | 1 5  |
| 6      | Тритоновый              | 6                                | 4 1 1                                | 1 4 1; 1 1 4                                 |
| 7      | Тритоновый              | 6                                | 3 2 1                                | 2 1 3; 1 3 2                                 |
| 8      | Тритоновый              | 6                                | 1 2 3                                | 3 2 1; 2 3 1                                 |
| 9      | Тритоновый              | 6                                | 3 1 1 1                              | 1 3 1 1; 1 1 3 1;<br>1 1 1 3                 |
| 10     | Тритоновый              | 6                                | 2 2 1 1                              | 2 1 1 2; 1 2 2 1;<br>1 1 2 2                 |
| 11     | Тритоновый              | 6                                | 2 1 1 1 1                            | 1 2 1 1 1; 1 1 2 1 1<br>1 1 1 2 1; 1 1 1 1 2 |

<sup>10</sup> Отсчет позиций условно ведется от звука *c* (1-я позиция вверх по хроматической гамме). Например, 2-й лад в 3-й позиции (Мессиа́н обозначает это как 2/3) – звукоряд полутон-тон от *d* (*d, es, f, fis, gis, a, h, c*). Аналогично целотоновая гамма от *c* обозначается как 1/1, от *des* – 1/2.

По мнению Мессиа́на, чем меньше число возможных транспозиций лада, тем выше его выразительный потенциал. По этой причине композитор считает менее интересными последние четыре лада, число транспозиций которых достигает шести [57, с.59].

<sup>11</sup> Термин «дважды-лад» принадлежит Б. Яворскому [30] и предполагает тритоновое объединение двух тоник, возможное на основе двустороннего разрешения тритона (например, разрешение тритона *h – f* в *c – e* и в *ais – fis*).

<sup>12</sup> Большая секунда (2), состоящая из двух полутонов, не имеет структурных вариантов.

1. Целотонный                      2. Уменьшенный                      3. Увеличенные

Тритоновые

4.                      5. 5 1                      6. 4 1 1

7. 3 2 1                      8.                      9. 2 1 1 1

10. 2 2 1 1                      11. 2 1 1 1 1

Каждый симметричный лад может быть использован мелодически и гармонически и реализован в моноладовой или полиладовой форме, совмещающей одновременно несколько ладов.

Мелодические и особенно гармонические возможности ладов связаны с их структурно-интонационной спецификой. Новые истоки выразительности уменьшенного и увеличенного ладов коренились:

- в колористическом эффекте терцовых сопоставлений аккордов единой структуры (мажорных, минорных, увеличенных трезвучий, доминантсепт- и нонаккордов); замечательные образцы подобных последований созданы Римским-Корсаковым в его оперной и инструментальной музыке;
- в экспрессии ненормативных сложных аккордовых комплексов, генерирующих ладозвукорядную основу; трактовка лада как средства усложнения аккордики впервые со всею отчетливостью проявилась у Скрябина. И в том, и в другом случае на первый план выдвигалась фоническая сторона гармонии:

[Andante ♩ = 72]

61

Скрябин. Прелюдия оп. 74 № 3

Allegro drammatico

Схема звукоряда

На более позднем этапе композиторская техника обогащается новыми формами гармонического движения. Аккордовые соединения формируются на базе последовательного движения каждого голоса избранного гармонического комплекса (трех-, четырех-, пяти-, шестизвучного) по ступеням лада в прямом или противоположном направлениях. Возникают параллельные или расходящиеся «комплексные ленты» (Ю. Тюлин), особенно показательные для гармонического письма Мессиана (см. пример 62 а, б). Тембросонорные свойства подобных пластов определяются внутренней интервальной структурой, интервальной плотностью избранного аккордового комплекса, с помощью которого формируется звуковое пространство.

Помимо аккордов, возникающих на полимелодической основе, гармоническая специфика каждого лада связана с рядом созвучий. Мессиан выделяет «типичный аккорд» (пример 62 в), аккорд, построенный из всех звуков лада (пример 62 г), и кадансовые обороты (пример 62 д):

62

Схема звукорядов

Симметричные лады, как отмечает композитор, могут быть структурированы тонально, модально, политонально и атонально. Центрированная (тональная) трактовка лада достигается «частым повторением тоники выбранной тональности или использованием доминантсептаккорда этой тональности – последнее средство особенно эффективно» [57, с.64]. Придание ладу тональной определенности приближает его к структурной разновидности мажора или минора. В прелюдии Мессиана «Голубь» длительно выдерживаемый в нижнем пласте фактуры секстаккорд трезвучия E-dur придает мажорную окраску ладу полутон-тон от e:

61

Мессиаан. Голубь

*Lent, expressif, d'une sonorité très enveloppée*

*rubato*

Схема звукоряда

В первой части «Симфонии псалмов» Стравинского тот же лад и от того же e трактуется как экспрессивное средство обострения минорности, что подчеркивается открывающим симфонию трезвучием e-moll.

Потенциальное множество ладовых центров, порожденное тождеством структурных групп, служит основой модальной трактовки (с переменной равнозначных центров), политональной (с рассредоточением локальных центров по разным голосам музыкальной ткани) и атональной (тонально неопределенной). Мессиаан пишет: «Наши лады могут быть смешаны с мажорной тональностью, могут быть противопоставлены ей. Их можно смешивать с атональной музыкой. Аккорды и порожденные ими комбинации звуков могут создавать сомнительный эффект политональности, но ладовая основа всегда доминирует» [57, с.67]. Одновременное совмещение двух или нескольких ладов образует полимодальную структуру.

Ограничение внутренних возможностей в развитии динамики лада восполняется внешними приемами «модуляционного» развития. К ним относятся:

- смена транспозиций одного лада (отклонение по Мессиаану);
- смена одного симметричного лада другим или одних полиладов другими (модуляция);
- смена симметричного лада несимметричным.

Замкнутость структуры ладов преодолевается и с помощью ее нарушения. «Мы можем, – замечает Мессиаан, – смешивать наши лады с тональностями, тоники которых не принадлежат к звукам выбранного лада» [57, с.64].

Центральное место среди симметричных ладов принадлежит целотоновому ладу, уменьшенному (второй лад, или «гамма Римского-Корсакова»), а также увеличенному (третий лад, или «гамма Черепнина»): именно они находятся в фокусе творческого внимания многих композиторов. Первые образцы их встречаются в творчестве композиторов русской школы – Глинки, Римского-Корсакова, Скрябина. Широкое распространение они получают у Стравинского, Дебюсси, Равеля, Бартока, А. Черепнина, Прокофьева,



Рахманинова<sup>13</sup>, Н.Сидельникова и, разумеется, у Мессиаана, который наиболее полно использовал все семь обозначенных им ладов.

Таким образом, симметричные лады представляют собой новое самостоятельное явление в ладовом мышлении. На их основе вырабатываются специфические приемы гармонического письма, имевшие важное значение в перспективе дальнейшего развития гармонии.

### *Задания*

1. Определить ладовые структуры.
2. Определить тип трактовки лада (тональный, модальный, политональный, атональный).
3. Определить принципы ладового развития.
4. Выявить принципы ладовой драматургии.

Барток. «Микрокосмос», № 72, 86, 99, 109, 136.

Дебюсси. Прелюдия «Паруса»; «Образы», № 1 «Колокольный звон».

Мессиаан. Прелюдии: «Спокойная жалоба», «Голубь»; Тема с вариациями для скрипки и фортепиано; Хорал.

Прокофьев. «Мимолетность», № 3.

Скрябин. «Загадка», ор. 52, № 2; Прелюдии ор. 74.

Стравинский. «Весна священная»: «Поцелуй земли»; Симфония псалмов, ч. 1.

### **§ 4. Образно-стилевая семантика ладов. Вопросы ладовой драматургии<sup>14</sup>**

Современная музыка характеризуется широким использованием возможностей как диатонических, так и хроматических систем, что свидетельствует о многообразии и многокрасочности ладового мышления композиторов, о стремлении пользоваться любыми ладовыми средствами – от старинных ладов до различных проявлений 12-то-новой хроматики и микрохроматики. В XX веке лад является также основой развития интонационного материала, он играет главную роль в контрасте интонационных сфер, имеет стилевую, семантическую и драматургическую выразительность.

Стилевая специфика лада определяется особой ролью модальной техники в гармонии того или иного композитора: ладозвукорядный аспект является основополагающим для музыки Дебюсси, Бартока, Мессиаана. Специфика стиля может проявляться в доминировании определенных ладовых структур: именно на этой основе Прокофьева и Стравинского причисляют к «величайшим диатонистам XX века», а музыкальная система Веберна связана с представлениями об «абсолютной хроматике». Стилевую функцию выполняют также «именные» лады, о которых речь шла выше.

Лад выступает и в качестве главного носителя образно-смыслового начала и национального колорита. Национальный колорит таких произведений Н. Сидельникова, как «Сычуаньские элегии», «Романсеро о любви и смерти», во многом достигается с помощью использования ладов, характерных для музыкальных культур Китая и Испании.

Вопросы ладовой драматургии неотделимы от принципов внутреннего и внешнего ладового развития. Первое связано с моментами становления лада, экспрессией накопления хроматических элементов. Второе обусловлено введением новых ладовых разновидностей с целью колорирования или создания контрастных интонационно-ладовых сфер. В одних случаях этот контраст служит поляризации образов, в других – их сближению. Таковы многообразные конструктивные и выразительные функции ладов в современной музыке.

<sup>13</sup> Подробнее об этом см.: 47, 52.

<sup>14</sup> Вопросы ладовой драматургии освещаются в работе Н. Гуляницкой [10], Ю. Холопова [76, 77].

## *Глава IV*

### ТОНАЛЬНОСТЬ

#### § 1. Эволюция тональной системы <sup>15</sup>

Тональная система – один из трех стадийных исторических типов гармонической организации наряду с модальной и современной звуковысотными системами. Она объединяет качественно разные творческие явления, воплощает характерные особенности музыкальных стилей данного исторического этапа во всем их разнообразии и богатстве. Эти возможности не исчерпаны до настоящего времени.

Эволюция тональной системы характеризуется как содержательными задачами искусства – художественными установками того или иного стилевого направления, в русле которого она развивается, так и общими закономерностями развития любой системы, предполагающими внутренний рост и дифференциацию ведущих ее элементов и функциональных отношений между ними (чем шире набор элементов, тем богаче возможности их сочетаний). Все это позволяет рассматривать структуру тональности в ее конкретных историко-стилевых проявлениях.

Исходя из закономерностей стиля, можно говорить о специфических признаках классической, романтической, постромантической, импрессионистской, постимпрессионистской и целом ряде новых типов современной тональности – тональности Стравинского, Хиндемита, Бартока, Прокофьева и других композиторов. С точки зрения ладоструктурных особенностей, теория выделяет всего три разновидности: классическую (в широком смысле слова), расширенную и хроматическую тональности. Подобное укрупнение основано не на количественных изменениях, а на качественных преобразованиях структурных свойств системы: не случайно в начале века вопрос о существовании тональной организации в «новой» музыке решался отрицательно.

Эволюция классической тональности прослеживается в изменениях ее структуры, исходной моделью которой выступает тональность венских классиков.

*Классическая тональность* – это централизованная, функционально дифференцированная, в основе диатоническая двудадовая система аккордового типа, в которой аккорд является главным объектом развития.

Возможности тональной системы как формы логической организации в музыке определяются функциональной дифференциацией ее элементов и их централизацией. Динамические возможности системы обусловлены действием двух сил – центростремительной и центробежной, которые реализуются через систему устойчивых и неустойчивых функций: централизация гармонических структур выражается в наличии объекта, к которому направлено движение (тоники), и характеризуется стремлением неустойчивой разрешиться в устойчивой. Логика и конфликтная динамика лада концентрируются в обороте TSDT, где D выступает как центростремительная, а S как центробежная сила.

Динамика ладовых тяготений выражена не только в борьбе устойчивых и неустойчивых функций, но и в противоборстве основных и переменных функций (Ю. Тюлин [35]), под которыми понимается способность аккордов (тонов) выступать в качестве локальных тоник, центров подсистем с разной степенью самостоятельности.

---

<sup>15</sup> Вопросы эволюции европейской тональной системы рассматриваются в работах Л. Мазеля [25], Ю. Холопова [43, 52, 76, 77].

Общие тенденции развития классической тональности заключаются в расширении ладозвукорядной основы и аккордового материала, в нарастании хроматических явлений и моментов децентрализации, в доминировании плагальных и медиантовых отношений, в преобладании переменных функций над основными, в подключении к функциональным отношениям интервальных и линейных связей аккордов, в повышенном внимании к процессуальной и красочной стороне гармонии, в раскрытии ее индивидуальных качеств. Исходя из этих посылок и оставаясь главным объектом развития, гармония завоевывает новые рубежи.

## § 2. Расширенная тональность<sup>16</sup>

Расширенная тональность – категория романтической, позднеромантической, импрессионистской и постимпрессионистской гармонии. В эволюции европейской тональной системы расширенная тональность определяет качественно новый этап в переходе от классической тональной системы, в широком смысле слова, к современной хроматической системе. Этот этап характеризуется не только расширением, обогащением, утончением и усложнением ладогармонической организации, но и расшатыванием устоев классической тональной системы, формированием ее новых качеств и свойств. Об этом свидетельствует сам факт возникновения явлений, анализ которых невозможен с позиций классической тональной системы.

Особая роль в вызревании нового качества тональной системы, как указывает Ю. Холопов, принадлежит целому ряду произведений [43, с.21-22]. Укажем некоторые из них:

1823 – Бетховен. Вариация № 20 из цикла «33 вариации на тему вальса Диабелли».

1840 – Шуман. Песня «В сиянье теплых майских дней».

1842 – Глинка. «Марш Черномора».

1859 – Вагнер. «Тристан и Изольда».

1872 – Мусоргский. «Борис Годунов».

1879 – Лист. Мужской хор с органом «Ossa arida».

1885 – Лист. «Багатель без тональности».

1885 – Малер. «Песни странствующего подмастерья».

1894 – Дебюсси. «Прелюдия к послеполуденному отдыху фавна».

1896 – Римский-Корсаков. Опера «Садко».

1898 – Верди. Четыре духовные пьесы.

Расширенная тональная система условно охватывает период от романтизма до появления первых атональных опусов (1909). Расширенная тональность свойственна и музыке XX века. Она встречается в произведениях Скрябина среднего периода творчества (до ор.59), Римского-Корсакова, Рахманинова, Дебюсси, Равеля, раннего Шёнберга, Р. Штрауса и других композиторов.

Процесс расширения тональности характеризовался резким возрастанием элементарного состава гармонической системы – ее ладовых, аккордовых, тональных средств. Рассмотрим эти изменения более детально.

<sup>16</sup> Вопросы расширенной тональности подробно рассматриваются в книгах А. Шёнберга [60], Э. Курта [22], а также в работах Ц. Когоутека [19], Л. Мазеля [25], Ю. Холопова [43, 52, 76, 77].

Ладовая основа представлена целым рядом хроматических и диатонических структур. Хроматика включает альтерационно-хроматические, мажоро-минорные (одноименные, параллельные, однотерцовые, полные) и симметричные (целотоновую и полутон-тоновую) структуры; диатоника – старинные или народные диатонические лады. Эти разные по своим конструктивным и выразительным возможностям ладовые звукоряды функционируют в музыке рубежа веков как относительно замкнутые ладовые subsystemы, рождая специфичные интонационные сферы. В варьировании, противопоставлении ладов композиторы черпали новую выразительность, используя с целью создания образных контрастов. В романсе С. Рахманинова «Крысолов» контрастные интонационные сферы – модальная, мажоро-минорная и симметричная уменьшенная – сопряжены по принципу нарастания ладовой и интонационной неустойчивости.

Обогащение арсенала аккордовых средств шло за счет использования терцовых многозвучий – нонаккордов, ундецимаккордов, разнообразной палитры больших септаккордов, усложнения и обострения терцовой вертикали путем внедрения всевозможных добавочных тонов (усложняющих диссонансов), а также за счет обращения к аккордам других структур: квинтовым, квартовым, секундовым.

Раздвижение структурных рамок тональности обусловлено включением в ее состав аккордовых средств тональностей диатонического, а затем и мажоро-минорного родства: статус тональных элементов обретают их доминанты и субдоминанты, получившие название побочных. Подчиняясь новой тонике, они перестают выполнять модуляционную функцию, увеличивая радиус действия тонального центра. Так, например, для произведений Скрябина среднего периода творчества характерно начало с побочных доминант и субдоминант:

64 Скрябин. Прелюдия op. 49 № 2

*Bruscamente irato*  $\text{♩} = 69$

F. dur  $V_7^{b\#5}_{46}$   $V_9 (-\rightarrow s)$

Таким образом, расширение тональности происходило благодаря сужению собственно модуляционной сферы, которая на протяжении длительного исторического периода служила одним из сильнейших факторов гармонической динамики.

Наблюдается принципиально иная трактовка тонального центра: изменяются как функциональные, так и структурные характеристики тоники. Эти изменения направлены в сторону вуалирования ее звучания, что свидетельствует о новых формах участия тоники в динамическом процессе гармонического развития.

Различаются три функциональные разновидности тонального центра: «режиссирующая» тоника (термин Ю. Тюлина), тоника с переменной структурой и «колеблющаяся» тоника.

В первом случае тоника реально не звучит, но управляет всем процессом гармонического развития: звучание тоники заменяется ее ощущением, усиление функциональной динамики достигается без прямого участия тоники, преимущественно путем ее

режиссирующей роли. Так, в прелюдии А. Скрябина ре мажор, ор.39 № 2, насчитывающей 28 тактов, тоника впервые появляется в последнем такте <sup>17</sup>:

65 Скрябин. Прелюдия ор. 39 № 2

The musical score consists of five systems of two staves each. The first system is marked 'Elevato' with a tempo of quarter note = 60-63. It begins with a forte (f) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The second system features a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic, followed by a piano-piano (pp) dynamic. The third system also includes a triplet and a crescendo. The fourth system shows a piano-piano (pp) dynamic, a crescendo, and a forte (f) dynamic. The fifth system concludes with a piano (p) dynamic and an 'espressivo' marking. The piece ends with a final chord in the tonic key of D major.

Во втором случае реальное присутствие тоники вуалируется ее структурным варьированием. Переменная структура тоники даже в пределах одного оборота вносит ощущение постоянной изменчивости, гибкости, зыбкости, красочности, трансформирует до неузнаваемости традиционные стандартные обороты. В «Форлане» Равеля структурная переменность тоники прослеживается в зоне одной гармонии и в рамках одного автентического оборота <sup>18</sup>:

<sup>17</sup> Один из наиболее ярких примеров «режиссирующей» тоники – Вступление к опере Р. Вагнера «Тристан и Изольда».

<sup>18</sup> Структурное варьирование созвучия одной функции и одной ступени, не только тоники, – одна из существенных стилевых особенностей гармонического мышления Равеля (см. пример 32).

66 а)

Равель. Форлана

**Allegretto**

*p*

$t_{4_3}$   $T_{6_6}$   $t$

б)

*pp*

$D_2^6$   $T_7$   $D_{6_6}^6$   $t_{4_3}$

Схема

а)

$T$   $T$   $t$

б)

$D_2^6$   $T_7$   $D_{6_6}^6$   $T_7$

Колблющаяся тоника наблюдается в условиях ладовой переменности, характерной для модального мышления. Начало романса Рахманинова «Здесь хорошо» не имеет ярко выраженного устоя: его функция последовательно переходит от  $I_{4_3}$  к  $VI_{5_3}$ , затем к  $III_{5_3}$ :

67

Рахманинов. Здесь хорошо

**Moderato** *dolce ed espressivo*

*pp*

$A\text{-dur}$   $[A\text{-dur}]$   $[fis\text{-moll}]$   $[cis\text{-moll}]$

Здесь хо-ро-шо... Взгля-ни,

Изменения в функциональной системе определялись двумя противоположными тенденциями, направленными или на усиление, или на ослабление функциональной динамики. Разнясь по своему генезису, они подчас оказывались сходными по конечному результату.

Развитие функциональной стороны гармонии в расширенной тональности выражено:

1. В усилении роли отдельных функций, в частности доминантовой: преобладание характерных доминантовых форм аккордов и доминантовых отношений между ними связано с господством альтерированных аккордов.

2. В возникновении новых вариантов типовых функциональных формул на основе более широкого использования аккордов побочных ступеней. В романсе Рахманинова «Здесь хорошо» традиционный переход  $V_7$  в трезвучия I или VI ступеней дополняется разрешением аккорда в трезвучия всех остальных ступеней диатоники – III, IV, II:

68

Рахманинов. *Здесь хорошо*

а)

[Moderato]

- на ... здесь толь-ко бог

A-dur  $V_7$  III(7)

б)

- ты да ста-ра-я сос-

(fis-moll)  $V_7$  IV $_7$

в)

A-dur  $V_7$  II $_{35}$   $V_7$  I $_{35}$

В теме «Менуэта на имя Гайдн» Равеля кадансовая формула  $IV_9 - V_7 - I$  (т.3-4) предваряется ее вариантом от II ступени  $II_9 - III_7 - VI$  (т.1-2):

68 г) Равель. Менуэт на имя Гайдна

Mouv<sup>t</sup> de Menuet

G-dur      II<sub>9</sub> III<sub>7</sub>      VI      IV<sub>9</sub> V<sub>7</sub>      I

Неопределенность тональных тяготений альтерированных и хроматических созвучий, способных разрешаться в тоники различных тональностей, и аккордов побочных ступеней способствовала ослаблению функциональных отношений и вела в конечном итоге к децентрализации. В модальной сфере децентрализация возникла в результате воздействия натуральных ладов. Это сказалось в избегании автентичности и вводнотоновости, в преобладании плагальных, медиантовых, секундовых отношений, в богатстве переменных функций при нечетко выраженных основных.

Завоевания в сфере хроматики и в сфере диатоники, характерные для данного этапа эволюции, определили и дифференциацию музыкальной стилистики. В творчестве поздних романтиков, как указывают исследователи (Э. Курт, Л. Мазель), различаются два противоположных типа расширенной тональности: альтерационно-хроматический, основанный на развитии и усложнении форм функциональной динамики (Вагнер, Лист, Р. Штраус, ранний Шёнберг, Скрябин, Римский-Корсаков), и модальный, во главу угла ставивший красочные свойства ладов и их сопоставлений (Мусоргский, Дебюсси). Конечно, эта поляризация достаточно условна, поскольку оба направления подчас существуют в рамках одной системы, как в этом убеждает музыка Римского-Корсакова.

**Расширенная тональность – такая тональная организация, в которой при наличии диатонической, мажоро-минорной или симметричной ладовой основы принципиально новое качество получает тоника: она не только увеличивает радиус своего действия за счет подчинения аккордов тональностей диатонического и мажоро-минорного родства, но и меняет свои структурные и функциональные характеристики.**

Все в целом свидетельствует о том, что формирование новых явлений гармонии в XX веке происходит при прочной опоре на традиции.

### Задания

1. Дать характеристику интонационным сферам и ладозвукорядной основе.
2. Определить тип расширенной тональности: альтерационно-хроматической, модальной или сочетающей обе разновидности.
3. Охарактеризовать аккордовые средства.
4. Дать структурные и функциональные характеристики тонального центра, определить формы участия тоники в динамическом процессе гармонического развития.
5. Определить характер функциональной динамики, соотношение мелодического и аккордового начал, типы связи аккордов.
6. Установить принципы дифференциации музыкальной стилистики.



Верди. «Ave Maria».

Дебюсси. «Дельфийские танцовщицы»; «Затонувший собор»; «Послеполуденный отдых фавна».

Равель. «Гробница Куперена»: Форлана, Менуэт, Ригодон; Пavana; Менуэт на имя Гайдн; Прелюдия.

Рахманинов. Романсы «Крысолов», «Маргаритки».

Скрябин. Прелюдии: ор. 31 № 4; ор. 33 № 2, 3; ор. 35 № 2; ор. 37 № 3, 4; ор. 39 № 2, 3; ор. 44 № 1, 2; ор. 45 № 1, 2, 3; ор. 48 № 2, 4; ор. 49 № 2, 3; ор. 51 № 4.

Сибелиус. Романс «Стрекоза».

Шёнберг. «Жизнь в грезах», ор. 6 № 1.

### § 3. Хроматическая тональность<sup>19</sup>

Включение в рамки тональности все большего круга явлений, тенденции к разного рода объединениям, наложениям, совмещениям средств нескольких тональностей не только диатонического, мажоро-минорного, но даже хроматического родства закономерно привели к возникновению новой формы тональности в условиях 12-тоновости – тональности хроматической. И хотя процесс расширения тональных границ в ней достиг критического предела (приходится говорить уже не о расширении, а о размывании ее контуров), тональные принципы по-прежнему служат фундаментом, важным фактором формообразования и логики развития музыкальной мысли в целом ряде современных стилей.

Проявления хроматической тональности многогранны. Она показательна для художественных систем различных композиторских школ, отдельных периодов творчества композиторов и выступает в качестве основы большинства музыкальных произведений позднего Скрябина (начиная с ор. 59), Прокофьева, Мясковского, Шостаковича, Щедрина, Бартока, Хиндемита, Мийо, Онеггера и других композиторов. Хроматическая тональность, объединяя различные типы гармонических структур – индивидуальных по своему характеру и свойствам, сохраняет генетическое родство с ведущими принципами традиционной тональности.

Качественные изменения, происшедшие в гармонии, теоретически были осознаны С. Танеевым. В «Подвижном контрапункте строгого письма», законченном в 1906 и опубликованном в 1909 году, Танеев писал: «Заступившая место церковных ладов, тональная система теперь, в свою очередь, перерождается в новую систему, которая стремится к уничтожению тональности и замене диатонической основы гармонии хроматической, а разрушение тональности ведет к разложению музыкальной формы» [33, с.9]. Впоследствии «новая система» была названа «новой тональностью» или «хроматической тональностью».

Необходимо отметить, что в начале века не было однозначного толкования термина «тональность» применительно к новым явлениям музыкального искусства: полное отрицание тональной организации в современной музыке соседствовало с признанием любых явлений в качестве конкретных тональных форм. В первом случае область понимания тонального феномена ограничивалась традиционной мажоро-минорной системой. Подобный

<sup>19</sup> Вопросы хроматической тональности освещаются в работах П. Хиндемита, Н. Гуляницкой [10], Ю. Холопова [42, 43, 52, 76, 77].

взгляд показателен, в частности для Стравинского: «Гармония, как наука об аккордах и их соотношениях, имела блестящую, но краткую историю. Эта история показывает, что аккорды постепенно теряли свою непосредственную функцию гармонического руководства и начали вводить композиторов в соблазн блеском отдельных гармонических эффектов. В настоящее время все гармонические открытия исчерпаны. Гармония, как средство музыкальной конструкции, уже не располагает никакими ресурсами, пригодными для исследования и для использования» [32, с.28].

Во втором случае имело место предельно широкое, обобщенное понимание тональности как организующего системного принципа, за которым уже не стоит исторически конкретное структурное содержание: в результате серийная организация выступает в качестве новой формы тональности.

Мы рассматриваем хроматическую тональность как конкретную структуру с комплексом характерных признаков и свойств.

Хроматическая тональность имеет следующие особенности:

1. Ладовой основой является 12-тоновый хроматический звукоряд, допускающий построение аккорда на любом тоне, что позволяет рассматривать хроматику как основную, а не производную форму. При этом не только стираются грани между мажором и минором<sup>20</sup> (хотя остается возможность их оппозиции на разных уровнях целого: от двутерцовости в тонике до ладового противопоставления разделов формы), но и нивелируется эффект модуляционной и альтерационной хроматики.

2. Основная форма хроматики не исключает использования новых разновидностей ее производных форм. Они связаны с хроматическим сопряжением диатонических элементов (интонаций, аккордов, звукорядов) разных тональностей по горизонтали или вертикали. Примером подобного сопряжения диатонических элементов по горизонтали могут служить темы фуг *es-moll*, *f-moll*, прелюдии *D-dur* Щедрина. В прелюдии хроматика мелодической линии представляет пеструю мозаику фрагментов диатонических звукорядов – *e-moll* гармонического, эолийского, *As-dur*, *A* лидийского, *D-dur*:

69 Щедрин. Прелюдия *D-dur*

[Tempo ad libitum, rubato]

*pp* *D-dur* *e гарм.* | *e натур.* || *As* || *A лидийский* || *D* |

Сопряжение диатонических элементов по вертикали будет рассмотрено в следующем разделе (§ 4) в связи с политональностью.

3. Аккордика, сохраняя свой основополагающий характер в системе, обогащается новыми качествами. К ним относятся:

- **мансипация диссонанса** – свободное применение диссонирующих комплексов, не требующих ни подготовки, ни разрешения;
- **индивидуально-авторская трактовка гармонии**, выраженная в предпочтении определенных аккордовых структур (например, «прометеева» аккорда в музыке позднего Скрябина) и в распространении «именных» аккордов (см. *примеры 35, 36, 37, 38*).

<sup>20</sup> Подобный взгляд на тональность находит отражение в цикле Хиндемита «*Ludus tonalis*», в котором вместо классического «набора» из 24 тональностей представлены только 12.

4. Тональный центр – тоника – приобретает характерность и наделяется еще более широкой трактовкой. Появляется новый тип тоники и, соответственно, гармонического синтаксиса. Наряду с традиционной гармонической тоникой – аккордом – консонансом или диссонансом (так, центром системы в произведениях Скрябина, начиная с op.59, становятся многозвучные диссонантные тоники), в ее качестве начинают выступать отдельные звуки или звуковые комплексы. Показательны названия произведений И. Стравинского: Серенада in A, Симфония in C, Концерт для скрипки in D; П. Хиндемита: Соната для скрипки in E, Квартет in Es и т.п. «Назвав мое сочинение "Серенадой в ля", – разъясняет композитор, – я преследовал этим особую цель: дело здесь заключается не в определении тональности, а в том, что я заставляю всю музыку тяготеть к одному звуковому полюсу, который в данном случае есть звук ля»<sup>21</sup>. Данный тип тоники Стравинский назвал полюсом, а всю систему полярной, в которую традиционная тональность входит лишь как составная часть. Уступая по силе гравитации гармонической тонике, полюс проявляет свое действие только в реальном звучании, что и определяет ости-натную сущность полярной системы [15]. Так, романтическая тенденция избегания, ву-алирования тоники, успешно развиваемая на протяжении всей второй половины XIX столетия и встречающаяся в хроматической тональности ряда стилей XX века, переходит в свой антипод с прямо противоположной установкой: утверждение опорного звука достигается с помощью его ости-натного повтора<sup>22</sup>.

*Техника звукового полюса* базируется на гармоническом принципе общего осевого тона, который формирует комплекс интонаций, аккордов, ладов и тональностей. Способ укрепления полюса основан на многообразных видах возврата к нему в самых различных тонально-гармонических и ладовых формах. Понятие полюса шире понятия гармонической тоники, поскольку он не является I ступенью тональности (это лишь возможный частный случай). Как правило, полюс рассматривается композитором как прима, терция, квинта трезвучия или септима септаккорда, не говоря уже о возможности включения его практически в любой звукоряд – диатонический, симметричный или хроматический. Так в художественной практике утверждается новая разновидность тоники с переменной структурой. Если структурное варьирование гармонической тоники не затрагивало ее основного тона (ср. тоники экспозиции и репризы в 4-й вариации из 3-го концерта для фортепиано с оркестром Прокофьева в *примере 70а, б*), то структурное многообразие новой (мелодической) тоники определяется варьированием позиции осевого тона в аккорде. В результате, например, полюс *a* выражается через следующий комплекс тональностей: F-dur, fis-moll, A-dur, a-moll, D-dur, d-moll (см., например, Гимн из «Серенады в ля» – Хрестоматия, *пример 38*). Смена различных конкретных гармонических и ладотональных обликов полюса служит одной из важнейших пружин развития в музыкальной форме. Так, творческая практика выдвинула новые факторы укрепления позиции тоники, обогатив современную музыку новыми конструктивными и выразительно-колористическими возможностями [15].

<sup>21</sup> Стравинский И. Хроника моей жизни. – Л., 1963. С.185. См. также 31, с.29-31.

<sup>22</sup> Прототип полюса можно видеть в реперкуссе средневековой монодии и в доминирующем тоне мелодики русской народной песни.

## 70 а) Прокофьев. 3-й концерт для ф-п. с орк., II ч.

69 *Andante meditativo*

б)

Схема

5. Гармонический синтаксис в хроматической тональности сочетает мелодические связи с дальнейшим развитием функциональных отношений. Последнее выражается:

а) в структурном обогащении аккорда той или иной функции. Так, острота тяготения прокофьевской доминанты усиливается благодаря включению в доминантсептаккорд трезвучия, вводного в тонику:  $h - dis - fis$  для  $C - dur$ ;  $h - d - fis$  для  $c - moll$ :

71

## Прокофьев. Джульетта-девочка

б) в более широкой трактовке функций за счет введения в них ряда новых созвучий. В условиях хроматического звукоряда остро стоит проблема функциональной характеристики хроматических аккордов. Например, функциональное значение тритоновой н.V ступени у Прокофьева, как показал Ю. Холопов, в зависимости от контекста определяется либо как н.II к S, либо как S к н.II; этот же аккорд в качестве в.IV выступает как «прокофьевская доминанта» к доминанте [42, с.301]. Та же ступень в функциональной системе Бартока наделена тонической функцией, а у позднего Скрябина – доминантовой (см.: Хрестоматия, анализ примера 39):

72 Прокофьев. Похороны Джульетты

[Adagio funebre]  
Poco più mosso

366

C-dur *mp* *cresc.* *f dim.*

n V<sub>7</sub> IV I<sub>7</sub>

*mp cresc.* *ff*

n V<sub>7</sub> I<sub>7</sub>

73 а) Скрябин. Поэма op. 71 № 2

En rêvant, avec une grande douceur

*p*

б)

Lento

*p*

5 6

Вместе с тем, при индивидуальных подходах разных композиторов к трактовке функциональных закономерностей, по-прежнему действенным остается принцип близости (или отдаленности) ступеней и аккордов к центру – тонике.

6. Принципиальное отличие хроматической тональности от расширенной заключается в бесконечном разнообразии индивидуальных ее трактовок. Они обусловлены использованием своеобразных ладовых структур (лады Прокофьева, Шостаковича, Бартока), специфических систем родства звуков (системы Скрябина, Хиндемита, Бартока)<sup>23</sup>, оригинальным подходом к функциональности – функциональным группам и отношениям<sup>24</sup>.

Индивидуальная трактовка отдельных компонентов системы изменяет ее свойства и может влиять на всю систему или ее часть. Самобытные черты стиля Шостаковича ярко проявились в ладовой сфере. Рождению новых форм диатоники во многом способствовало своеобразие интонационного содержания музыки композитора. «В его творчестве, – пишет Л. Мазель, – возникли в связи с воплощением углубленно-сосредоточенных эмоций, нередко трагических образов – особые лады, весьма интенсифицирующие нисходящие тяготения минора» [25, с.536]. Специфика ладовых структур повлияла на систему тонального родства и закономерности тональных планов в музыке композитора: круг родственных тональностей расширяется за счет тональностей, возникающих на характерных ступенях лада, например, *es-moll* и *b-moll* в *h-moll* (финал 2-й сонаты для фортепиано).

*Хроматическая тональность – это индивидуализированная, иерархическая, централизованная хроматическая система с особой выразительной и конструктивной ролью функциональной формулы тяготения неустоя в устой.*

### Задания

1. Выявить конструктивное и выразительное значение функциональной формулы тяготения неустоя в устой.
2. Определить формы хроматики (производная, основная).
3. Установить тип тоники, ее структуру.
4. Определить характер связи аккордов.
5. Выявить трактовку функциональных групп и аккордов хроматических ступеней.
6. Определить степень структурной индивидуализации ладозвукорядной основы, системы родства звуков, аккордики и т.п.

Барток. Багатель ор. 6 № 12.

Мийо. Кантата «Огненный замок».

Онеггер. Оратория «Жанна д'Арк на костре»: финал; оратория «Пляска мертвецов»: №1,2,4,7.  
 Прокофьев. Соната № 6, ч. III; соната № 8, ч. II; соната № 9, ч. I экспозиция, ч. IV; 3-й концерт для фортепиано с оркестром, ч. II, 4-я вариация; «Мимолетности», № 2, 12, 13, 18; «Ромео и Джульетта», № 2 «Ромео», № 12 «Маски», № 49 Танец антильских девушек; «Золушка»: Большой вальс, № 30.

<sup>23</sup> В системе Скрябина тритоновое родство является самым близким, квинтовое – самым далеким. В системе Хиндемита наоборот: тритоновые отношения – самые далекие, квинтовые – наиболее родственные (см. об этом на с. 76).

<sup>24</sup> Например, в основе системы функциональных осей Бартока, по мнению Э. Лендваи, лежит функциональное тождество аккордов малотерцового и тритонового отношений: функцию тоники в *C-dur* могут выполнять аккорды, находящиеся на звуках *c*, *es*, *fis*, *a*; функцию доминанты – на звуках *g*, *b*, *cis*, *e* и т.д. [37].

Скрябин. Прелюдии; ор. 59 № 2, ор. 63 № 1, ор. 67 № 1, ор. 69 № 1, ор. 74.

Стравинский. «Свадебка», ч. I; Симфония псалмов, ч. II, III; Скрипичный концерт, ч. II, «Серенада в ля»; Соната.

Шостакович. Три фантастических танца; Прелюдии и фуги, ор. 87.

Щедрин. Прелюдии и фуги; 1-й концерт для фортепиано с оркестром.

#### § 4. Политональность <sup>25</sup>

К феноменам современной гармонии и хроматической тональности относится политональность во всех ее многообразных проявлениях. Яркая и хорошо различимая на слух, она встречается в сочинениях Стравинского, Равеля, Мийо, Пуленка, Прокофьева, Шостаковича и других композиторов XX века.

**Политональность** – одновременное сочетание по вертикали двух или нескольких тональностей, образующее новую единую ладовую структуру. Компоненты политональности называются субтональностями. Каждая из субтональностей предполагает устой, закреплённый гармоническими отношениями (не менее двух функций) или мелодическими связями, а также звукорядную, ритмическую и фактурную самостоятельность. В противном случае мы имеем дело с промежуточными формами моно- и политональности.

Самая распространенная разновидность политональности – битональность – одновременное сочетание двух тональностей. Сочетание тонических аккордов тональностей образует общую **политонику** (термин Ю. Паисова).

Типы политональности классифицируются по разным признакам: по ладозвукорядной основе различают диатоническую и хроматическую политональность; по фактуре – мелодическую и гармоническую; по функции в форме – экспозиционную, развивающую и модуляционную; по семантике – колористическую и экспрессивную.

По аналогии с общепринятой классификацией ладов политональность может быть **диатонической** и **хроматической**. В первом случае обе субтональности выражены диатоникой:

74

Бартók. Багатель ор. 6 № 1

Molto sostenuto ♩ = 66  
cis эолийский

с фригийский p express.

В хроматической политональности хотя бы одна субтональность должна быть представлена хроматикой:

<sup>25</sup> Проблемам политональности посвящена монография Ю. Паисова [29]; см. также работы Н. Гуляницкой [10], Л. Дьячковой [16], Ю. Холопова [42, 76].

75 Стравинский. *Весна священная*

$\text{♩} = 60$  C-dur

*p* e-moll

По характеру фактуры различается *мелодическая* и *гармоническая* политональность. Контрапункт двух или нескольких одноголосных разнотональных линий образует мелодическую политональность:

76 Прокофьев. *6-я соната для ф-п., IV ч.*

[Vivace] B-dur 8

*cresc.* *ff*

D-dur 8

В гармонической политональности одна из субтональностей дана в аккордовой фактуре:

77 Сидельников Н. *Сокровенные разговоры, № 4*

Meno mosso *p* fis- moll

A. I

A. II *pp* А...

Уж ни-кто-то к те-лу ни-кто не при-сту-пит-ся

T. *pp*

V. I *pp*

V. II *pp* Es-dur



Политональные сочетания проявляются с разной степенью интенсивности. Эффект политональности выражен слабее при совмещении родственных тональностей (например, C-dur и e-moll, C-dur и a-moll). И наоборот, при ладовом контрасте неродственных тональностей (например, C-dur и Fis-dur, G-dur и Fis-dur), когда в качестве политоники выступает резко диссонантное созвучие, эффект политональности усиливается (см. *пример 17*). Сложность одновременного объединения разных тональностей компенсируется простотой внутри-тональных средств: преобладают в основном трезвучия и септаккорды. Не характерна для них и затушеванность ладофункционального развития; политональные сочетания слышны отчетливее, если гармоническое движение, с точки зрения ладовой функциональности, более определено:

78

Мийо. *Бразильские танцы, Corcovado*

Использование политональных средств в творчестве различных композиторов весьма индивидуально и отличается не только выбором соответствующих интервальных соотношений между субтональностями, но и местоположением их в форме, а также акцентом на красочности или ладофункциональной напряженности.

По местоположению и функции в форме различаются *экспозиционный, вариантно-развивающий* и *модуляционный типы* политональности. Чаще всего политональность употребляется в экспозиционных разделах формы при изложении тематического материала. Многие темы в музыке Стравинского, Равеля, Мийо, Пуленка оформлены политонально, что позволяет рассматривать такого рода политональность как экспозиционную или «гармонизиующую» в широком смысле слова:

79

Стравинский. *Свадебка, карт. 1*

Однако политональность может быть использована и как развивающее средство: если в экспозиции преобладала монотональная структура, то появление политональности в развивающем разделе воспринимается как ладовое развитие и усложнение. Например, ведущие попевки в «Свадебке» Стравинского в процессе развития обрастают интональными подголосками, контрапунктами, имитациями, канонами, дублировками. Подобное насыщение вокально-хоровой партии добавочными голосами тесно связано с эффектом динамики толпы. Интональное окружение способствует созданию многоплановости действия, а при имитационно-дублирующих формах – гетерофонной разноголосицы празднично-хмельной толпы, обособлению групп.

Весьма распространенный прием в современной музыке – модуляционный тип политональности. Он составляет отличительную особенность творческого метода Стравинского. Модуляционный переход осуществляется с помощью наложения на звучащую тональность новой, которая подготавливает тонально или интонационно тему следующего раздела. Подобное напластование тональностей создает узел напряжения и предвещает появление нового раздела, позволяя композитору при известной тематической калейдоскопичности «экономить» тематический материал на модулирующих связках:

80 а) Стравинский. Свадебка, карт. 1

11 [♩ = 120] h-moll

S. c-moll Уж как све\_кровь ли

B. sf Как све\_корли ба\_ пощка к те бе будет ми\_ ла\_стив, как све\_кровь ли

б)

G-dur

12 [♩ = 120]

В 1-й картине «Свадебки» (ц.11), в хоровой партии дается каноническая имитация в большую септиму: на c-moll попевки басов накладывается та же попевка у сопрано в h-moll. Выбор тональности h-moll не случаен: во-первых, акцентируя звуки *d-e-d*, с которых начнется следующий раздел G-dur, она осуществляет его интонационную подготовку; во-вторых, именно конфликтное сопоставление c-moll и h-moll предполагает в качестве тонального вывода G-dur, который и является объединяющим гармоническим моментом данного политонального комплекса. Таким образом, политональность – это такое гармоническое средство, которое обладает не только самостоятельным художественным эффектом, но и ладогармоническими особенностями и закономерностями, которые во многом определяются местоположением и функцией его в форме.

Несмотря на то что политональные соединения неисчерпаемы по звукописным возможностям, с семантической точки зрения их можно условно разделить на *колористические*, акцентирующие красочность звучания, и *экспрессивные*, связанные с ладофункциональной напряженностью.

В целом политональность при всей своей красочности, свидетельствующей о возросшей роли темброфонических свойств гармонии, обнаруживает и специфические формообразующие качества, активно участвует в ладогармоническом развитии композиций. Она явилась выражением синтезирующих тенденций, отличающих современное музыкальное сознание.

### *Задания*

1. Определить тип политональности: диатонический или хроматический, мелодический или гармонический.
  2. Дать ладовую и гармоническую характеристику каждой субтональности.
  3. Установить политонику и определить интервальное соотношение субтональностей.
  4. Определить местоположение и функцию политональных образований в форме.
  5. Выявить выразительный потенциал политональных построений: акцентирование красочной стороны или ладофункциональной напряженности звучания
- Барток. «Микрокосмос», № 86, 103, 106, 110, 125; Багатели, ор.6 № 1.  
Мийо. Бразильские танцы.  
Прокофьев. «Александр Невский»: «Ледовое побоище»; Сарказм № 3.  
Равель. Концерт для фортепиано с оркестром G-dur.  
Стравинский. «Петрушка», к. II; «Свадебка», к. I, II; Симфония в трех движениях ч. I, II; «Весна священная»: «Игра двух городов».  
Глядешкина З. Хрестоматия по гармоническому анализу на материале музыки советских композиторов, раздел IX [8].

### **§ 5. Хроматическая тональность Хиндемита**<sup>26</sup>

Одним из крупных теоретиков новой хроматической тональности был немецкий композитор Хиндемит. В своем теоретическом труде «Руководство по композиции» (1937) он дает естественнонаучное обоснование хроматической тональной системы, описывая характер действия в ней функциональных связей. Достоинство его теории составляет акустическое обоснование хроматической тональной системы, объяснение закономерностей тональной музыки, новая трактовка аккорда и интервала как строительных элементов системы, учение об основном тоне аккорда и т.п. Будучи теорией новой тональности, она имеет несомненную практическую ценность.

Создавая свою концепцию тональности, Хиндемит наделил ее универсальным характером, видя в ней ключ к анализу как своих произведений, так и произведений других композиторов разных эпох и стилей<sup>27</sup>.

Функциональные закономерности тональной системы Хиндемит выводит из физических свойств звука. Фундамент его теории составляют ряды: ряд I и ряд II.

Ряд I (P I) – определяет родство звуков по горизонтали. Он выведен из обертонового ряда и дает картину связи всех 12 звуков с позиций одного центрального тона. Самыми

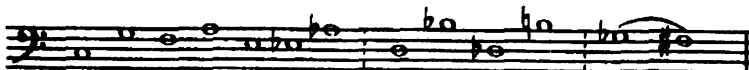
<sup>26</sup> Теоретическая концепция Хиндемита рассматривается в работах Н. Гуляницкой [9], Ц. Когоутека [19], Ю. Холопова [41].

<sup>27</sup> Критику теории Хиндемита см. в работах В. Федулова [36], Ю. Холопова [41].

близкими к основному тону являются звуки, отстоящие от него на чистую квинту и кварту; самыми далекими – на тритон. Р I, определяя родство звуков по горизонтали, дифференцирует тяготения (чем дальше от основного тона, тем слабее родство): квинтовое родство, терцовое, секундовое, тритоновое. Движущей силой развития в системе оказывается та или иная степень удаления звука или звуковых групп от тоники:

81

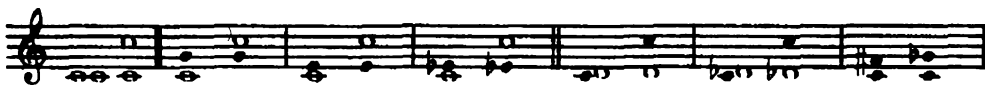
Ряд I



Родство между звуками по вертикали определяется отношениями интервального ряда II (Р II). Он дает единое представление об интервалах как основе гармонии и определяет качество созвучий, образующихся по вертикали: гармонически сильные интервалы – ч.5 и б.3 с обращениями, гармонически слабые – все остальные, и чем дальше вправо, тем слабее гармонические свойства интервалов; тритон обладает неопределенной характеристикой:

82

Ряд II



Интервалы имеют основной тон (в *примере 82* они выделены белыми нотами) – отсюда вытекает новая теория аккордики. Основной тон аккорда есть основной тон его сильнейшего интервала. Аккорд определяется двумя параметрами: основным тоном и интервальным составом. Ослабление гармонической силы означает возрастание диссонантности, мелодической напряженности.

Для характеристики гармонического языка Хиндемит вводит следующие основные понятия: «контурное двухголосие», «гармонический рельеф», «линия основных тонов» («ход ступеней») <sup>28</sup>, на базе которых формируется тональная система.

1. Контурное двухголосие (основное двухголосие) образуют два крайних голоса (органный пункт не учитывается), которые создают гармоническую рамку сочинения. Так как интервал, по Хиндемиту, является основой гармонии, то контурное двухголосие, связанное с Р II, определяет гармонический план произведения, структуру используемых аккордов. В хоре «Лань» («Шесть песен на слова Рильке») в контурном двухголосии преобладают чистые квинты и септимы – они же характеризуют квартовый фонизм и септаккордовую основу вертикальных комплексов.

2. Гармонический рельеф – логически построенная последовательность аккордов, в основе которой лежит принцип их структурной близости или контраста. Он указывает на убывание или нарастание консонантности или диссонантности. График гармонического рельефа строится по таблице аккордов (см. *пример 22*).

Чистый, возвышенный характер отличает светлый, созерцательный образ в хоре «Лань». Этому во многом способствует использование аккордики без тритона (класс А) I, III и изредка V групп. Это же впечатление достигается преобладанием одной из групп – а именно III: соединение аккордов внутри одной группы создает мягкое

<sup>28</sup> Понятие «линия основных тонов» задействовано также в теориях Рамо и Шенкера.

звучание, поскольку гармонический рельеф складывается из спокойных, плавных линий. Взаимодействие аккордов между I и III группами дифференцирует гармоническое развитие и определяет гармоническую пульсацию, гармонический синтаксис и гармоническое движение. Переход от аккордики I группы к аккордике III группы связан с нарастанием и усилением динамики, от III к I — с ее спадом, успокоением; противопоставление аккордики этих же групп участвует в перегармонизации интонационных повторов (ср. т.1, *пример 83*: I<sub>1</sub> – I<sub>1</sub> – III<sub>1</sub> – III<sub>2</sub> – III<sub>2</sub> – I<sub>2</sub> и т.2: I<sub>2</sub> – I<sub>2</sub> – I<sub>1</sub> – I<sub>1</sub> – I<sub>1</sub>):

83 Хиндемит. Лань

Что гре-зи-лось те-бе в ночной час.

I<sub>1</sub> I<sub>1</sub> III<sub>1</sub> III<sub>2</sub> III<sub>2</sub> I<sub>2</sub> I<sub>2</sub> I<sub>2</sub> I<sub>1</sub> I<sub>1</sub> I<sub>1</sub>

Взаимоотношение контурного двухголосия с гармоническим рельефом может сводиться либо к поддержке друг друга, либо к противоборству. При этом кульминационные точки могут не совпадать.

3. Линия основных тонов, так называемые ходы ступеней, включает в себе движение основных тонов аккордов. Она образует четкую рамку тональности. Основной тон отыскивается по P II, центральный тон выбирается по P I. В линии основных тонов позиции тоники укрепляются квартовыми и квинтовыми ходами, появлением ее на гранях разделов, неоднократными повторами, тактовым акцентом, ритмическим продлением. Центральные тоны всех тональных отрезков (границы не всегда четко обозначены) образуют высший ход ступеней, который дает представление об общем гармоническом и модуляционном плане композиции.

### Задания

1. Определить и проанализировать линию основных тонов.
  2. Сделать анализ контурного двухголосия.
  3. Выявить гармонический рельеф: нарастание или ослабление консонантности или диссонантности.
  4. Определить общий гармонический и модуляционный план композиции.
- Хиндемит. «Игра тональностями»; Шесть песен для хора на слова Рильке; Соната для скрипки и фортепиано в ми; Симфония «Художник Матис», ч. II.

## Глава V

### НЕОМОДАЛЬНОСТЬ <sup>29</sup>

Свое название модальная система получила от слова «модус» – «самого распространенного термина для обозначения категории лада и его конкретных разновидностей в средневековой и ренессансной музыке» [47, с.17]. На его основе развился богатый словарь терминов: модальность, модальная система, модальная гармония, модальная тональность, модальная техника.

В настоящее время можно выделить три значения термина «модальность»:

1. Модальность как историческая ладовая формация (средневековья и Возрождения), опирающаяся на систему церковных модусов. Это ключевое понятие доклассической музыки. Модальность – тональность являются категориями, между которыми существуют отношения исторической преемственности [1, с.5].

2. Модальность как мелодическая ладозвукорядная техника, встречающаяся в музыке разных эпох. В этом более широком значении она рассматривается как специфический тип гармонической структуры, в которой звукоряд играет ведущую конструктивную и выразительную роль. Модальность – тональность выступают как разные типы гармонических систем: модальная – ладозвукорядная система (ее еще называют мелодической тональностью), тональная – ладофункциональная (гармоническая тональность). Оба типа, по мнению Ю. Холопова, не противоположны, а разнородны [47, с.16]. В современной музыке наблюдается резкое возрастание конструктивной и выразительной роли звукоряда.

3. Модальность как конкретный звукоряд, тесно связанный с понятием тональности. Тональность – структура с определенным ладовым центром, модальность – индивидуальный ладовый звукоряд. Подобная трактовка свойственна Яворскому, чей термин «ладотональность» характеризуется со стороны централизации и со стороны звукорядной основы. Преобладает она и в американском музыкознании. «Центральный тон, – пишет Перси-кетти, – к которому тяготеют другие, устанавливает тональность, а способ, по которому остальные тоны располагаются вокруг него, создают модальность» [59, цит. по: 1, с.6]. Тональность, таким образом, существует в различных модальных версиях, но такое понимание лишено историчности.

Возрождение принципов модального мышления в современной музыке принято связывать с *неомодальностью*. Неомодальность мы рассматриваем во втором значении термина и понимаем под ней целостную ладозвукорядную систему, действующую на основе мелодических принципов организации звуковой материи. Она определяет очень разные художественные стили, качественно несходные творческие явления и, безусловно, обогащается в XX веке новыми чертами. Неомодальность характеризуется целым рядом признаков. К ним относятся:

1. Опора на использование и чередование ладов [19, с.81].
2. Многоладовость, включающая диатонические, симметричные и хроматические ладовые формы.
3. Особая конструктивная и выразительная роль ладового звукоряда.

---

<sup>29</sup> Проблемы модальности рассматриваются в работах Т. Барановой [1], Т. Бершадской [2], Н. Гуляницкой [10], Ц. Когоутека [19], Л. Мазеля [25], О. Мессина [57], Ю. Холопова [47, 52, 76, 77].

Конструктивное начало состоит в том, что структурная целостность звуковысотной организации достигается на ладозвукорядном уровне: ладовый звукоряд – главный объект развития и исходное основание в формировании гармонических структур. Доминирование ладовой основы означает, что ей подчиняются принципы организации голосов, вертикали и гармонических последований. В этих условиях принципиально иной становится роль аккордовых комплексов: фонически-остинатные формулы – это ритмосонорный пласт, автономная звукоидея. Акцент делается на выявлении красочно-фонических свойств гармонии, на тембросонорных эффектах.

Выразительные возможности модальной техники заложены в интонационной характерности ладовых структур. Динамика гармонического развития заключается в ладовом колорировании, варьировании, противопоставлении. Одним из наиболее ярких и убедительных образцов подобного ладового варьирования в музыке прошлого является вступительная тема сонаты *h-moll* Листа (1854). Ее гаммообразный характер концентрирует внимание на специфике ладовой структуры, которая последовательно варьируется в каждом новом проведении темы, рождая красочный эффект ладовых смен. Так, во вступлении тема проходит сначала во фригийском, затем в дважды-гармоническом *g-moll* (цыганская или венгерская гамма); в доминантовом предыкте к первой теме побочной партии ее варианты от звука *a* «прочитываются» в гармоническом *b-moll*, в гармоническом *d-moll* (доминантовый лад), в натуральном и в мелодическом *d-moll* и т.д.:

84 а) Лист. Соната *h-moll*

*Lento assai*

б)

Игра ладовыми бликами лежит в основе заключительного номера «Хорал речной воды» из вокального цикла на стихи В. Хлебникова «В стране осок и незабудок» Н. Сидельникова. Строфы хорала последовательно сопоставляют: *G* ионийский – *G* лидийский; *h-moll* мелодический – *h-moll* с вариантом *V* ступени: натуральной – в нижнем регистре и низкой – в верхнем (по образцу обиходного лада); *h* фригийский – *E* лидийский; *e* эолийский – *C* лидийский:

Andante con moto è molto espressione

G ионийский

G лидийский

h-moll гарм. h-moll мелод. h-moll V, н. V

h фригийский

E лидийский

4. Слабо выраженная централизация. Неопределенность тональных тяготений связана:
- с потенциальной равнозначностью нескольких центров и «обратимостью тяготений» (Л. Мазель) в условиях отсутствия вводнотоновых отношений в натуральных ладах, что обуславливает варьирование ладовых центров и ладовых структур на основе единого ладового звукоряда;
  - с потенциальной равнозначностью нескольких центров в симметричных ладах (показательны в этом плане малотерцовые цепи трезвучий в уменьшенном ладу).

5. Наличие двух видов тоники: по типу «финалиса», конечного тона, и по типу «полюса», реально доминирующего тона (термин Стравинского), который порождает ости-натно-стержневую или ости-натно-осевую координацию музыкального материала. Центра-лизующая функция «полюса» или полярного тона, утверждаемого ритмомелодическим или ритмо-гармоническим способами, определяется реальным его звучанием. В данном примере это звук e:



86

Стравинский. *Петрушка. Русская*

3/4 [♩ = 116]

8...

*mf*

6. Принцип переменности, специфика проявления которого связана не с динамикой роста и спада напряжения, как это обычно происходит в тональной системе, а с колористическим эффектом мерцания, переливов, игры красок и бликов. Виды переменности обусловлены варьированием:

- а) позиции ладового центра,
- б) его структуры,
- в) структуры лада,
- г) звукоряда.

К наиболее устойчивым и характерным относятся следующие комбинации:

- изменение а), б), в) при сохранении г) – наиболее распространенная форма ладовой переменности в русской народной музыке (см. также *пример 67*);
- изменение а) при сохранении б), в), г) – чаще всего наблюдается в симметричных ладах, например у позднего Скрябина:

87

Скрябин. *Прелюдия op. 59 № 2*

[Savage, belliqueux]

*cresc.*

- изменение а), б) при сохранении в), г); например, в прелюдии Дебюсси «Паруса» в условиях целотонавого лада от с варьируется высотная позиция и структура ладового центра:

88

Дебюсси. *Паруса*

– изменение в), г) при сохранении а), б) – примером может служить упомянутая выше вступительная тема сонаты Листа, прелюдия Дебюсси «Шаги на снегу».

7. Преобладание линейных принципов организации, выраженных в полимелодической фактуре, в ладовой автономии голосов, в мелодических связях аккордов, что в свое время отметил Танеев: «Вне каденции строгое письмо не представляет подбора тонально объединенных гармоний, тональная связь может совершенно отсутствовать, и за каждым аккордом на той же диатонической основе может следовать каждый другой аккорд» [33, с.10].

В прелюдии Мессиана «Бесплотные звуки мечты» опора на линейные принципы мышления подтверждается целым рядом признаков. Полимелодическая фактура состоит из двух ладово-автономных пластов, объединенных по принципу рельефа и фона. Верхний пласт – фон – использует третий симметричный лад (2 1 1) в третьей позиции, нижний пласт – рельеф – второй симметричный лад (1 2) в первой позиции. Фоновая функция верхнего пласта определяется ритмической и структурной нивелировкой составляющих его аккордовых комплексов – лент, которые включают только два достаточно близких интервально-структурных варианта: кварта – большая терция (5 – 4) и тритон – большая терция (6 – 4). Нижний пласт ритмически и структурно индивидуализирован. Традиционное для данного лада малотерцовое сопоставление аккордов вуалируется варьированием структуры последних – используются трезвучия, септаккорды и их модификации в виде обращений и аккордов с побочными тонами. Роль ладового центра данного полимодального построения выполняет аккорд, объединяющий общие для двух ладов звуки и занимающий ключевые позиции в интонационном развитии, – он является исходным и конечным пунктом гармонического движения (см. *пример 5 б*).

Проявления модальности в современной художественной практике крайне многообразны и связаны непосредственно с использованием симметричных ладов и различных форм диатоники. Модальность может выступать в качестве универсального принципа в стиле композитора, охватывая все структурные уровни композиции, как это имеет место у Мессиана, что вызвано опорой на специфическую систему симметричных ладов. Модальность может доминировать в рамках другого типа звуковысотной организации, обогащая последнюю. Подобная композиционная техника показательна для Дебюсси, вслед за Мусоргским продолжившим модальное направление расширенной тональности; для Стравинского, Бартока – уже в рамках хроматической тональности.

Своеобразно применяются принципы модальной техники Стравинским. Тесно связанные с попевочно-интонационной сущностью его музыки, они действуют на уровне голосов многоплановой фактуры, сложная контрапунктическая ткань которой представляет прихотливое хроматическое сопряжение по вертикали коротких диатонических мотивных структур, самостоятельных в интонационном, ладовом, ритмическом отношениях. В итоге на модально-мелодической диатонической основе рождаются новые, острохарактерные хроматические образования – полиладовые и политональные, свойственные в целом скорее хроматической тональности. В следующем примере выразительность инструментального диалога во многом достигается тональным обособлением мелодизированных голосов фактуры; d-moll флейты, Ges-dur арфы, e-moll и h-moll скрипок создают яркое политональное сочетание:

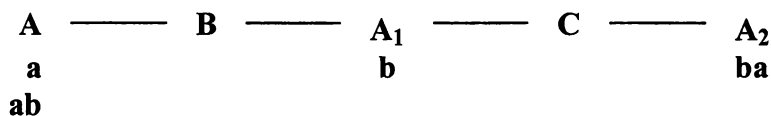
Più mosso (♩ = 92)  
 I solo d-moll  
 Fl. *mf* *expressivo*  
 Arpa *Ges-dur*  
 tutti: con arco sord  
 V-ni I *p* е дорийский

126

Таким образом, утверждение принципов модальной техники Стравинским способствовало развитию современных гармонических структур и открывало новые экспрессивные и колористические возможности диатоники.

Модальность может характеризовать отдельные грани творческого метода композитора и лежать на периферии стилевой системы. В подобном качестве выступает модальность в творчестве Прокофьева, Хиндемита и др. Хотя в отдельных случаях Прокофьев или Хиндемит прибегают к модальной технике (см., например, «Мимолетности» №1, 3 Прокофьева; «Две легкие пятизвуковые пьесы» Хиндемита), все же определяющей в их творчестве является хроматическая тональность. В качестве примеров обратимся к двум пьесам: к прелюдии Дебюсси «Паруса» и к прелюдии Мессиана «Спокойная жалоба».

Рассмотрим модальную технику в прелюдии «Паруса» Дебюсси, в которой особую выразительную и конструктивную роль играет целотоновый лад (полный текст прелюдии см.: Хрестоматия, пример 17). Форма прелюдии – пятичастное рондо, в рефрене которого сопряжены две контрастные темы: легкой, эфемерной теме «ветерка» (а) – нисходящее «глиссандо» больших терций -противостоит упругая, порывистая, мужественная тема «парусов» (b):



Все разделы формы, за исключением четвертого (C), основаны на целотоновом ладе в первой позиции. Во втором эпизоде, C – использована пентатоника пятого модуса

(*es, ges, as, b, des*). Задача создания развернутой, к тому же контрастной композиции в условиях шестизвучного целотонового лада, интонационные и гармонические возможности которого весьма ограничены в силу ярко выраженной его специфики, представляет известные трудности<sup>30</sup>. Но композитор, изобретательно используя разнообразные принципы развития – интонационные, гармонические, ладовые, – предельно расширяет выразительные возможности целотонового лада.

Его интонационная характерность, особенно ярко выраженная в гамме (тема ветерка, парусов), дополняется параллельными движениями больших терций, увеличенных трезвучий. Наряду с ними интонационная сфера расширяется за счет акцентирования диатонических элементов: начальный и конечный мотивы темы парусов прорисовывают *As-dur*:

90 а) Дебюсси. Паруса

Modéré (♩ = 88)

б)

В итоге образный контраст и противопоставление двух тем обусловлены не только фактурными, регистровыми, динамическими различиями, но и особенностями трактовки их ладоинтонационной основы. Контрастные начала определяются «хроматической» и «диатонической» направленностью: в теме парусов тритоновая основа целотоновой гаммы частично нейтрализуется усилением интонации диатонического характера.

Ладоинтонационный контраст рефрена получает дальнейшее развитие: линия диатоники, едва намеченная в рефрене, реализуется в пентатонике второго эпизода. Так, две различные интонационные сферы, созданные на основе целотонового лада, определили драматургическую линию развития в композиции.

Разнообразна гармоническая палитра прелюдии. Статичность лада преодолевается с помощью придания каждому разделу формы своей характерной гармонической структуры: в теме ветерка используются большие терции; в теме парусов – увеличенные трезвучия; в первом эпизоде – доминантовый нонаккорд с увеличенной квинтой; во втором эпизоде – минорный квартсектаккорд. Гармоническое развитие осуществляется не внутри разделов, а на уровне разделов, с чередованием которых происходит последовательная смена гармонических структур, а также высотных позиций и типов устоев-тоник. В их качестве выступают следующие созвучия (см. также *пример 88*):

|   |   |   |    |     |      |
|---|---|---|----|-----|------|
| a | : | b | c  | e   | as   |
| b | : | b | as | c   | E    |
| B | : | b | d  | fis | as c |
| C | : | b | es | ges |      |

<sup>30</sup> Не случаен совет О. Мессиана «тщательно избегать применения этого лада» после Дебюсси, который создал замечательные образцы его в «Пеллеасе» [57, с.59].

Объединяющим моментом в созвучиях, как и в прелюдии в целом, выступает органичный пункт на звуке *b*, который появляется в конце первой темы (т.5) и исчезает за три такта до окончания пьесы. Способы его вхождения в созвучия различны: в одних случаях он является фундаментом аккорда (B), в других играет вспомогательную роль (*b*). Варьирование структуры и высотных позиций устоев включает и использование разнотипных тонок. Более эфемерной оказывается тоника по типу финалиса (устой *c* в теме *a*); более прочными выглядят позиции устоя по типу полюса (вторая тема и оба эпизода). Показательна тонально-гармоническая связь обоих эпизодов: опорная гармония первого из них – доминантовый нонаккорд с высокой квинтой от *b* является доминантой по отношению к тонике *es-moll* второго эпизода.

Общность обнаруживают и ладовые структуры: целотонику и пентатонику объединяет отсутствие полутонов (ангемитонность). О линейных принципах организации материала свидетельствуют параллелизмы гармонических структур, полимелодическая фактура (контрапункт двух тем рефрена), утверждение устоя по принципу финалиса или полюса. Развитие же в условиях модальной техники осуществляется с помощью дифференциации интонационных сфер, использования структурной и позиционной переменности ладового центра, смены ладовых структур (симметричных и несимметричных). Все это придает гармонии прелюдии красочность и многообразие.

Модальная техника Мессиана связана с системой симметричных ладов. Обратимся к фортепианной прелюдии «Спокойная жалоба» (полный текст прелюдии см.: Хрестоматия, пример 24). Форма прелюдии – простая трехчастная с сокращенной репризой:

|         |       |        |
|---------|-------|--------|
| I ч.    | II ч. | III ч. |
| 14 т.   | 10 т. | 8 т.   |
| (6+2+6) | (5+5) |        |
| связка  |       |        |

Пьеса элегического характера отличается простотой и безыскусностью. В ее основе лежит 7-й лад по классификации композитора. Интонационная характерность ладовой структуры, включающей 11 тонов, выражена не так отчетливо, как в целотоновом ладу. К тому же лад имеет шесть транспозиций, из которых в прелюдии задействованы четыре: 1, 2, 4, 6. Не обладая ярко выраженной спецификой, он допускает достаточное многообразие интонационных структур.

На этой основе Мессиан формирует несколько интонационных сфер, присущих разным разделам. Интонационное единство каждого из них достигается при помощи концентрации аккордов единой структуры, одной интонации, одного интервала.

Отбор интонаций и гармонического материала в I части сближает его со вторым ладом, полутон-тон<sup>31</sup>. В этом убеждает избранный фонизм малых мажорных септаккордов:

<sup>31</sup> По поводу определения лада пьесы – второй или седьмой – следует заметить, что против седьмого лада, а точнее 7/4, может свидетельствовать отсутствие звука *b*, что, на наш взгляд, говорит лишь об имперфектной – несовершенной форме лада. В то время, как для второго лада не типично последование двух полутонов (*es*, *e*, *f*), которое имеет место в мелодии такта 1 в момент экспонирования лада и повторено затем в басовом голосе в движении аккордов (т.8). К тому же у Мессиана оба лада часто соседствуют в одной пьесе (см., например, прелюдию «Голубь» из того же цикла).

Lent  $\frac{7}{4}$

*pp* *expressif.*

Новые интонационные сферы – диатоническую и альтерационно-хроматическую – раскрывает центральный раздел, в котором смена оттенков настроения становится более интенсивной: слова утешения сменяются горестными восклицаниями. Интонационная характерность диатоники связана с трезвучной основой и интонацией б.2; альтерационно-хроматической сферы – с «кричащими» вводнотоновыми полиаккордовыми сочетаниями мажорных трезвучий. Все это завершается каскадом созвучий, образованных на полимодальной основе:

92 а)

$\frac{7}{6}$

*p*

б)

$\frac{7}{2}$   $\frac{7}{4}$   $\frac{7}{1}$

в) Схемы ладов

I

$\frac{7}{1}$

$\frac{7}{2}$

$\frac{7}{4}$

$\frac{7}{6}$

Моменты централизации связаны с особой ролью звука *c*, тритона *c-fis*, а также звуков *c*, *d*, *fis*, *as*. Именно эти последние четыре звука определяют выбор высотных позиций 7-го лада, поскольку они в них являются общими. В свою очередь, звуки *c* и *fis* объединяют два «каденционных», наиболее часто звучащих малых мажорных септаккорда от *As* (*as-c-es-ges*) и от *D* (*d-fis-a-c*); к тому же они господствуют и в мелодическом голосе, занимая ключевые позиции на каденционных участках. Наиболее весома значимость звука *c*: он не только определяет начало и конец гармонических последований, выступает в качестве тоники-финалиса, но с него же начинается и репрезентация ладового звукоряда в такте 1.

Таким образом, лад в авторской интерпретации предстает многоплановым и многосоставным, способствуя созданию выразительной и поэтической зарисовки с натуры.

Все сказанное позволяет определить модальную систему следующим образом:

***Неомодальность – это многоладовая, включающая в себя диатонические, симметричные и хроматические ладовые формы система, опирающаяся на мелодические принципы организации и особую структурирующую роль ладового звукоряда. В условиях слабо выраженной централизации возможны два типа тоники по принципу финалиса или полюса.***

### Задания

1. Определить ладовые структуры.
2. Выявить случаи их нарушения.
3. Охарактеризовать конструктивную роль звукоряда.
4. Определить принцип структурирования ладов.
5. Установить тип тоники и трактовку ладового центра.
6. Выявить специфику принципа переменности.
7. Определить роль ладового фонизма.
8. Рассмотреть вопросы ладового развития и драматургии.

Дебюсси: «Образы»: «Посвящение Рамо»; «Эстампы»: «Пагоды», «Вечер в Гренаде».

Лесюр. Вокальный цикл «Камбоджийские песни».

Мессиа́н. Тема с вариациями для скрипки с фортепиано; Восемь прелюдий для фортепиано; «Семь хайку».

Онеггер. Вокальный цикл «Три стихотворения Поля Клоделя»: «Сьеста».

Слонимский. Песни трубадуров: № 1 «Интрада жонглеров», № 2 «Славься, Мария», № 3 «Посмотри, сколь дивен», № 4 «Дальняя любовь», № 5 «Гарламбей», № 6 «Альба», № 7 «Глядя на зелень лугов».

Стравинский. «Жар-птица»; «Байка», «История солдата».

Хиндемит. Две легкие пятизвуковые пьесы.

См. также список музыкальной литературы на с.57.

## Глава VI

### СВОБОДНАЯ ДВЕНАДЦАТИТОНОВОСТЬ (АТОНАЛЬНОСТЬ) <sup>32</sup>

Свободная атональность как самостоятельный вид композиционной техники получила распространение в первой четверти XX века в произведениях композиторов нововенской школы – А. Шёнберга, А. Берга, А. Веберна – и в сочинениях американского композитора Ч. Айвза и довольно быстро переросла в додекафонию – регламентированную двенадцатитоновость. Обогащенная принципами додекафонии, эта техника возрождается во второй половине XX века уже в качестве свободной двенадцатитоновости, тем самым подтвердив историческую перспективность своих основ.

Возникновение атональности непосредственно связано с экспрессионизмом (от фр. *expression* – выражение) – направлением искусства и литературы, получившим распространение в Германии в первой трети XX века. Его представляли художественные объединения – в живописи «Мост», основанный Э. Л. Кирхнером (1905), и «Синий всадник» во главе с В. Кандинским (1911), а в литературе «Акцион» (1910) и «Штурм» (Х. Вальден, 1910).

Кризисная ситуация в социально-экономической, политической и духовной сферах рождала главный мотив экспрессионизма – отчаяние и бессилие фатально одинокой, несчастной личности перед ужасами враждебного ей мира. Сосредоточившись на «страданиях субъекта», экспрессионизм утратил эмоциональную многомерность романтизма: доминирующими стали болезненно напряженная атмосфера тревоги и страха, хаотичность разорванных впечатлений в недрах подсознания.

Острота экспрессии, нацеленная на шоковое воздействие, погоня за странным, необычным, экстравагантным требовали крайних и необычных средств выражения, что и привело к стилистической революции в рамках экспрессионизма: драма крика в театре, деформация изображения предметов и явлений внешнего мира вплоть до абстракций или необычность цветового решения (например, синие кони) в сочетании с яркими кричащими красками чистого тона в живописи. В музыке наблюдаются как утрирование отдельных приемов и средств – широкая и остродиссонантная интервалика в мелодии, тотальный хроматизм, высотная неустойчивость речевого интонирования и т.п., так и решительный отказ от традиционных норм музыкального языка, стремление создать принципиально новую языковую систему. В своем поиске новая музыка опиралась на так называемую эстетику избегания, подразумевающую отказ от уже «использованных приемов композиции». «Вот чего следует избегать, – писал Шёнберг, – хроматизма, выразительных мелодий, вагнеровских гармоний, романтизма, биографических намеков, субъективности, иллюстративности, лейтмотивов. Другими словами, то, что было хорошо в предыдущем периоде, не должно появляться в нынешнем» [цит. по: 53, с.374-375].

Музыкальный экспрессионизм развивался параллельно экспрессионизму в живописи, театре и литературе. Он заявил о себе в операх Р. Штрауса «Саломея» (1905) и «Электра» (1908), его ядро составляла нововенская школа.

Понятие «нововенская школа» в первую очередь связано с творчеством трех крупнейших композиторов-новаторов первой половины XX века, сыгравших значительную

<sup>32</sup> Вопросы атональной организации, рассматриваются в работах Н. Гуляницкой [10], Ц. Когоутека [19], Ю. Кона [20], М. Тараканова [34], В. Холоповой [39]. В. и Ю. Холоповых [40], Ю. Холопова [76].



роль в развитии европейской и мировой музыки, – А. Шёнберга, А. Веберна, А. Берга. Эта «Великая, или Большая тройка» представляла уникальное творческое содружество. Их объединяло не только отношение учителя и учеников («Шёнберг – голова, а мы – крылья Шёнберга», – образно говорил Веберн, имея в виду Берга и себя [цит. по: 40, с.49], но и творческая платформа, общие духовные интересы, поиски нового музыкального стиля («Искусство – это всегда новое искусство», – утверждал Шёнберг), «того, что еще не было выражено в музыке» [53, с.374]. Объединяла их и глубоко трагическая судьба творцов, обреченных на непонимание окружающего общества, ощутивших болезненный разрыв с художественными представлениями их современников, что во многом было обусловлено реформаторской устремленностью в области композиторской техники.

Сходны и этапы творческого становления, изобилующего резкими переломами и поворотами: первый – постромантический, продолжающий альтерационно-хроматическое направление вагнеровской гармонии (1899-1908)<sup>33</sup>, второй, сформировавшийся под знаком экспрессионизма, – свободно-атональный, в котором был осуществлен сознательный разрыв с тональной системой (1909-1922), и третий – додекафонный, когда вступил в действие закон «интегрального хроматизма» (1923). Таким образом, эволюция от позднеромантического восприятия действительности к экспрессионистскому вызвала радикальную перестройку системы художественного мышления, в которой музыкальный язык и новая техника приобретают значение функционального стержня.

Атональный период в творчестве нововенцев открывают три фортепианные пьесы ор.11 (1909) Шёнберга. На протяжении нескольких лет композитор создает ряд произведений в новой манере: монодраму «Ожидание» ор.17 (1909), драму с музыкой «Счастливая рука» ор.18 (1913), шесть фортепианных пьес ор.19 (1911). Знаменем экспрессионизма явились «Лунный Пьеро» ор.21 (1912) Шёнберга и опера «Воцтек» ор.7 (1921) Берга. Первые же сочинения, написанные в новой технике, стали характерными образцами атональной композиции.

У многих крупнейших музыкантов термин «атональность» вызывал возражение из-за отсутствия в нем позитивного смысла: указывая на отсутствие тональности, он не указывал на сущность системы. Показательно, что от него публично отрекался и сам создатель новой техники: «Я музыкант и не имею с атональным ничего общего», – писал Шёнберг [60, с.487]. Тем не менее мы подразумеваем под ним вполне конкретные формы организации музыкального материала.

Конструктивные и выразительные функции новой звуковысотной организации можно отметить в следующих целевых установках. Общая тенденция искусства второй половины XIX века, обозначенная Гонкурами как «литература близоруких», нацелена на изображение частностей<sup>34</sup>. «Преувеличение деталей» – их выделение, укрупнение – оставляло неясными, размытыми контуры целого: пропорциональность общих линий и перспектив уступила место близости к объекту, размещению внутри его [3, с.40-41]. При разъятии целого на отдельные фазы фрагмент выступал как его символ («часть вместо целого»).

<sup>33</sup> Последнее сочинение Шёнберга с тональным обозначением – струнный квартет №2 ор.10, созданный в 1908 году.

<sup>34</sup> «Для древней литературы, – писали они в 1869 году, – характерно то, что она была литературой дальнорукых, то есть изображением целого. Особенность современной литературы и ее прогресс в том, что она литература близоруких, то есть изображение частностей» [цит. по: 3, с.34].

Эта тенденция получает свое наиболее законченное выражение в атональной композиции. Способность мотива нести функцию темы, столь ярко проявленная в лейтмотивной системе вагнеровских опер и свойственная мелодизму Малера, Скрябина, Римского-Корсакова, Дебюсси, становится основой и новой техники мелких мотивов, заменивших собой традиционный тематический принцип построения композиции.

В свою очередь, целостность последней обеспечивается доминированием одной идеи. Если романтизм характеризовался господством образа над идеей, то экспрессионизму, одному из первых среди новейших течений XX столетия, свойственно господство абсолютизированной идеи над образом. Она выступает в роли символа, способного, по мысли А. Ф. Лосева [24], разлагаться на бесконечный ряд приближений, что и определяет собою метод конструирования. Таким образом, принцип тождества заменяется принципом приближения, на основе которого разворачивается ряд прямых и косвенных аналогий или ассоциаций. Именно эти закономерности и определяют модель атональной композиции.

Верность идее при разном плане выражения заключается в том, что вся композиция строится на основе единой, «унифицирующей идеи»<sup>35</sup>, воплощенной в ведущем исходном интонационном комплексе, который и генерирует все мелодические и гармонические образования композиции<sup>36</sup>.

Концентрация главной идеи в начальном комплексе связана с повышенной значимостью каждого ее компонента, что исподволь подготавливает абсолютизацию всех элементов музыкальной речи, свойственную современному музыкальному сознанию. Данный комплекс, являясь порождающей интонационной моделью композиции [10], генетическим кодом ее интонационной системы, выступая носителем тематического и гармонического начала в их нерасчленимом синтезе, становится конструктивной единицей формы, ее *центральным элементом* (термин Ю. Холопова).

Тематическая семантика комплекса исходит из того, что он, как и тема, является инвариантом развития в монотематической по существу композиции. «Принцип многообразия в единстве есть альфа и омега новой венской школы», – пишет М. Тараканов [34, с.224], поскольку развитие представляет собой цепь фактурных и интонационных вариантов исходных мотивно-тематических образований. Принцип централизующего единства, определявший предшествующую эпоху, преобразован в принцип рассредоточенной концентрации, моделирующий принцип поля. Последний предполагает диалектику концентрации и рассредоточения, их одновременные проявления на разных уровнях, когда не отдельные голоса, а вся ткань становится полем функционирования микротемы, которая контролирует все параметры ткани – горизонтальный, вертикальный и диагональный. Все это позволяет определить форму как производно-тематическую область становления одного и того же музыкального тезиса-импульса, который реализуется с помощью техники мелких мотивов.

Показательна и гармоническая семантика центрального элемента. Он представляет собой внутренне замкнутую структуру, в которой существен каждый содержащийся в ней компонент. *Центральный элемент трактуется как сумма дифференцированных признаков;*

<sup>35</sup> Хотя Шёнберг писал об «унифицирующей идее», под которой понималась серия, в связи с додекафонией, сам принцип в широком смысле слова (а не в узкосерийном) верно передает сущность и атональной техники.

<sup>36</sup> Показательны в этом плане формы в отдельных сценах «Воццека» Берга: рапсодия на 3 аккорда, инвенция на тон, инвенция на шестизвучие, инвенция на тонику ре минор [см.: 34, с.263-264].

последние, выступая в неделимом единстве «микрочастицы», в то же время обладают своей автономией: это комплекс тонов, интервалов, аккордов, интонаций, тембров и т.д. Таким образом, существенно меняется осознание гармонического материала. Аккорд перестает восприниматься как единственный и полномочный представитель гармонического начала, тем самым утрачивая свою гегемонию; в его качестве начинают выступать отдельные тоны, интервалы. В итоге центральный элемент обладает целым комплексом «гармонических» показателей, что значительно расширяет его структурные рамки.

Изменение элементного состава гармонии сопровождается и новым типом связи интонационного материала – ассоциативным. Ассоциативные связи устанавливаются по линии сходства, подобия, полного или частичного, на уровне отдельных элементов музыкальной речи. Так формируется новая система отношений отдельных единиц в рамках художественного целого, а новые структурные принципы атональной композиторской техники определяются *ассоциативной гармонией* (термин Ю. Кона [21]). Традиционные связи, не исключаясь полностью, находятся на периферии формы и составляют ее второй глубинный план.

Вариантные преобразования центрального комплекса или отдельного элемента, его сквозное развитие и разработка создают эффект зоны или поля действия элемента (комплекса), в котором оно рассредоточено, его парадигматический ряд. Показательно следующее высказывание Берга: «В данной сцене вновь достигнуто разнообразие и конкретность благодаря тому, что и это шестизвучие – как ранее один-единственный тон или ритм – подвергается всем мыслимым вариациям путем разделения, обращения, перегруппировки и изменения положения всех его тонов» [цит. по: 34, с.229]. В результате связь комплекса с остальным интонационным материалом порождает явление рассредоточенной тоники. Таким образом, если в модальной системе движение осуществляется по замкнутому кругу, в тональной системе оно обладает целенаправленностью, то в атональности оно носит открытый незамкнутый характер, благодаря неограниченным возможностям вариантного развития.

В силу сказанного, атональная композиция требует анализа ведущего комплекса, выявления его интонационно-гармонических полей или парадигматических рядов. Определение основной конструктивной идеи осуществляется через установление индивидуальной значимости тех или иных интонационных элементов.

Система вариантных интонационных повторов в атональной композиции сочетается с принципом звуковысотного обновления. Принципы связи аккордов в своей музыке Шёнберг охарактеризовал следующими словами: «За последовательность аккордов может нести ответственность хроматическая шкала. Аккордовая последовательность, по-видимому, регулируется тенденцией помещать во втором аккорде звуки, которые отсутствовали в первом и большей частью находятся полутоном выше или ниже» [60, с.504-505].

В качестве примера рассмотрим систему интонационных повторов в пьесе № 5 из Шести багателлей для струнного квартета op.9 Веберна. По поводу этих пьес, исполнение которых длится 3,5 минуты, Шёнберг писал в 1924 году в предисловии к ним: «Можно растянуть каждый миг в поэму, каждый вздох в новеллу, но выразить новеллу в одном жесте, роман – во вздохе – так концентрированно, можно только при полном отсутствии жалости к себе»<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> *Webern A. 6 Bagatellen für Streichquartett, op. 9. 1924. S. 2.* Полный анализ цикла см. в статье автора работы [65, с.47-65].

Пьеса содержит 13 тактов и имеет следующую структуру: А (т.1-4), В (т.4-7), А<sub>1</sub> (т.8-9), В<sub>1</sub> (т.10-12), А<sub>2</sub> (т.13). Каждый из разделов может быть охарактеризован с точки зрения звукового состава, опорных звуков, интонационно-интервального содержания, фактуры:

93

## Веберн. Багатели оп. 9 № 5

Äußerst langsam (♩ = ca 40)

1 mit Dämpfer 2 pizz. 3 arco 4 arco

mit Dämpfer  
am Steg mit Dämpfer  
mit Dämpfer  
am Steg

ppp ppp ppp ppp

am Steg am Steg am Steg

sehr zart

ppp ppp

5 6 7 am Steg 8 pizz.

am Steg am Steg am Steg

pp pp pp pp

am Steg ppp ppp

ppp ppp

9 10 pizz. 11 pizz. 12 arco 13 am Steg

pp pp pp pp

ppp ppp ppp

ppp ppp ppp

arco ppp ppp

am Steg am Steg

pp ppp ppp

Ведущий интонационный комплекс (т.1-4) отличается многоплановой структурой. Она включает интонационные построения каждого голоса, а также совокупность мотивов и вертикальные созвучия, образованные сочетанием голосов по горизонтали и вертикали. Мотив-фигура каждого голоса имеет четко очерченные границы и интонационно-интервальную характерность. Она выражена в последовательном расширении интервалки мотивов от нижних голосов к верхним: однозвучный мотив *e* (*Vc*), мотив нисходящей малой секунды (*V-le*), восходящий мотив секунд – большой и малой в объеме м.3 (*V-ni II*) и мотив опевания, состоящий из м.3 и б.2 (*V-ni I*). Данный интонационный комплекс дополняется двумя «производными» структурами. Мелодизация голосов не снимает двуплановости фактуры, ее дифференциации на рельеф и фон, на тему и сопровождение, свойственные гомофонно-гармоническому складу, несмотря на максимально близкое тембровое и регистровое расположение голосов и использование предельно узких интервалов. Тематическую функцию несет совокупная мелодическая линия, объединяющая в горизонтальном развертывании оба темброво однородных мотива *cis-dis-d-f-es*, которая может быть дополнена звуком *e* (*V-ni II*, т.4); гармонизиующую, фоновую функцию – последовательность двух интервалов – б.3 (*c-e*) и ч.4 (*h-e*). Опорными звуками в этой фразе являются *c* и *cis*.

Раздел В носит производный характер и основывается на вариантном развитии рассмотренных выше структур. Преобразования затрагивают их регистровую, звуковысотную, тембровую, интервальную, ритмическую, пространственно-временную стороны, а также принципы сочетания голосов фактуры. Так гармонический комплекс меняет характеристики: пространственно-временную – интервалы даны в обращении (секста вместо терции, квинта вместо кварты) и в одновременном звучании, а не в последовательном; звуковысотную; тембровую – тема и гармоническое сопровождение обменялись голосами. Восходящий мотив секунд варьирует тембровую окраску (*Vc*), звуковысотную позицию (проводится от *f*), ритмический рисунок. Мотив опевания проходит у альты от звука *c* в свободном обращении (б.3, б.2), в контрапункте с первым мотивом темы (так горизонтальная смежность мотивов обогащается вертикальной). Но все же определяющим в данном разделе являются активизация тематического развития, о чем свидетельствует квазиканоническое проведение темы от звуков *f* и *ges*, и общая полифонизация фактуры, которая усиливает ее многоплановость.

В итоге раздел В, активизируя тематический процесс, осуществляет звуковысотное развитие исходного интонационного материала (примечательна квартовая симметрия высотных позиций темы *f* и *ges* с исходными центрами *c* и *cis*), частично обновляет звуковой состав (дальнейший отрезок хроматической гаммы от *f* до *c*), включает новые опорные звуки *f* и *ges*.

Дальнейшее преобразование материала (разделы *A<sub>1</sub>*, *B<sub>2</sub>*, *A<sub>2</sub>*) определяется изменением пространственно-временных и фактурных параметров (сжатием, переводом в вертикальную проекцию, использованием ракоходных вариантов) при сохранении высотных позиций, звукового состава, опорных тонов.

Третий раздел воспроизводит все интонационные структуры начального раздела А в ракоходной последовательности, в горизонтальном развертывании, выстраивая их в одну темброво пуантилистическую линию *e-es-f-d-cis-c-h*. При сохранении звукового состава варьируется регистровое положение лишь одного звука *d*, двуплановость гомофонно-

гармонической фактуры уступает место монодической одноплановости и происходит временное сжатие материала (два такта вместо четырех).

В разделе В<sub>1</sub> намечены лишь контуры его интонационных структур. Исходный вертикальный комплекс представлен квинтой *h-ges*, тема – мотивом опевания *ges-a-g*, соединенным со звуком *as* – последним звуком всего построения. Размыванию мелодической линии способствуют не только паузы, превращающие ее в отдельные точки, но и возникающие гармонические двузвучия (ч.5, м.9, м.2). И в заключении все звуки раздела А<sub>2</sub> свернуты в вертикальную одновременность.

Таким образом, художественный смысл и логика музыкального выражения заключаются в сложной работе над звуковыми тембровыми красками, над изменением плана звучания, использованием системы оппозиций как движущей силы развития. Варьирование планов звучания применяется как особое средство выразительности и основано на переходе гомофонно-гармонической фактуры (А) в полифоническую (В), затем в монофоническую (А<sub>1</sub>), квазимонофоническую (В<sub>1</sub>) и в аккордовую (А<sub>2</sub>). Особая роль отводится мелодическому началу и его возможностям в разных фактурных складах. С этих позиций закономерность чередования разделов определяется мелодической функцией фактуры и характеризуется симметрично" линией подъема и спада с кульминацией в третьем разделе: возрастание мелодической функции осуществляется сменой гомофонно-гармонического склада полифоническим и концентрацией ее в монодии; обратный процесс выражен расщеплением мелодической линии и свертыванием ее в одну точку – аккорд. Так в афористичной форме закодировано соотношение мелодического и гармонического начал через различные фактурные типы, звучание которых представлено во всем разнообразии их проявлений.

Существенную роль в развитии материала играет система оппозиций: горизонталь – вертикаль, мелодия – гармония, многоголосие – одноголосие, линейно – точечно, плотно – разреженно, плоско – объемно и т.п. Поскольку она применяется к одному интонационному комплексу, постольку логика развития заключается в переходе любого структурного элемента в свою противоположность. В результате одна и та же мысль выражена разными средствами и способами. Учитывая монотематический характер композиции и особенности «тонального плана» (квартовое соотношение темы в разделах А и В), в данной форме можно видеть аналогии с экспозицией четырехголосной фуги, где А является темой, а В – ответом. Временное сжатие последних трех разделов аналогично стреттным проведением в фуге. В пользу подобной трактовки свидетельствует и сходство с темой баховской фуги *cis-moll*; начальный такт пьесы Веберна включает звуки темы креста: *cis, his, e, dis*.

Индивидуальное начало в сфере атональной техники определяется ее связями с традиционной тональностью. Если хроматика Веберна принципиально обособлена от диатоники, что достигается избеганием диатонических структур, то у Шёнберга и особенно у Берга связи с тональностью более ощутимы.

Свободно-атональный метод Шёнберга обнаруживает следы тщательно вуалируемой тональности. Тоника в произведениях Шёнберга носит рассредоточенный характер: в ее качестве выступает отдельный тон и даже трезвучие. Так, в пьесе № 1 ор.23 музыкальная ткань пронизана интонациями терции *a-c* либо *a-cis*, в отдельных случаях даже трезвучием *a-c (cis)-e* (т.24, 27, 33). В репризе тематизм представлен в наиболее концентрированном виде, эффект повторения усилен в количественном отношении:

94

## Шёнберг. Op. 23 № 1

[Sehr langsam (♩ = 108)]

Musical score for Schöenberg's Op. 23 No. 1, measures 30-35. The score is in 3/8 time and features a complex, atonal harmonic language. The upper staff contains a melodic line with various intervals and accidentals, while the lower staff provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *ppp*, *pp*, and *p*. A *rit.* (ritardando) marking is present above measure 34. The piece concludes with a final chord in measure 35.

2

Кроме того, крайними точками используемого звукового пространства оказываются звуки  $A$  и  $e^3$ ,  $a^3$ ,  $c^3$ . В средней части тоническое трезвучие G-dur представлено со всей откровенностью. Такой же ясный G-dur в пьесе № 2 op.19:

95

## Шёнберг. Op. 19 № 2

Musical score for Schöenberg's Op. 19 No. 2, measures 1-6. The piece is in common time (C) and marked "1 Langsam (♩)". The first measure is marked "außerst kurz" (extremely short). The second measure is marked "2". The third measure is marked "3 p espress." (piano, expressive). The fourth measure is marked "4". The fifth measure is marked "5". The sixth measure is marked "6" and "etwas gedehnt" (slightly stretched). The score features a clear G-dur triad in the middle section.



Заметна роль трезвучий в интонационном содержании мелодических линий в пьесе ор.19 № 1. Иногда эти линии опираются на тональную диатонику; так, линия басового голоса в пьесе ор.19 № 3 охватывает звуки гаммы Es-dur миксолидийского:

96

Шёнберг. *Op. 19 № 3*

В отдельных случаях проступают и функциональные связи: в пьесе ор.19 № 2 (пример 95) оstinатно повторяемая терция *g-h* противопоставляется терциям субдоминантовой сферы *c-es*, *as-c*. Повторяемость каких-либо элементов на определенной высоте становится централизующим и формообразующим фактором.

Таким образом атональная гармония содержит следы традиционной тональности, которая в любой момент может стать видимой, ощутимой: она «стала лишь одним из элементов нового музыкального сознания» [34, с.255].

**Атональность** – это хроматическая звуковысотная организация с ассоциативной связью звуковысотных интонационных структур, в которой тоника либо отсутствует, либо носит концентрированно-рассредоточенный характер.

### Задания

1. Установить базисный интонационный комплекс.
2. Сделать анализ ведущего комплекса: определить его тематический и гармонический потенциал, дать характеристику звукового и интонационно-интервального состава.
3. Выявить систему интонационных повторов: реализацию комплекса на всех уровнях.
4. Дать характеристику тонике.
5. Выявить связи с традиционной тональностью.

Шёнберг. Три пьесы ор.11; Шесть пьес ор. 19; «Книга висячих садов» ор.15; «Лунный Пьеро» ор.21 (фрагменты).

Берг. «Воцек» (фрагменты).

Веберн. Шесть багателлей для струнного квартета, ор. 9; Три маленькие пьесы для виолончели и фортепиано, ор.11.



## Глава VII

### СЕРИЙНАЯ ДВЕНАДЦАТИТОНОВОСТЬ (ДОДЕКАФОНИЯ) <sup>38</sup>

#### § 1. Основные положения

Новые композиционные принципы, принципы додекафонного (от *греч.*, додека – двенадцать и фон – звук) или серийного метода – «метода сочинения двенадцатью лишь между собой соотнесенными тонами», как определил его А. Шёнберг, утвердились в начале 20-х годов нашего столетия в творчестве Шёнберга, Веберна, Берга. Генезис этого метода и пути его формирования можно проследить в нарастании кризисных явлений в мажоро-минорной тональности на рубеже XIX-XX веков и в обращении к «надежным» (Танеев) приемам контрапунктического письма, в возникновении атональности и в острой необходимости в новых средствах логической связи в композиции. Додекафония и явилась логическим развитием закономерностей, найденных композиторами в сочинениях атонального периода.

Так реализовалась гипотеза Шёнберга об *одноладовой системе* (12-тоновой хроматики), которая должна придти на смену двулладовой тональной, а сама идея *ряда* или *серии*, олицетворявшая собой всеобщий принцип равноправия звуков, была призвана оказать противодействие ладовой функциональности. Серийная техника оказалась для многих композиторов поводом для поисков новой морфологии и синтаксиса музыкального языка, в её рамках вырабатывались новые формы гармонии, мелодии, фактуры, музыкальной логики. Почерпнутые из прошлого наследия, переосмысленные и трансформированные в соответствии с серийной техникой в новые формы выражения, они стали средством восхождения в иной звуковысотный мир, исполненный новых смыслов и значений. Совершенно очевидно, что это было одно из главных направлений художественных устремлений в деле преодоления кризиса тонального мышления.

Начало 12-тоновой музыки датируется 1919-1924 гг. Рубежными сочинениями явились: Вальс (№ 5) из Пяти пьес для фортепиано ор.23, Серенада для 7 инструментов и баритона ор.24, ч. I и Сюита для фортепиано ор.25 Шёнберга (только в последнем сочинении принципы новой техники претворились с исчерпывающей полнотой); Три народных текста ор.17 Веберна (1924); Камерный концерт (1925) и Лирическая сюита (1926) Берга.

Но приход к 12-тоновости и серийной технике складывался стихийно у целого ряда композиторов XX века <sup>39</sup>. После второй мировой войны серийная техника переживает период подъема, получая индивидуальное воплощение в творчестве композиторов ряда стран: Берио, Булеза, Даллапиккола, Кагеля, Кшенека, Либермана, Лютославского, Мессиана, Ноно, Райха, Сероцкого, Стравинского, Штокхаузена, Хенце, Бабаджаняна, Банщикова, Губайдулиной, Денисова, Караева, Каретникова, Н. Сидельникова, Слонимского, Шнитке и других.

<sup>38</sup> Вопросы додекафонной техники освещаются в работах Н. Гуляницкой [10, 11], Э. Денисова [13], Л. Дьячковой [17], Ц. Когоутека [19], С. Курбатской [67, 68], Р. Лаула [23], Н. Петрусевой [71], М. Тараканова [34], В. Холоповой [38], В. и Ю. Холоповых [40], Ю. Холопова [46, 49, 68, 76, 77].

<sup>39</sup> «Хроника событий» подробно прослеживается в статье Ю. Холопова «Кто изобрел 12-тоновую технику?» [49].

Развитие додекафонной техники протекало неоднозначно и шло в двух направлениях. Одно из них было связано с перенесением принципа ряда на все элементы музыкального языка – высотность, длительность (ритм), тембр, артикуляцию, диапазон, плотность, пространственность. Подобного рода техника получила название *серийной*, она интенсивно развивалась представителями второго авангарда – П. Булезом, К. Штокхаузенем и др.

Другое направление было ориентировано на свободное использование технических норм и связь с закономерностями тональной организации, что несомненно способствовало расширению круга возможностей серийной техники. Современное музыкальное сознание включает в себя додекафонную технику в качестве составного элемента наряду с тональной, модальной и атональной, допуская их соседство и взаимодействие даже в рамках одного сочинения.

Шёнберг не оставил специального теоретического труда, в котором были бы последовательно изложены принципы 12-тоновой композиции<sup>40</sup>. Вместе с тем серийной технике посвящена обширная литература как монографического плана, так и затрагивающая этот вопрос наряду с другими<sup>41</sup>.

*Додекафония* – это принцип организации 12-тоновой системы с помощью *ряда*, или *серии*, – индивидуально избранной последовательности 12 неповторяющихся звуков, которая образует основу сочинения.

Как показывает художественная практика, серия может включать и меньшее количество звуков: например, в отдельных номерах балета «Агон» И. Стравинского – «Простой бранль» и «Веселый бранль» используются шестизвучные серии, в «Сюите зеркал» А. Волконского – восьмизвучная.

Додекафония – строго регламентированная 12-тоновая система. В повторности серии заключается основной принцип серийной композиции, а сама серия выполняет функцию «унифицирующей идеи». Шёнберг писал: «Я всегда преследовал цель сознательно базировать структуру моей музыки на унифицирующей идее, которая генерирует другие идеи, включая аккорды, гармонию» [цит. по: 10, с.196].

Структурные рамки серии не определяют закономерностей ни композиционного уровня, ни синтаксического. Серия, по мнению Ю. Холопова, не способна нести функцию темы: с одной стороны, она больше темы, так как кроме нее ничего нет в произведении; с другой стороны, она меньше темы, так как тема уже есть выражение образной целостности [46, с.132]. Серия же предкомпозиционна, то есть предшествует композиции: она не оформлена ни интонационно, ни ритмически, ни темброво. Это предкомпозиционный ряд звуков, который может быть реализован в любом регистре, ритме, динамике, артикуляции. В свете современной теории интонационной формы, когда интонация воспринимается в совокупности всех свойств звука, серия интонационно нейтральна. Не несет она и синтаксической функции: реальное членение формы не обязательно совпадает с границами серийной сетки (Веберн, например, сознательно вуалирует последнюю, совмещая завершающий и начальный звуки в проведениях серии).

<sup>40</sup> Широко известна лишь его лекция «Сочинение 12-ю тонами» (1941) и два цикла лекций Веберна: «Путь к 12-тоновой композиции» (1932) и «Путь к новой музыке» (1933), опубликованные в 1960 году В. Райхом.

<sup>41</sup> Это работы Т. Адорно, Х. Аймерта, М. Бэбитта, Х. Еленика, Э. Кшенека, В. Райха, И. Руфера, Дж. Перла.

В то же время серия – интонационный концентрат, основная интонационная база сочинения, предмет особой заботы композитора. Веберн на вопрос, как возникает ряд, отвечает: «Ряд отнюдь не случаен и не произволен, он строится соответственно определенным соображениям... например, композитор стремится иметь по возможности много разных интервалов или определенные соответствия в пределах ряда: симметрию, аналогию, группировку... У нас – у Шёнберга, Берга и у меня – ряд в большинстве случаев рождался как удачная находка, появлявшаяся в связи с неким интуитивным представлением о произведении в целом и потом тщательно обдумывавшаяся... Если хотите: вдохновение» [6, с.78-79). Не случайно Шёнберг на первых порах, работая с этой техникой, сначала сочинял тему, и только потом из ее компонентов выводил ряд.

Таким образом, серия является единым интонационным источником, из которого произрастает вся ткань сочинения, а средства развития, включающие интонационное, ритмическое, фактурное преобразование серийного материала, способны из одного и того же ряда создать разные интонационные строи.

Индивидуальное начало серии связано со структурой ее звукового ряда, которая весьма различна даже у представителей одной школы – нововенской. Структура серии определяется:

- звукорядной основой,
- интервально-аккордовой основой,
- содержанием структурных групп.

Звукоряд в большинстве случаев придает серии ладовую индивидуальность, выявляет ее диатонические и хроматические свойства, которые, как правило, реализуются в сочинении:

97 а) Берг. Лулу б) Шёнберг. Духовой квинтет op. 26

Соответственно различаются тональные и атональные серии. Если серии Веберна принципиально хроматичны и атональны, то серии таких композиторов, как Берг, Стравинский, Слонимский, Бабаджанян, выделяясь ясно выраженным диатонизмом, допускают тональную трактовку:

98 а) Веберн. Вариации для ф-п. op.27 б) Стравинский. Агон

В основе серии может лежать определенный интервальный или аккордовый принцип. Существуют так называемые всеинтервальные серии, которые содержат все одиннадцать интервалов, возможных между двенадцатью различными звуками: таковой является начальная серия «Лирической сюиты» Берга:

99 а) Берг. Лирическая сюита

б)



в)

м. 2, м. 6, м. 3, м. 7, ч. 4, тритон, ч. 5, б. 2, б. 6, б. 3, б. 7



Серия в скрипичном концерте Берга представляет собою ряд больших и малых терций или чередование минорных и мажорных трезвучий:

100

Берг. Концерт для скрипки с орк.



Предпочтение определенному интервалу или аккорду создает предпосылки для придания серии гармонической характерности.

Структурная упорядоченность музыкальной композиции с помощью серии включает следующие принципы серийной техники: *правило ряда, технику групп, систему основных и производных (деривативных) серийных форм и принципы их отбора и ограничения.*

*Правило ряда* предписывает необходимость проведения всех 12 звуков серии в избранной строгой очерёдности. Повтор звуков или группы звуков допускается только по смежности, но не на расстоянии.

Отступление от правила обусловлено разными причинами. Оно может быть вызвано:

- необходимостью интонационного порядка, что допускает иногда отсечение первых или последних звуков ряда, перестановку отдельных звуков;
- программной идеей, которая подсказывает более конкретные, целенаправленные подходы к предкомпозиционному материалу. Во вступительной Каденции во Втором концерте для скрипки с оркестром А. Шнитке (см. Хрестоматия, *пример 4б*), где в качестве скрытой программы подразумевается евангельский эпизод «Христос в пустыне», известный как искушение Иисуса, «правильные» и «неправильные» проведения серии символизируют идею «истинности» и «ложности» избранного пути, также как и поиск пути, обретение истинной веры. Сознательное искажение серии в партии анτισолиста (контрабас), олицетворяющего Иуду, связано с предательством Иуды [64, с.88-94];
- сознательной ориентацией композитора на свободное использование правила ряда, что свойственно, например, Денисову. Денисов пишет, что к серии надо относиться как к «подпоркам» [70, с.35], что трактовать ее следует более свободно, чем нововенцы. По словам композитора она является «основной интонационной базой, объединяющей горизонталь и вертикаль и сводящей их к единому тематическому источнику [13, с.490], что позволяет считать ее «расширенной заменой понятия лада» [13, с.493].

*Техника групп* предполагает деление серии на звуковые группы или сегменты.

Серии могут быть разбиты на определенное число равно- или разновеликих групп или сегментов, которые выступают в качестве интонационных формул. На этой основе строятся интервальные и мотивно-структурные отношения в додекафонной композиции. Соотношение групп, их общность и контраст образуют своего рода интонационный рельеф серии, ее гармонический потенциал и – шире – формируют интонационную систему сочинения. С этих позиций различаются серии:

- симметричные,
- частично симметричные,
- асимметричные.

В симметричных сериях все группы имеют единую интервальную структуру. К ним относится «привилегированная» форма, когда серия состоит из четырех комбинаций одной группы (P, I, R, RI)<sup>42</sup>. Зеркальная симметрия встречается в сериях Веберна, Люто-славского (см. пример 99 а):

101 Веберн. Концерт для 9-ти инструментов op.24

В частично симметричных сериях сходную структуру имеют отдельные группы:

102 Бабаджанян. Хорал

В асимметричных сериях все группы имеют различную структуру (см. пример 98 а).

Сегментная структура может сохраняться на протяжении всего произведения («Хорал» Бабаджаняна), на протяжении темы (в пьесе Шёнберга op.33а каждая тема имеет собственную сегментную структуру: главная партия – четырехзвучную, побочная партия – шестизвучную – пример 103), но может постоянно видоизменяться, стимулируя процесс активного интонационного развития (пример 104):

103 а) Шёнберг. Klavierstück op.33 а

Musig (♩ = 120)

<sup>42</sup> Символика серийных форм раскрывается ниже.

б) *P<sub>b</sub> cantabile*

Ies

104 *Moderato rubato* Эшпай. 2-я соната для скрипки и ф-п.

V-no *f* *sempre cresc.* *sul G*

1 2 3 *acc.*

*a tempo (poco sostenuto)* *sub. pp* *pp*

1 2 3 1 *rit.*

*p*

Обладая структурной целостностью, группы допускают различное расположение в музыкальном контексте: они могут следовать друг за другом, объединяться в вертикальной одновременности, возможен повтор групп – прямой или зеркальный, реже встречается их перестановка. В *примере 118* в верхнем голосе три четырехзвучные группы серии (Pc) даны в нормативной последовательности, в нижнем голосе (Pb) те же группы реализованы иначе – за первой группой следует одновременное наложение второй и третьей групп. В *примере 103 б* в партии правой руки (Pb) представлена первая шестизвучная группа в прямом и ракоходном вариантах.

Система серийных форм включает основные и производственные формы.

Серия имеет четыре *основных формы*, заимствованные из учения о полифонии:

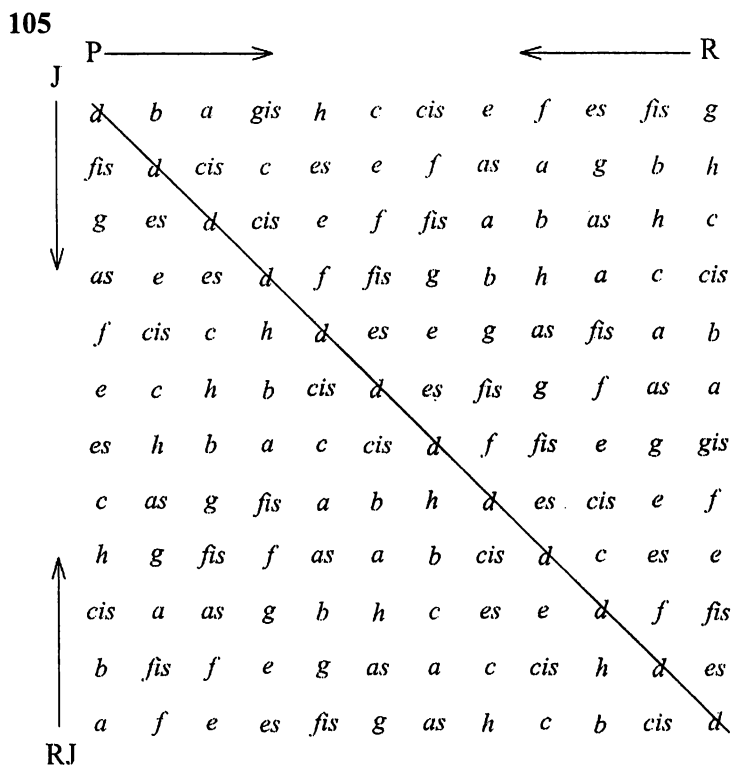
*прима (P)* – исходная форма серии, обозначаемая также (реже) «О» (оригинал);

*инверсия (I)* – последование звуков, полученное путем замены восходящих интервалов оригинала серии на нисходящие и наоборот;

*ракоход (R)* – прочтение звуков оригинала серии от конца к началу;

*ракоходная инверсия (RI)* – прочтение звуков инверсии от конца к началу.

Каждая серийная форма имеет 12 высотных позиций, то есть может быть построена от любого звука хроматической гаммы, что и представляет собой транспозицию серии. Серийные формы во всех транспозициях дают в сумме 48 (4 x 12) версий одной серии или 48 серийных рядов, схематическая запись которых обозначается как «квадрат транспозиций». Особенно удобно пользоваться так называемым «магическим квадратом», одна сторона которого (горизонталь) представляет P и R, а другая (вертикаль) – I и RI. Диагональ (слева направо) демонстрирует исходный звук оригинального ряда:



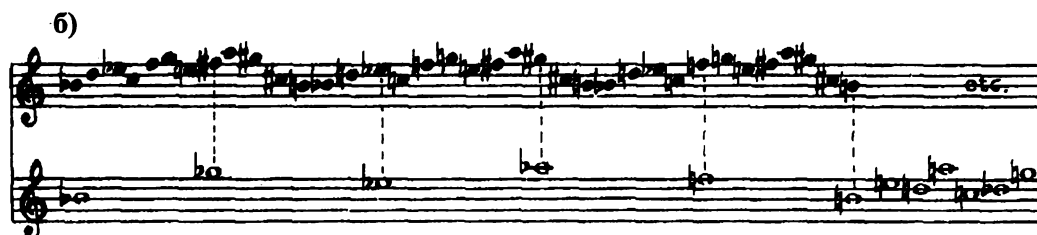
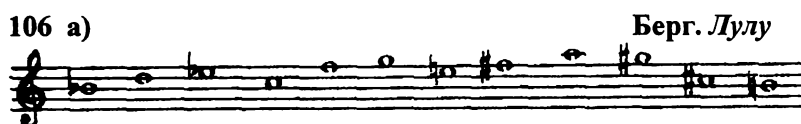
Весь этот серийный комплекс является единственно допустимым «строительным материалом» для всех элементов композиции – ее мелодических и гармонических образований. Но в ней используются не все транспозиции, а лишь те, взаимоотношения которых в совокупности находятся в органической связи со структурой серии.

Принятая символика исходных позиций ряда неоднозначна. Существует два способа обозначения: буквенное и числовое. В первом случае обозначается звук, с которого начинается проведение серии, например  $P_c$ . При числовой символике возможны два варианта: исходная позиция ряда обозначается 1 или 0, а данная высотная позиция определяется по числу полутонов вверх по хроматической гамме. Например,  $P_1 = P_c$ ,  $P_2 = P_{cis}$  или  $P_0 = P_c$ , тогда  $P_2 = P_d$ . Последний вариант предпочтительнее, поскольку в нем нагляднее представлены интервальные соотношения серийных рядов.

Наряду с основными существуют *производные* (деривативные) формы серии. Строгая последовательность звуков являлась препятствием к вариантному развитию. Это обусловило введение производных форм серии, допускающих перегруппировку тонов в ней. К производным формам серии относятся пермутация, ротация и интерполяция.

**Пермутация** предполагает перестановку звуков серии:

- по принципу каждый второй, каждый третий и т.д. (число возможных перестановок примерно 500 миллионов). Тема Альвы выведена Бергом из серии главной героини оперы Лулу по принципу каждый восьмой звук:





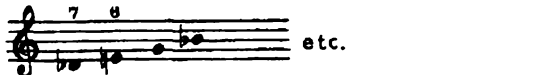
- путем избрания отдельных звуков из непрерывной цепи повторяющихся 12 звуков. Возникает так называемая циркулярная пермутация, характерная для композиционной техники Берга, Булеза. Эти варианты мало связаны с серией. Такой свободный выбор звуков из той же серии Лулу использует Берг в теме Шёна (3 6 10 2 5 7 9 и т.д.):



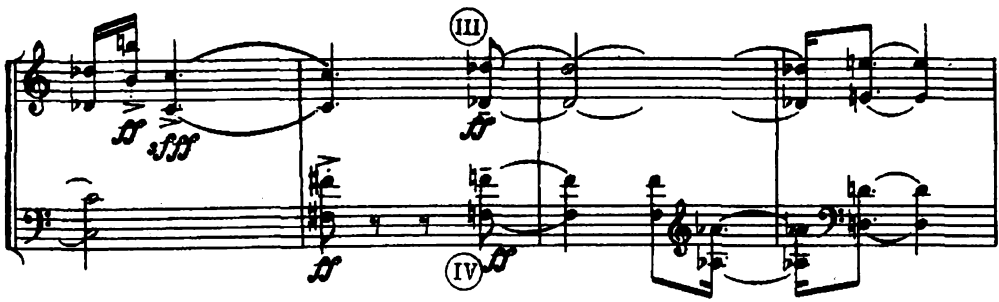


- путем добавления к каждой группе соседних или произвольно избранных звуков ее ракоходного варианта. Образуется так называемая ракоходная симметрия групп: 1 2 3 4 5 6 – 6 5 4 3 2 1, 7 8 9 10 11 12 – 12 11 10 9 8 7 (см. пример 103 б).
- на основе техники «ограниченных симметричных пермутаций». В Четвертом этюде из «Четырех ритмических этюдов для фортепиано» Мессиа́н применил зеркальную пермутацию числового ряда, которую он назвал интерверсией (лат. *inter* – посреди, в середине) – то есть «обращение изнутри наружу». Из восходящей хроматической гаммы от *c* до *h* композитор создал серию на основе следующего цифрового ряда: 7 6 8 5 9 4 10 3 11 2 12 1, в котором сумма двух чисел равна 13, а каждая цифра означает порядковый номер звука серийной версии. На его основе каждая новая интерверсия выводится из предыдущей, являя поочередное прочтение звуков ряда от оси симметрии справа налево. 10 интерверсий дают 10 структурных вариантов 12-тоновой хроматики. Они определяются движением от интервальной характеристики – всеинтервальный ряд (I), тритоновый ряд (II), кварто-квинтовый (V), через аккордовую – три уменьшенных септаккорда (III), четыре увеличенных трезвучия (VIII), к ладово-звукорядной характеристики – сумме двух целотоновых гексахордов в первой и второй транспозиции (IX) и ее полному растворению в исходной хроматической гамме (X). Так пройден путь от всеинтервального потенциала хроматической гаммы до ее моноинтервальной полутоновой структуры (пример 108; подробный анализ этюда см.: Дьячкова Л. Парадигма как научный метод познания // Музыкаведение к концу века: прошлое и настоящее. Материалы науч. конф. РАМ им. Гнесиных. – М., 2002. С.24-42).

## 108 Мессиа́н. Ритмический этюд № 4

|     |   |   |
|-----|---|---|
| I   |  | c des d es e f fis g as a b h<br>1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 |
| II  |  |   |
| III |  |   |





**Ротация** – метод «вращательного» передвижения звуков сегмента, либо целого ряда, либо его гексахорда, при котором элементы данной группы систематически меняют свою относительную позицию: 1 2 3 4 – 4 1 2 3 – 3 4 1 2 – 2 3 4 1. При этом возрастает количество версий одного сегмента:

109 а) Шенберг. *Струнный квартет ор.37, I ч.*  
**Allegro molto, energico** (♩ = 152)

в)

Схема

|   |   |   |   |
|---|---|---|---|
| a | b | c | d |
| b | c | d | a |
| c | d | a | b |
| d | a | b | c |

Различаются диатонические и хроматические модели, когда все производные модели даются от одного звука:

110 а)



б)

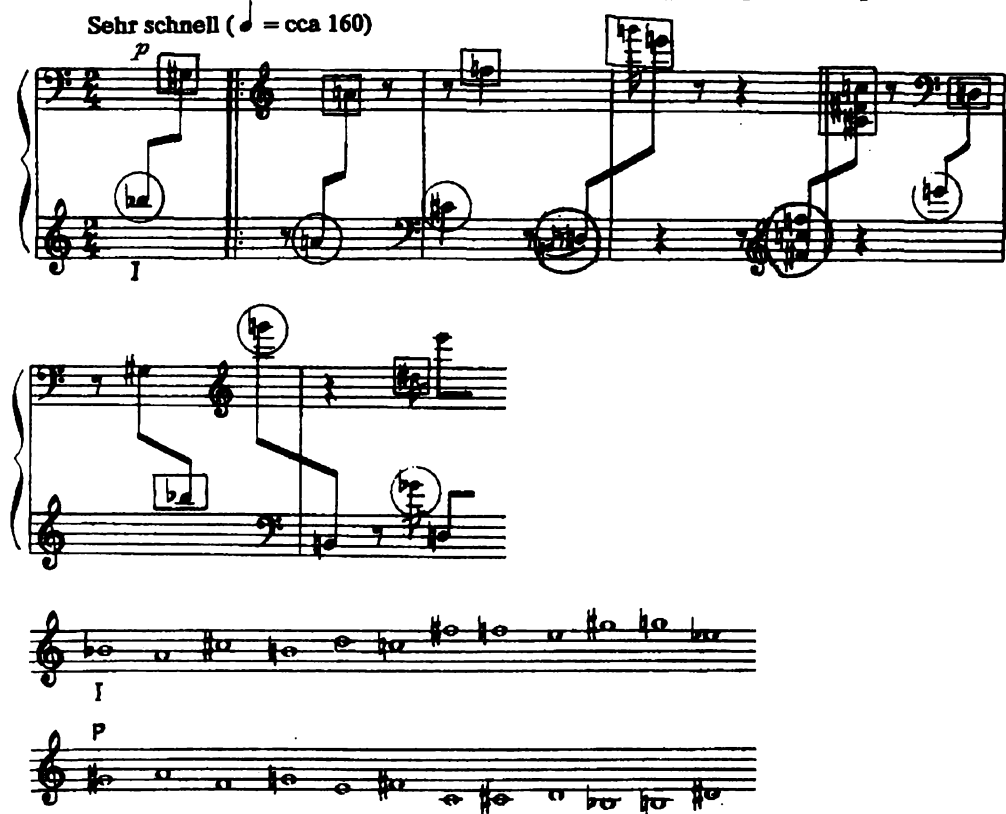


**Интерполяция** – поочередный обмен звуками двух серийных форм, сведенных в одну последовательность. В вариациях для фортепиано оп.27 Веберна во второй части встречается интерполяция через один, через два и через три звука:

111 Веберн. Вариации оп. 27, II ч.

*Sehr schnell* (♩ = cca 160)

*p*



**Основные способы изложения серии.** Серия может излагаться тремя способами:

– **горизонтально**, что предполагает последовательное мелодическое изложение звуков серии:

112 Шенберг. Сюита оп. 25. Прелюдия

*Rasch* (♩ = 80)



– **вертикально**, представляя или гармоническую или полифоническую одновременность с неясной очередностью появления звуков:

113 Шенберг. *Klavierstück op.33 a*

Mäßig  $\text{♩} = 120$   
cantabile

Серия

114 Веберн. *Вариации op. 27, I ч.*

Sehr mäßig  $\text{♩} = \text{ca } 40$

– смешанно или ломано, со свободным распределением звуков серии по разным голосам:

## 115

Шенберг. *Сюита op.25. Гавот*

Etwas langsam ( $\text{♩} = \text{ca } 72$ ) nicht hastig

Поскольку серия является главной конструктивной единицей композиции, постольку возникает необходимость нахождения серии – установления центрального инварианта 12 неповторяющихся звуков. Сложность задачи возрастает:

- в случаях использования в начальном разделе произведения вертикального или смешанного изложения серии, при которых неоднозначна очередность появления звуков ряда (см. примеры 113, 114, 115);
- при наличии вступительных разделов, где серии может не быть (например, «Народная» Бабаджаняна).

Во всех сложных случаях необходимо отыскать горизонтальное мелодическое изложение серии или одной из ее форм, что позволит внести соответствующие коррективы в структуру звукового ряда.

Такие характеристики, как

- форма серии (основная или производная),
  - высотная позиция (центральная, стержневая или побочная),
  - способ изложения (горизонтальный, вертикальный, смешанный),
- позволяют выявить *основной комплекс* серийных рядов (форм и позиций), задействованных в произведении.

## § 2. Принципы развития додекафонных структур

Основным источником развития в додекафонной композиции является серия. Естественно, особенности интонационного потенциала серии, как и всего материала в целом, выявляются лишь в музыкальном контексте, где характеристика серии дополняется целым рядом новых признаков, раскрывающих ее интонационное содержание. К ним относятся:

- интервальная структура групп и серии в целом,
- регистровая позиция звуков,
- интервальная плотность серии,
- звуковысотная сторона серии,
- ритмическое оформление,
- фактура,
- тембр,
- динамика и артикуляция.

Все эти параметры могут быть объектом целенаправленного изменения. Логика музыкального развития и преобразования серийного материала опирается на общие принципы развития, которые осуществляются в варианном изменении одних сторон при сохранении других. Серийная техника ориентирована на единый устойчивый комплекс, приемов развития, ведущее значение в котором имеют фактурное, ритмическое, интонационное, звуковысотное и гармоническое преобразования серийного материала.

**Фактурное** обновление является одним из основных способов развития серии. В первой Скрипичной сонате А. Шнитке серия появляется в виде одноголосной мелодии у солирующей скрипки, в партии фортепиано она свернута в трехзвучные аккорды, преобразованные в дальнейшем в шестизвучные полиаккордовые комплексы:

116 а) Шнитке. 1-я соната для скр. и ф-п., I ч.

Andante

V-no *p sostenuto*

б)

в)

*p*

К видам *ритмического развития* относится:

- ритмическое увеличение или уменьшение серийных рядов,
- ритмическое увеличение или уменьшение отдельных звуков,
- смещение ритмических акцентов.

117 а) Стравинский. *Canticum sacrum*, III ч.

Org. *ped.*  $\text{♩} = 108$  *tranquillo e non*

б) Стравинский. *Canticum sacrum*, IV ч.

Bar. solo  $\text{♩} = 88$  *mf*

в)

Принципы *интонационного обновления* первоисточника связаны:

- с введением повтора звуков;
- с регистровым смещением звуков, которое способствует объединению несоседних звуков серии и, следовательно, возникновению новых интонационных единств (см. *пример 104*);
- с использованием основных и производных форм серии.

*Гармоническое развитие* предполагает изменения в звуковысотной, интервальной и функциональной областях и наблюдается:

- в использовании транспозиций серии и ее форм,
- в изменении интервальной плотности серии,
- в «перегармонизации» серии, когда на основе ее переинтонирования происходит функциональное перераспределение между звуками, способствующее «ладотональному» варьированию серии, что является отличительной чертой серийной техники Стравинского.

Одно и то же средство развития может обладать многозначностью. Так, один из наиболее специфичных приемов серийной техники – регистровое смещение звуков серии может трактоваться и как экспрессивно-мелодическое средство, и как средство гармонической динамизации, связанное с изменением интервальной плотности серии (интервал секунды соответственно заменяется на септиму или нону) или с ладотональным ее варьированием. Все это свидетельствует о достаточно широких возможностях развития серийных структур и многообразии интонационной системы в серийной композиции.

### § 3. Проблемы серийной гармонии

Проблема гармонии в серийной музыке – одна из наиболее важных, поскольку и в серийной композиции она относится к сфере логической организации музыкального материала. Однако гармонические процессы нельзя свести к единому знаменателю. Серийная гармония скорее условное, чем конкретно-содержательное понятие, которое бы говорило о характере гармонического материала и его организации в общемюзыкальном стилевом плане [67, с.124]. Во многом это обусловлено спецификой серийной гармонии, которая определяется новой, более широкой трактовкой гармонического феномена.

*Гармония, в широком значении, понимается как любая звуковысотная интонационная сопряженность, охватывающая пространственно-временной континуум по вертикали, горизонтали, диагонали, имеющая структурообразующее значение и способная выступать в качестве элемента (или одного из уровней) звуковысотной системы.* Подобный взгляд на гармонические явления подтверждается резко возросшей ролью интервалов в качестве гармонических единиц в музыке XX века.

Гармония в серийной композиции исследуется в различных ракурсах (Ю. Холопов, С. Курбатская):

- Гармония выступает как общелогический фактор и как индивидуальный модус;
- Серийная гармония представляет собой двухуровневую высотную систему:
  - серия рассматривается как *элемент системы*, являясь ЦЭ композиции, структура которой определяется свойствами ее центрального элемента – его ладовой, интервальной, аккордовой основой, тональной окрашенностью и т.п.;
  - серия рассматривается как *высотная система*, внутри которой выстраивается свой логический ряд – ЦЭ, ПЭ, КЭ (центральный, производный, контрастный элементы).

Многосоставность исходного серийного материала, многоуровневая и многопараметровая сущность серийной гармонии определяет множественность музыкально-логических связей. Все это свидетельствует о многопараметровой звуковой реальности музыкального текста и возросшем потенциале логических возможностей.

Гармония в серийной композиции генетически связана с *предкомпозиционным рядом* – именно так можно определить серию, которая является *порождающей структурой, универсальной моделью композиции*. Но серия, генерируя мелодический и гармонический материал сочинения, является лишь руслом, которое направляет интонационный процесс, но не определяет в полном объеме его художественную специфику. Гармония в условиях 12-тоновой техники, играя ведущую роль в формировании образности, сохраняет не только свои выразительно-художественные свойства, но и управляющие, координирующие, контролирующие функции, которыми наделял ее Шёнберг в своей композиторской технике.

Перед исследователем стоят две центральные ключевые проблемы: проблема *интерпретации серийной техники*, экзегетами которой выступают композиторы, и проблема *интерпретации серийного текста*, в которой главными вопросами становятся анализ и восприятие серийных структур. Они дополняются вопросами интерпретации серийной логики и музыкального смысла, путь к которым лежит через выявление связей и отношений элементов в контексте музыкального материала.

Проблемы серийной гармонии связаны с такими вопросами, как:

- гармонический потенциал серии, групп;
- структурные единицы композиции: серия, группы, тон, интервал, аккорд, мотив;
- принцип структурирования гармонических единиц;
- функции структурных единиц (элементов);
- принципы отбора форм серии и транспозиций;
- структурные закономерности серийного плана;
- вопросы централизации;
- серия и форма;
- серия и драматургия (сюжетный план);
- методика гармонического анализа.

Характер и выбор гармонических средств диктуется как художественной идеей музыкального произведения, так и особенностями серии. *Гармонический потенциал ряда* достаточно высок и определяется целым комплексом средств: его интервальным, аккордовым, звуковысотным, ладозвукорядным составом, что и порождает многоплановую зависимость гармонических элементов от серии.

Показательна в этом отношении структура серии – симметричная, частично симметричная, асимметричная, свидетельствующая об определенных гармонических замыслах композитора. Так, структуры серий Веберна, симметричные или частично симметричные, наглядно демонстрируют интонационный строй музыки композитора [40, с.269-270]. Интонационное содержание ее коренится в интервалике, специфику которой составляют различные сочетания двух интервалов: м.2 и м.3. С преобладанием данной характерной «веберн-группы» связаны известные интервальные ограничения в интонационной системе композитора [см. также 39].

Гармоническое содержание серии и ее сегментов претворяется в *базисных интонационных формулах*, которые становятся *конструктивными единицами интонационного процесса*, обладающими гармонической характерностью: интонационной, интервальной, аккордовой, звуковысотной. Подчеркиванию этой характерности, как уже указывалось, способствует мотивно-интервальное соотношение групп серии.

Направленность внимания на структурные элементы, работа по структурированию внутри компонентов серии указывают на то, что содержанием композиции становится оперирование с теми или иными возможностями ряда. Структурирование музыкального текста с помощью комплекса композиционных единиц, их повторяемость создают интонационную базу сочинения. Э. Денисов отмечает, что ячейки серии «должны обладать способностью жить и развиваться самостоятельно, как ветви единого дерева» [70, с.46].

*Метод гармонического структурирования* как по горизонтали, так и по вертикали, в первую очередь, основывается на объединении соседних звуков ряда. Однако возможны сочетания и несоседних звуков серии, принадлежащих одному или разным серийным рядам, как преднамеренные, так и непреднамеренные, случайные, возникающие от слияния самостоятельных голосов. Подобные гармонические образования, непосредственно не вытекающие из серии, являются существенными деталями гармонического рельефа в додекафонной композиции. Но даже в случайных сочетаниях прослеживаются связи с первоисточником: так, у Шёнберга их звукорядная основа равна линейному сегменту ряда [56, с.509]:



118

Шёнберг. Сюита ор. 25. Прелюдия

Rasch (♩ = 80)

The first system of the musical score consists of a grand staff with two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The tempo is marked 'Rasch' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The music features various dynamics: piano (p) in the first measure, piano-basso (Pb) in the second, and fortissimo (ff) in the third. There are several slurs and accents throughout. The second system shows a piano (Pe) dynamic and a piano-basso (Pb) dynamic. The third system is marked 'Ie'.

Каждый элемент исследуется с учетом его вариативности, что в конечном итоге определяет скрытую логику, присущую отдельным вариантам феномена, создает самостоятельную линию гармонического развития. *Функция элементов* выявляется через сущность их изменений, через их взаимодействие и взаимосвязь, через противопоставление. Так, формы серии по своим функциям делятся на основные и производные, по высотным позициям – на центральные и побочные, по способу изложения – одноголосные или многоголосные, одноколейные или многоколейные, мелодические или гармонические и т.п.

В условиях бесчисленного множества вариантов серии, предписанных правилами додекафонии (одних только серийных рядов 48, не говоря о неограниченных возможностях их сочетания), особенно остро стоит проблема их отбора и комбинирования. Ведущая роль в этом отборе отводится гармоническому фактору, который обуславливает и выбор высотной позиции серии, и предпочтение одних форм серии другим, и механизм их одновременного сочетания. Это и позволяет рассматривать гармонию в додекафонном сочинении как «контролирующий фактор» (Шёнберг) на уровне организации звуковысотной системы.

Каждому серийному сочинению присущ *основной комплекс серийных рядов*, который формируется на базе определенных гармонических закономерностей.

*Отбор серийных рядов* может определять их интервальная общность. Ограничение числа основных форм серии – следствие совпадения интервального ряда отдельных ее форм, например,  $P = R$  или  $I = R$ , что оборачивается использованием только двух ее форм –  $P$  и  $I$  (Веберн, Симфония ор.21, II ч.) или  $P$  и  $R$  (Веберн, Кантата ор.29, см.: Хрестоматия, пример 44). В результате возможное количество серийных форм сокращается с 48 до 24. Ограничение числа высотных позиций связано или с тональными нормативами традиционных форм, или с использованием монорядных разновекторных форм серии, когда выбираются  $P$  и  $R$  или  $I$  и  $RI$  одного ряда. В Прелюдии Шёнберга из Сюиты ор.25 формы серии встречаются лишь в двух высотных версиях, отстоящих на тритон  $e$  и  $b$ :  $Pe-b - Rb-e$ ;  $Ie-b - RI b-e$ ;  $Pb-e - Re-b$ ;  $I b-e - RIe-b$ . Интервальная и звуковая общность серийных форм может носить и частичный характер.

Общие звуковые комплексы в серийных рядах образуют заметные перекрестные связи. Композиторы активно используют их в целях ограничения гармонического материала композиции, повышения его гармонической характерности, сохранения интонационной индивидуальности. В коде II части балета «Агон» И. Стравинского инверсионная и ракоходная формы серии имеют почти идентичный интонационный и звуковысотный состав:

119 **Стравинский. Агон**

Выбор высотной позиции серии может управляться также:

- «принципом моста» – каждый новый ряд серии связан с предыдущим одним или двумя общими звуками (см.: *пример 120*; Хрестоматия, *пример №44*);
- интервальным соотношением вступающих голосов;
- качеством вертикальных созвучий на грани разделов или внутри контрапунктирующих сегментов. В первой части Кантаты op.29 Веберна четырехколейные малосекундовые проведения серийных рядов в партиях хора имеют единый алгоритм контрапунктической гармонии: в центре каждой трехзвучной серийной группы находится квартоквинтовый аккордовый комплекс, а по краям – изоморфные аккордовые структуры малосекундового или малотерцового сопряжения (Хрестоматия, *пример №44*);
- принципами симметрии – горизонтальной, вертикальной, прямой, зеркальной (см. *пример 120*):

120 **Волконский. Сюита зеркал, №1 Символ**

I a s - e 1 2 3 4 5 6 7 8

R I e - a s 1 2 3 4 5 6 7 8

В пьесе Шёнберга op.33 а горизонтальная зеркальная симметрия аккордовых структур в тт.1-2 достигается использованием  $Pb$  и  $R1a$ , а в тт.10-11 к ней добавляется и вертикальная симметрия:

$Pb$   $R1a$   
 $Ies$   $Re$  (см.: Хрестоматия, *пример №45*);

- гармоническими свойствами самой серии.

В последнем случае доминирующее значение какого-либо аккорда или интервала в серии может влиять на интервальное соотношение комбинируемых рядов. Например, фонизм уменьшенного септаккорда – инвариантного элемента всех форм серии в «Лирической сюите» Берга, образованного тритонами двух крайних и двух центральных звуков серии, – регламентирует звучание как части в целом, так и отдельных фрагментов. В следующем отрывке сочетание четырех рядов образует движение параллельными уменьшенными септаккордами. Так вертикаль контролирует соотношение серийных рядов, их высотных позиций, программируя желательную интонационность:

121 **Берг. Лирическая сюита, I ч.**  
 [Allegretto gioviale ( $\text{♩} = 100$ )]

Организация серийного материала в масштабе целого также имеет свою специфику и опирается на *серийный план*: закономерное чередование и комбинирование серийных рядов. Серийные планы играют определенную роль в формообразовании, подчеркивая грани разделов, влияя на интонационное развитие, обеспечивая интонационные контрасты. Они, как и в тональной музыке, предмет особого внимания композиторов, а целенаправленное действие гармонического фактора в них выявлено особенно отчетливо.

Специфика организации серийных планов определяется переплетением черт ладотонального и серийного мышления. Аналогия серийных планов с тональными вполне обоснованная, поскольку сам принцип закономерного чередования высотных позиций серии не только напоминает тональный план, но и во многом диктуется логикой тонального мышления. Особую значимость в нем имеют традиционные звуковысотные и гармонические отношения экспозиционных и развивающих разделов: строгим вариантным и высотным ограничениям серии в экспозиционных и репризных участках формы противопоставлено их разнообразие в развивающих разделах.

Это хорошо видно на примере Вариаций op.27, ч. I А. Веберна. «Тональная устойчивость» начального раздела трехчастной композиции определяется стабильностью высотных позиций избранных форм серии:

$$\begin{array}{cccc} Pe & Ifis & Pe & Ifis \\ (P : e ; I & & & fis) \end{array}$$

«Тональная неустойчивость» середины достигается не только изменением высотных позиций тех же форм серии, но и таким приемом тонального развития, как секвенцирование их по квартам:

$$\begin{array}{cccccc} Ih & Pb & Ie & Pes & Ia & Pas \\ (I : h \longrightarrow e \longrightarrow a; & P : & b \longrightarrow es \longrightarrow as) \end{array}$$

Широко используются такие тональные нормативы, как «тональная» реприза, квинтовые отношения тематических образований. В тройной канонической фуге из Концерта-буфф С. Слонимского высотные позиции серии от звуков *c* и *g* воспроизводят тоникодоминантовые отношения темы и ответа в классической фуге.

В целом общие закономерности серийных планов регулируются действием принципа звуковысотной общности, преемственности, реализуемых на уровнях серийных рядов, разделов, что устанавливает соответствующие арки в форме, и наличием центральной стержневой высотной позиции серии – своего рода главной «тональности».

Гармонические закономерности серийной композиции дополняются моментами централизации, которые хотя и не предусматриваются нормами техники, тем не менее имеют место внутри системы. *Принцип централизации* проявляется на разных иерархических уровнях композиции и связан с системой повторов (инвариантностью) отдельных элементов музыкального языка. В первую очередь, централизацию в сочинении осуществляет сама серия. Но и помимо ее – внутри и за ее пределами – в конкретной музыкальной ткани определенные звуки, интервалы, интонации, группы звуков, разделы получают временный перевес над остальными, создавая зоны местной централизации, которые могут сменять друг друга или чередоваться с участками децентрализации. В Мюзете из Сюиты op.25 Шёнберга регулярное появление на протяжении всей пьесы оstinатно повторяющегося в нижнем голосе звука *g* (волыночный бас – характерная жанровая деталь мюзета) наделяет его свойствами центрального тона.

Фактором тонального единства могут служить ограничение числа серийных форм, их высотных позиций, указывающее на тональную централизацию гармонического процесса, так же как и применение тонально окрашенных серий (Скрипичный концерт и Лирическая сюита А. Берга), постоянное возвращение групп, аккордов усиливает эффект устойчивости.

Моменты звуковысотной централизации обеспечивают тонально-гармоническое единство формы, ее слуховую координацию.

Серийная техника синтезирует логику и структуры полифонической, гомофонной и серийной композиции. Серийный контрапункт оперирует высотностью рядов, групп, интервалов, тонов и других единиц. Яркие образцы новой серийной канонической техники представлены в Симфонии op.21 А. Веберна. Индексом гомофонной формы является мелодия с аккомпанементом – принцип рельефа и фона, «мелодический ультратематизм серии» (П. Булез), особая роль принципа повтора, вариативности, симметрии, контраста, которые распространяются не только на серию, но и на группы. Вместе с тем, традиционные феномены подчас мыслятся совершенно в новых фактурных формах. Красноречивым свидетельством служат следующие слова Веберна по поводу темы вариаций из второй части Симфонии op.21: «В сопровождении темы мы сперва видим противодвижение», – из которых можно заключить, что тема написана в виде мелодии с сопровождением [6, с.82]. На самом деле речь здесь может идти о причудливом наложении отдельных тонов друг на друга в предельно облегченной «точечной» фактуре [67, с.132]. Все это свидетельствует о многопараметровой звуковой реальности музыкального текста и возросшем потенциале логических возможностей.

**Проблема серии** и «сюжетного плана» – **драматургии** лежит в семантическом поле произведения и связана с осознанием символической основы структурных элементов композиции, с выявлением их смысловых парадигм. Во Вступительной каденции во Втором концерте для скрипки с оркестром А. Шнитке каждый элемент обладает целым спектром смысловых обертонов, которые «овеществляются» в новых реалиях текста, усиливая и наращивая заложенные в них значения. Подобное наделение одного элемента множественностью символических функций (сквозная мотивация), которые осмысливаются и выявляются композитором в категориях исторического сознания, рождая длительные цепи ассоциаций с их неслучайными музыкальными параллелями и неизменными трансформациями, и составляет тот «внутренний ассоциативный мир произведения» (А. Шнитке), исполненный глубокого и таинственного смысла [см.: 64].

Таким образом, **методика анализа серийного произведения** предполагает два этапа его проведения. На первом этапе необходимо расчлнить музыкальную ткань на составляющие ее серийные модулы: то есть найти серию сочинения, составить «магический квадрат» транспозиций, выявить основной комплекс серийных рядов в данном сочинении. Но выполненный анализ серийных элементов не претендует на роль определяющего фактора в познании художественного смысла, в раскрытии интонационно-содержательной стороны произведения. Эта задача ложится на собственно интонационный анализ, который вскрывает интонационную систему сочинения, логику музыкального интонирования и тем самым подводит к художественно-эстетической стороне композиции, что и составляет второй план анализа.

Интонационный анализ, в частности гармонический, предполагает рассмотрение гармонического потенциала серии – ее звукорядно-ладового, интервального, аккордового состава, выделение конструктивных единиц интонационного материала в музыкальном контексте, классификацию их гармонических свойств и способов преобразования; установление принципа отбора серийных рядов; выявление структурных закономерностей серийного плана; раскрытие моментов централизации и интеграции.

В качестве примера рассмотрим пьесу «Краски» (№ 9) из цикла «Музыкальная тетрадь Анкалиберы» Л. Даллапикколы<sup>43</sup>:

122

## Даллапиккола. Музыкальная тетрадь Анкалиберы, № 9

*Affettuoso; cullante* (♩ = 120)

*mp espress.*

*espress.*

*più*

*(sotto voce)*

*(più sotto voce)*

*sempre espress.*

*sempre più sotto voce*

*ppp*

<sup>43</sup> См.: Пьесы современных итальянских композиторов для фортепиано / Сост. и ред. Н. Копчевского. Вып.1. – М., 1979.

В ней используется общая серия цикла:

123



Основной комплекс серийных рядов включает пять вариантов серии: *Pb*, *Rf*, *Ic*, *Ib*, *RIas*.

В простой двухчастной, условно репризной форме (прототип старинной) они распределены следующим образом:

|                     |                                 |       |
|---------------------|---------------------------------|-------|
| I ч.                |                                 | II ч. |
| 4 т. + 4 т.         | 2 т. + 2 т. + 7 т.              |       |
| <i>Pb</i> <i>Rf</i> | <i>Ic</i> <i>Ib</i> <i>RIas</i> |       |

Интервальная специфика серии выражена неотчетливо и выясняется только в музыкальном контексте. В качестве базисных интонационных формул, которые становятся конструктивными единицами интонационного процесса, обладающими гармоническими характеристиками, выступают септимы – большие (в партии правой руки т.1-3, 8, 9, 11, 16 – крайние звуки *e-es*) и малые (в партии левой руки т.3-8, 13-15 – крайние звуки *f-es*, т.17-19 – крайние звуки *e-d*), а также трезвучия (сектаккорды, квартсектаккорды), составляющие основу мелодических попевок (т.3, 5-6, 10). Таким образом, метод гармонического структурирования по горизонтали и вертикали основывается на объединении соседних звуков серии. Он, в свою очередь, подчиняется главному структурирующему принципу пьесы, который предусматривает сочетания и несоседних звуков ряда, – построению терцовых многозвучий: основу вертикальных комплексов каждого такта составляют септ- и нонаккорды.

Подобные гармонические образования, непосредственно вытекающие из серии (укажем на обращения септаккордов и трезвучий – см. звуки серии 1-4, 2-5, 9-12 и 2-4, 9-11, 10-12), но акцентируемые композитором, являются не только существенной деталью композиции, но и ее фундаментом, определяющим целостность последней. В итоге музыкальный контекст раскрывает и повышает гармонический потенциал серии.

В пьесе используются все четыре формы серии и пять высотных позиций. Данный комплекс сформирован на базе определенных гармонических закономерностей. Отбор серийных рядов идет по принципу интонационно-фонической и звуковысотной общности. Первый принцип прослеживается в интонационной стабильности материала. Фактически вся форма представляет собой производную область начального такта (или четырехтакта). Развитие материала связано с контрапунктическими перестановками (ср. т.1-4 и 5-8) и использованием инверсионных и ракоходных вариантов мелодического материала: варианты основной мелодической попевки (т.1) в т.9 и 13 воспринимаются соответственно как свободные ее обращения и ракоход. Таким образом, преобразование и варьирование исходного материала лежит в основе композиционного замысла.

Второй принцип звуковысотной общности используемых рядов серии представлен весьма разнообразно. Следует отметить особую – центральную – роль звука *d* в вариантах мелодических попевок (т.1, 9) и в заключительном аккорде (т.17-19); помимо этого тритон *d-as* или *as-d* является общим элементом трех серийных рядов: *Pb*, *Rf* и *Ic*.

Принцип общих звуков особенно нагляден в *Rf* и *Ic*, имеющих практически идентичный звуковой состав. В использовании данных серийных рядов на грани разделов (*Rf* – конец ч. I, *Ic* – начало ч. II) можно видеть своеобразное претворение принципа старинной двухчастной формы, в которой часть II может начинаться с материала, которым завершился предшествующий раздел<sup>44</sup>.

Гармонические свойства самой серии, а именно доминирующее значение в ней «совокупного» аккорда *a-c-e-g-h*, влияют на выбор высотной позиции и формы серии. Они управляются и качеством вертикальных созвучий внутри разделов, о чем свидетельствует опора на многотерцовую вертикаль, и на грани разделов. Уже отмечалось, что в конце первой и в начале второй части использован один и тот же аккорд.

Выбор высотной позиции серийных рядов II части определяется секвентным движением материала по б.2 вниз (*Ic*, *Ib*). Инерция движения распространяется и на заключительный раздел, который, по существу, уже выходит за рамки секвенции (*Rlas*).

Серийный план пьесы воспроизводит закономерности старинной двухчастной формы. Об этом свидетельствуют не только упомянутые особенности пограничных разделов формы, но и «тоники-доминантовые» отношения высотных позиций серийных разделов первой части *Pb* и *Rf*, «моделирующих» обязательное движение от тоники к доминанте в рамках первого раздела старинной формы.

«Тональная неустойчивость» середины достигается секвентным развитием материала с подчеркнутыми квартовыми соотношениями созвучий верхнего голоса (*c-f*; *B-es*; *as*), имитирующими тоники-доминантовые отношения аккордов наподобие «золотых секвенций». Моменты звуковысотной централизации проявляются в особой роли трезвучия *a-moll* (*dur*), с которым связаны каденционные участки самой серии и разделов формы (т.3-4, 7-8, 17-19).

Название пьесы «Краски» раскрывает художественный замысел сочинения. Издавна красочная сторона музыки связывалась в первую очередь с гармонией, тембром. Это и определило ведущую роль гармонического начала в композиции пьесы. Многообразие палитры гармонических красок в ней обусловлено не столько разновидностями септ- и нонаккордов, сколько неисчерпаемыми возможностями их фактурной разработки, основанной на обыгрывании фонизма составляющих их компонентов: больших и малых септим, терций, квинт, трезвучий. В итоге создаются крайне прихотливые, подвижные переливы гармонических красок акварельно-пастельных тонов, в своей изысканности не лишенные острой пикантности, рождающие ассоциации с музыкой Скрябина.

Диалектика общего и единичного, выявляющая индивидуально-стилевое начало, отличает и додекафонное письмо. Она обнаруживается на разных иерархических уровнях серийной композиции и характеризует творческую манеру композитора в его отношении к возможностям серийной техники, к ее связям с принципами тонального мышления и жанровой музыкальной основой. Индивидуальное начало выявляется структурой серий, интервальной спецификой групп, то есть всем тем, о чем шла речь выше и что наглядно демонстрирует интонационный строй музыки композитора. Средства серийной техники тесно связаны с творческими установками композитора, поэтому и в серийной музыке мы узнаем характерные черты стиля и ладогармонического мышления художника.

Показательно, что общестилевое различие отчетливо выражено в творчестве нововенцев. Каждый из композиторов не только обладал яркой творческой индивидуальностью, но и определил собою три специфических направления додекафонии [61, с.58]:

<sup>44</sup> Напоминаем, что сама идея цикла воскрешает традицию создания великими музыкантами, в первую очередь И. С. Бахом, «нотных тетрадей» для обучения своих детей. Об этом же свидетельствует первая пьеса цикла, названная «Символ», которая построена на теме *VACH*, правда проводимой от других звуков, в частности от звука *es* (*es*, *d*, *f*, *e*).

1. Академическое («ортодоксальное») – Шёнберг, Лейбовиц, Руффер.
2. Строгое («спекулятивное»), в котором абсолютизация серийной техники и ее отвлеченность граничат с областью чистого мышления, – Веберн, Булез, Пуссер.
3. Эклектическое – Берг, Даллапиккола, Либерман.

Додекафония – лишь один из видов современной 12-тоновой техники, которая представлена многими разновидностями [49, с.5-6]. К ним относятся: сериальность («многочисленная серийность», по терминологии Холопова), свободная 12-тоновость, 12-тоновые ряды (в данном случае серийная 12-тоновость используется как средство ладотонального усложнения традиционных звуковысотных систем: именно так трактуются 12-тоновые ряды в главных партиях поздних сочинений Шостаковича), микросериальность, включающая серии из 5-6 звуков (например, пятизвучная серия в «Памяти Дилана Томаса» Стравинского), 12-звуковые аккорды (Берг, Скрябин, Прокофьев). Все это свидетельствует о разносторонних конструктивных и выразительных возможностях серийной техники и многообразных формах ее проявления.

### *Задания*

1. Найти серию.
2. Записать «магический квадрат».
3. Установить основной комплекс серийных рядов.
4. Сделать анализ структуры серии, ее гармонического потенциала: звукорядной основы, интервально-аккордового состава, структурного содержания групп.
5. Выявить основные объекты целенаправленного изменения: фактура, ритм, интонационные структуры, звуковысотность, гармонические структуры и т. п.
6. Выявить принцип структурирования гармонических единиц.
7. Охарактеризовать принцип отбора серийных рядов.
8. Определить структурные закономерности серийного плана.
9. Выявить моменты интеграции и централизации.

Бабаджян. Шесть картин для фортепиано: № 3 «Народная», № 5 «Хорал».

Банщиков. Силлогизмы.

Берг. Концерт для скрипки с оркестром; Лирическая сюита, ч. I, III, VI.

Бриттен. Академическая кантата ор. 62: № 3 «Tema seriale con fuga».

Веберн. Кантата ор. 29, ч. I, III; Вариации для фортепиано ор. 27.

Даллапиккола. Музыкальная тетрадь Анналиберы.

Денисов. Солнце инков.

Лобанов В. Семь пьес для виолончели и фортепиано.

Лютославский. Три постлюдии.

Караев. Концерт для скрипки с оркестром.

Пейко. Соната для фортепиано № 2, ч. I.

Сидельников Н. «Дуэли», ч. I.

Слонимский. Песни трубадуров, № 8, 10.

Стравинский. «Памяти Дилана Томаса»; «Агон», ч. III, IV.

Шёнберг. Сюита для фортепиано, ор. 25; Две пьесы для фортепиано, ор. 33 a, b; «Свидетель из Варшавы».

Шнитке. Соната для скрипки и фортепиано № 1.

Шостакович. Соната для скрипки и фортепиано, ор. 134.

Эшпай. Соната для скрипки и фортепиано № 2.



## Глава VIII

### СОНОРИКА<sup>45</sup>

Сонорика (лат. *sonorus* – звонкий, звучный, шумный; польск. – *sonorystyka*) – «музыка звучностей» или «композиция красочных пластов» (Лигети) – вид современной техники композиции, основанной на темброфактурной звукокрасочности. *Порождающей структурой в ней выступает звук и внутреннее пространство звука.* Сонорная техника возникла в 60-е годы XX века в творчестве Лигети, Пендерецкого, Лютославского. Она знаменовала собой переход к новому тембровому типу мышления, в котором тембробзук и темброфактура (фактура тембров) репрезентировали музыкальное целое, наделяя музыкальную ткань формообразующей функцией.

Сонорика открывает принципиально новый тип фактуры, а шире – новый тип музыкального склада. Исторические разновидности последнего – монофония, полифония, гомофония дополняются стереофонией (*греч.* Стерео – объемный, пространственный, фон – звук). Стереофония вырастает на базе специфического использования принципов полифонического и гармонического складов, подразделяясь на сонорику линий, сонорику аккордов и сонорику звукоточек. В результате возникают три основных ее типа: *микрполифонический* (см. пример 127), *кластерный* (см. пример 1, 125) и *пуантилистический* (см. пример 2). В отличие от предшествующих исторических разновидностей многоголосия – полифонического и гомофонно-гармонического, с отчетливо выраженной дифференциацией голосов фактуры и их интонационной структуры, – темброфактура стереофонии предполагает слитность, нерасчлененность, недифференцированность голосов музыкальной ткани. Слиянию всех параметров звучания способствует большое количество голосов («сверхмногоголосие», по определению Лигети), высокая интервальная плотность как самих мелодических линий (хроматическая и микрохроматическая системы интонирования), так и их сочетаний (оптимальная дистанция между голосами – полутоновая), интонационная деиндивидуализация и однородность голосов, приводящие в итоге к полному растворению мелодической и интервально-гармонической сторон интонирования.

Основой развития в сонорике является тембробзук – интеграция звука, тембра и фактуры в одно нерасчленимое целое. Тембробзук бывает высотно определенным или неопределенным, расщепленным, может исполняться вибрато или тремоло, способен интегрироваться с шумом. Преобладающие его формы (структурные единицы) по горизонтали – *тембролиния, тембропласт*; по вертикали – *сонор* или *кластер*; на пересечении всех трех координат (горизонтالي, вертикали, диагонали) возникает сонорное поле, *темброблок*.

Значимость темброкрасочной стороны звучания вызывает необходимость в новых соответствующих параметрах оценки сонорных образований. Актуальными становятся пространственно-временные их характеристики. Показательны в этом плане основные характеристики кластера, связанные с внутренней и внешней его структурой. Внутренняя структура определяется *степенью плотности кластера*, его шириной, регистром, продолжительностью звучания. Степень плотности зависит от расстояния между соседними по высоте звуками, от количества звуков в аккорде, от его регистровой позиции. Встречаются кластеры различной плотности: целотоновые (пример 124), полутоновые (см. пример 24), четвертитоновые (пример 125):

---

<sup>45</sup> Проблемы сонорики освещаются в работах Д. Лигети [69], Ц. Когоутека [19], А. Маклыгина [26], И. Снитковой [73], Ю. Холопова [51, 76], А. Шнитке [81, 82].

5  
2/4

1  
2  
3 cr.  
4  
5  
6  
pp  
ff  
ff p  
ff  
ff p  
ff p  
ff

1  
2 tr  
3  
4  
p  
p  
p  
p  
ff  
ff  
ff  
ff

1  
2 tn.  
3  
4  
5 tb  
pp  
ff p  
ff p  
ff  
ff

tamt 1  
gng 2  
pp  
pp

125 **Пендерецкий. Трен памяти жертв Хиросимы**  
 → ord. → s.t.,

**тutti archi**

**24 V-ni 1-24** 1, 2... 34

**10 VI 1-10** 1, 2... 10

**10 Vc. 1-10** 1, 2... 10

**8 С.-б. 1-8** 1, 2... 8

Максимальной плотностью обладает четвертитоновый кластер в низком регистре.

Широта кластера зависит от расстояния между крайними звуками. Возможный диапазон простирается от самого узкого, охватывающего всего лишь  $1\frac{1}{4}$  тона, до предельно широкого: в заключительном созвучии «Трена» Пендерецкого все струнные собраны в один очень плотный 52-звучный четвертитоновый кластер в объеме чуть больше двух октав (см. пример 125).

Внешняя структура кластера связана с изменением (расширением или сужением) его конфигурации, а также перемещением его в пространстве. В первом случае изменение осуществляется или посредством разрастания отдельных звуков в кластер и обратно с помощью глиссандо (пример 126 а) или с помощью дискретных, интервально определенных шагов (пример 126 в). Во втором случае перемещение кластера в пространстве достигается совместным глиссандированием инструментов в одном направлении (пример 126 б).

Голоса темброфактуры допускают как полную (абсолютную) фиксацию параметров звучания (пример 127), так и частичную (относительную), при которой неопределенность распространяется на звуковысотность и ритм (см. пример 2).

В примерах 127-129 в партии каждого инструмента фиксированы звуковысотная и ритмическая стороны звучания. Противоположный случай имеет место в примере 2. Регламентация группе инструментов асинхронно брать максимально высокий звук приводит к случайному разбросу звуков, расщепленных к тому же с помощью четвертитонного вибрато до звукового пятна. Все это свидетельствует о частичной, относительной определенности звучания.

Интонационное соотношение голосов существенно для микрополифонии и сводится к трем ее разновидностям: имитационной, гетерофонной и разнотемной. В имитационной микрополифонии одна интонационная ячейка «тиражируется» всеми голосами от разных звуков (см. первую фигуру примера 128):

В гетерофонной – контрапункт составлен из вариантов одной ячейки (см. вторую фигуру примера 128); в разнотемной – голоса обладают интонационной и ритмической самостоятельностью (пример 129).

126 a) Пендерецкий. Трен памяти жертв Хиросимы

V-ni  
1-12

metà  
sp

ppp

1

12

Vc  
1-10

ff

gliss.

sub.

1,2...

10

B)

mf

ff

8

6

4

2

8 C-b.

1

3

5

7

127

Щедрин. Поэтория, I ч.

[ca 6-8 sec]

1. (pizz.) *sempre simile*  
*P parlando*

2. (pizz.) *sempre simile*  
*P parlando*

3. (pizz.) *sempre simile*  
*P parlando*

4. (pizz.) *sempre simile*  
*P parlando*

5. (pizz.) *sempre simile*  
*P parlando*

6. (pizz.) *sempre simile*  
*P parlando*

7. (pizz.) *sempre simile*  
*P parlando*

8. (pizz.) *sempre simile*  
*P parlando*

8 Cb  
soll

128

Денисов. Симфония, I ч.

[Lento]

V-ni I  
div. in 4

V-ni II  
div. in 4

*ppp* *ppp* *ppp*

*ppp* *ppp* *ppp*

*ppp* *ppp* *ppp*

*ppp* *ppp* *ppp*

*ppp* *ppp* *ppp*

*ppp* *ppp* *ppp*

В плане звуковысотной и ритмической организации возможно как *строго координируемое* (см. пример 129), так и *свободное сочетание* голосов. Свободная координация голосов наблюдается в алеаторике при асинхронном обыгрывании алеаторно сходных фигур оркестра, что создает эффект сонорного поля. Примером может служить асинхронное, разночастотное четвертитоновое вибрато самого высокого звука разными инструментами или разными группами инструментов, в результате чего возникает свободно-кластерный спектр с алеаторным, пуантилистическим разбросом звуков (см. пример 2).

129 Денисов. Симфония, I ч.

*Lento* *росо più animato*

The musical score consists of six staves, each representing a different instrument or voice part. The top staff is labeled 'Cel.' (Cello). The second staff is 'Arpa I' (Arpa I). The third staff is 'Arpa II' (Arpa II). The fourth staff is 'Vibr. I' (Vibraphone I). The fifth and sixth staves are 'Vibr. II' (Vibraphone II). The score is divided into two sections: 'Lento' and 'poco più animato'. The 'Lento' section features a 3/4 time signature and a '3' (triple) marking. The 'poco più animato' section features 5:4 and 6:4 time signatures, with '3' markings. The dynamics are marked as 'pp dolce' and 'p dolce'. The Vibraphone parts (Vibr. I and II) have a '7:4' time signature and 'pp dolce' dynamics. The overall texture is characterized by complex, overlapping rhythmic patterns and a variety of time signatures.

Сонорная техника разрабатывает и новый синтаксис: к синтаксическим структурным единицам относятся сонорные блоки или фазы. Ведущее значение приобретают пространственно-временные характеристики темброблоков: продолжительность звучания, измеряемая в ритмических длительностях или в секундах, объем, определяемый крайними точками звукового пространства, плотность, общая конфигурация, направленность движения (см. выше характеристики внешней и внутренней структуры кластера).

Все это дополняется особенностями звукового колорита, зависящего от тембра, регистра, динамики, артикуляции, способа звукоизвлечения. В итоге многосторонние ресурсы сонорной техники наделяют ее высоким выразительным потенциалом.

С сонорикой связан и новый тип гармонической техники, получивший название звуковой или гармонической трансформации. Она основана на последовательном изменении отдельных звуков кластерной конструкции, создавая эффект плавного, незаметного перетекания одной гармонии в другую (см. «Три поэмы А. Мишо» В. Лютославского).

Формообразующие функции сонорных блоков заключаются в смене окраски звучания, что является главным средством членения формы. Чередование, противопоставление, видоизменение, развитие разнотипных темброблоков несут определенные семантические, структурные и драматургические функции в сонорной композиции.

С момента появления сонорной техники в музыкальном искусстве обозначился радикальный перелом – стремительный непрерывный эволюционный процесс, свойственный последнему столетию, вступил в новую стадию развития. Внешний отказ от традиционной системы координат музыкальной композиции – мелодии, гармонии, погружение в глубь материи, актуализировал поиски новых структурно-логических моделей, отражающих новые аспекты музыкального мышления, пространственно-временных координат музыкальной ткани, способов ее измерения. Многие композиторы, в частности С. Губайдулина, видят в сонорике музыку будущего. Эта же мысль звучит и в словах Ю. Холопова: «Сонорика – это открывшийся новый музыкальный мир, войдя в красоту которого, человек не хочет из него выйти»<sup>46</sup>.

### Задания

1. Определить тип сонорики (микрополифонический, кластерный, пуантилистический).
2. Определить разновидности тембровзвучия и его структурные единицы.
3. Установить способ фиксации голосов.
4. Выявить способы координации голосов (строгое, свободное, имитационное, гетерофонное, разнотемное сочетание).
5. Дать пространственно-временные характеристики кластерам и темброблокам (интервальная плотность, широта, количество голосов, регистр, продолжительность звучания) и выявить специфику их звукового колорита.
6. Определить принципы видоизменения и развития темброблоков.
7. Определить семантическую, структурную, драматургическую функции темброблоков в композиции.

Денисов. Симфония, Вариации на тему Гайдна для виолончели с оркестром.

Губайдулина. In c-moll для органа и виолончели; Музыка для клавирина и ударных инструментов; Партита для баяна и виолончели.

Лютославский. Три поэмы Анри Мишо, 3-я симфония.

Пендерецкий. «De natura sonoris»; «Трен памяти жертв Хиросимы».

Сидельников Н. «Русские сказки».

Тертерян. 4-я симфония, 7-я симфония.

Шнитке. 4-я симфония.

Щедрин. Поэтория, 3-й концерт для фортепиано с оркестром.

<sup>46</sup> Холопов Ю. Эдисон Денисов и музыка конца века // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. – М., 1999. С.9.

## Глава IX

### МИКРОХРОМАТИКА <sup>47</sup>

Микрохроматика – звуковая система, использующая интервалы меньше полутона. К микроинтервалике относятся третитон ( $1/3$  тона), четвертитон ( $1/4$  тона), шеститон ( $1/6$  тона), двенадцатитон ( $1/12$  тона) и их производные.

Хотя феномен микрохроматики, в виде четвертитоновых интервалов, существовал в Древней Греции (энармоника), в восточной музыке, в частности, арабской, известен как художественный эксперимент в XVI в., бытует в фольклоре, в частности в русском, – эффект нейтральной терции, все же как развернутая система – аналог темперированной 12-тоновой хроматики, она заявила о себе только в XX веке. Явление неотемперации стало одной из важных реформ музыкального мышления, которая определила новый облик современной композиции. Дальнейшее расширение западноевропейской интервальной системы за счет интенсивного развития сферы микрохроматики указывало на необратимые изменения в сфере звуковысотности.

Примечательно, что если в первой половине XX века микрохроматика – объект острой полемики и экспериментаторства, то во второй половине столетия она стала обыденным явлением.

Знаменем времени было внедрение четвертитонового строя (как и меньших величин) в европейскую и американскую музыку. Идея его введения возникла в начале века в рамках русской культуры. В 1909 году, опережая манифесты итальянских футуристов, что и признано было Маринетти, в Петербурге была напечатана брошюра Н. Кульбина «Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке». В 1912 году она вышла на немецком языке в Мюнхене в сборнике «Der blaue Reiter». «Художник свободной музыки, – пишет автор, – как и соловей, не ограничен тонами и полутонами. Он пользуется и четвертями тонов, и осьмыми, и музыкой со свободным выбором звуков <...> Открывается неизвестный до сих пор ряд явлений: тесные сочетания звуков и процессы тесных сочетаний. Эти сочетания <...> могут быть еще названы "тесными диссонансами", но обладают особенными свойствами, которых не имеют обыкновенные диссонансы <...> Вибрация тесно сочетанных звуков в большинстве случаев дает возбуждение» <sup>48</sup>, – так прозорливо были предсказаны многие черты сонорных композиций второй половины столетия, обозначены «новое звукоосозерцание» (В. Каратыгин), «новое звукоосознание» (Л. Сабанеев), которые определили облик всей «Новой музыки» XX столетия.

Русские музыканты XX века сказали весомое слово в развитии четвертитоновой музыки: манифесты М. Матюшина «К руководству новых делений тона», А. Лурье «К музыке высшего хроматизма», к которому прилагалась фортепианная Прелюдия ор.2 № 12, появились в 1915 г. В 1932 г. И. Вышнеградский пишет «Учебник четвертитоновой гармонии» (опубликован в Париже в 1980 году), в котором трактовка всех гармонических явлений исходит из авторского постулата о том, что четвертитоновая гармония является органической частью полутоновой, ее естественным продолжением.

<sup>47</sup> Проблемы микрохроматики освещаются в работах Ц. Когоутека [19], Ю. Холопова [76, 78, 79], В. Холоповой [80], Т. Гальперович [62], Г. Супоневой [75].

<sup>48</sup> Цит. по: Крусанов А. В. Русский авангард с 1907-1913 (исторический обзор): В 3-х томах. Т.1. – СПб., 1996. С.286.



На западе микрохроматические системы разрабатывал чешский композитор и теоретик Алоис Хаба, его работа «Новая наука о гармонии в системах диатонической, хроматической, четвертитоновой,  $\frac{1}{8}$ ,  $\frac{1}{6}$ ,  $\frac{1}{12}$  тоновой» опубликована в 1927 году.

Это вызвало к жизни изобретение новых инструментов: смычковый полихорд Авраамова, терменвокс, электроакустические инструменты Н. Обухова (1917), Волны Мартено и диафон Вареза (1927-28).

**Четвертитоновая микрохроматическая система** основана на делении полутона на 2 равные части, а октавы на 24 части или на 24 ступени. Производные микроинтервалы –  $\frac{3}{4}$  тона,  $\frac{5}{4}$  тона,  $\frac{7}{4}$  тона. При этом, как и прежде, различаются знаки понижения и повышения – бемоли и диезы. Запись четвертитоновой музыки не унифицирована и допускает множество вариантов: как правило, композиторы обычно оговаривают условные обозначения записи нотного текста в партитурах. Ю. Н. Холопов [78] приводит следующую таблицу современных способов нотации (*пример 130*).

## 130

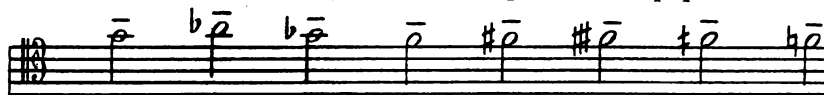
**Четвертитоновая система  
Современные способы нотации**

| Понижение     |               | Повышение     |               |
|---------------|---------------|---------------|---------------|
| $\frac{3}{4}$ | $\frac{1}{4}$ | $\frac{1}{4}$ | $\frac{3}{4}$ |
| ♭             | ♭             | ♯             | ♯             |
| ♭             | ♭             | ♯             | ♯             |
| ♭♭            | ♭             | ♯             | ♯             |
| ♭             | ♭             | ♯             | ♯             |
| ♭♭            | ♭             | ♯             | ♯             |
| ♭             | ♭             | ♯             | ♯             |
| ♭             | ♭             | ♯             | ♯             |
| ♭             | ♭             | ♯             | ♯             |
| ♭             | ♭             | ♯             | ♯             |
| ♭             | ♭             | ♯             | ♯             |
| ♭             | ♭             | ♯             | ♯             |

**Третитоновая микрохроматическая система** основана на деление целого тона (большой секунды) на три равные части, а целотоновой гаммы на 18 частей. «Равномерно парящая темперация» – так определил третитоновую микрохроматику швейцарский композитор Клаус Хубер, приверженность к которой выделяет его среди других композиторов [62].

В музыке XX века микрохроматика, в первую очередь, четвертитоновая, рассматривается как обострение хроматики в гармонической функции неустоев; как утончение интонационной выразительности, «придание ей большей интимности и глубины» (Э. Денисов [14, с.148]); как один из видов вариационного принципа, в частности как новая возможность интервального сжатия или расширения темы (Ю. Холопов [79, с.32]): в «Хорал-вариациях для тромбона и фортепиано» Э. Денисова мотив (DSCH)  $g - as - ges - f$  сжимается в четвертитоновый мотив (пример 131).

131 Денисов. Хорал-вариации для тромбона и фортепиано



К этому можно добавить слова самого композитора о роли четвертитоновости в его музыке: «это два особых звука – два четвертитона, которые, во-первых, делают для меня полутон вдвое выразительнее, во-вторых, вместе с ними все развитие как бы сворачивается, как будто бы уходит внутрь, в самое себя» [14, с.76]; как одна из форм метаболы – изменение форм интонирования – эффект мерцания, вибрации (Ю. Холопов).

Одна из возможностей создания произведения полностью в микрохроматической системе заложена в совмещении двух или более двенадцатиполутоновых хроматических гамм, отстоящих друг от друга на четверть тона, либо «сплетение» трех форм целотоновой гаммы, повышенных относительно друг друга на  $\frac{1}{3}$  тона.

И. Вышнеградский написал в четвертитоновой системе 24 прелюдии для двух фортепиано, одно из которых было настроено на  $\frac{1}{4}$  тона ниже. В. Суслин в 1990 году создал сочинение «Переход границы» для альты, виолончели и контрабаса, где соотношение четвертитоновой и полутоновой систем стало центром композиции [В. Холопова, 80].

С. Губайдулина в «Музыке для флейты, струнных и ударных» (1995), настроив половину струнных на  $\frac{1}{4}$  тона ниже, получила возможность играть двумя противоположными пространствами, звуки которых не совпадают, что придавало особую экспрессию звучанию, создавало эффект света и тени, при этом солирующий инструмент консонировал с одним и диссонировал с другим оркестром. Вот, что говорит об этом композитор: «Одной из самых привлекательных идей мне показалась возможность сопоставить мажорные и минорные трезвучия, взятые в противоположных настройках. Тогда одно трезвучие как бы вкладывается в другое. Ни один звук не совпадает и поэтому в каждом из них возникают тяготения, разрешающиеся в противоположном пространстве. Точка соприкосновения – нейтральное трезвучие с терцией на  $\frac{1}{4}$  тона меньше, чем большая, и на  $\frac{1}{4}$  тона больше, чем малая терция. У струнных с нормальной настройкой этим звуком оказывается только флажолетный звук одиннадцатого обертона, который приблизительно на  $\frac{1}{4}$  тона ниже темперированного. В струнной группе 5 струн, 5 звуков общих для обеих настроек, 5 нейтральных трезвучий. Отсюда форма пьесы: период из пяти предложений, каждое из которых завершается сопоставлением трех трезвучий – мажорное в одной настройке, минорное – в другой и нейтральное трезвучие, как бы примиряющее эти противоположности» [цит. по: 80, с.43-44].

Возможности микрохроматики широко используются многими композиторами. Она встречается в произведениях П. Булеза, К. Пендерецкого, В. Лютославского, С. Губайдулиной, А. Шнитке, Р. Щедрина, Э. Денисова, С. Слонимского и др., составляя неизменный атрибут сонорных композиций.

## Глава X

### АЛЕАТОРИКА <sup>49</sup>

Алеаторика – одна из техник современной музыки, исповедующая принципы случайности, импровизационности. Алеаторика (от лат. *alea* – игральная кость, жребий, случайность) – метод музыкальной композиции XX века, предполагающий мобильность (незакрепленность) элементов музыкального текста.

Генетически алеаторика связана с творчеством внеевропейских народов (Индии, Африки, Индонезии), где произведение существует в нераздельности процессов его сочинения и исполнения, со многими мелодико-ритмическими импровизациями некоторых разновидностей джаза; с практикой записи *basso-continuo*; с импровизационной сольной каденцией в классических инструментальных концертах, в искусстве комбинаторики и т.п.

Родоначальником современной алеаторики считается американский композитор Джон Кейдж (а также Ч. Айвз), который около 1952 года применил в фортепианном концерте «Музыка перемен» (*Music of Changes*) разные элементы случайности и вариабельности формы. Знаковыми сочинениями в Европе стали исполненные в 1957 году «Фортепианная пьеса XI» К. Штокхаузена и Третья соната для фортепиано П. Булеза. В настоящее время алеаторика широко используется в творческой практике многих композиторов: П. Булеза, К. Штокхаузена, В. Лютославского, К. Пендерецкого, Р. Щедрина, С. Слонимского, Э. Денисова, А. Шнитке, С. Губайдулиной и др.

Различаются алеаторика абсолютная или неограниченная, свободная (преимущественно американская школа во главе с Дж. Кейджем) и относительная или ограниченная, контролируемая (в основном европейская школа); алеаторика творческого процесса и алеаторика исполнительского и репродукционного процесса. Речь пойдет только об ограниченной алеаторике, сведения по вопросам неограниченной алеаторики можно получить в работе Г. Супоневой [75, с.41-51].

Область действия принципов случайности – выразительные средства параметров звука – высотность, длительность, интенсивность, тембр, способы звукоизвлечения, артикуляция, динамика, темп; и выразительные средства параметров формы – тематизм, гармония, фактура, разделы формы, то есть разные уровни (микро и макро) структурирования музыкального материала. Совпадение мобильных объектов алеаторики со стабильными объектами сериализма, с прямо противоположными значениями – непредвиденность в первом случае и строгий детерминизм в другом (в сериализме принцип ряда используется для каждого параметра звука) – красноречивое свидетельство смены эстетических приоритетов: алеаторика – вызов слишком жесткой конструктивности сериализма, хотя это не исключает использования обеих техник в одном произведении в качестве бинарных оппозиций, воплощающих определенные программные замыслы, как это имеет место во втором концерте для скрипки с оркестром Шнитке.

С точки зрения структурных уровней проявления стабильного и мобильного в композиции возможны три варианта [Э. Денисов, 14]:

---

<sup>49</sup> Вопросы алеаторики освещаются в статьях П. Булеза [85], Э. Денисова «Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие» [14, с.112-137], в работах Ц. Когоутека [19], Ю. Холопова [76], Г. Супоневой [75].

- **мобильны структуры – стабильна форма:** в произведении, строго фиксированном композиционно, возникают «очаги», фрагменты алеаторики («поля неопределенности» по Денисову), например, «Красный вечер», ч.IV из «Солнца инков» Э. Денисова;
- **стабильны структуры – мобильна форма:** элементы произведения строго фиксированы, но принципы их соединения, общий план композиции алеаторичен, мобилен, например, «Klavierstuk XI» К. Штокхаузена;
- **мобильны структуры – мобильна форма,** что предполагает изменчивость, неопределенность формы в целом, например, «Цикл для одного ударника» («Zyklus für einen Schlagzeüger») К. Штокхаузена. Мобильность структур обусловлена тем, что каждый из восьми плотных картонных листов (с обеих сторон заполненных нотными знаками и другими символами) можно «перевертывать», ибо все ключи и указания записаны симметрично для обоих вариантов – то есть, группы имеют несколько степеней градации мобильности. Исполнитель может начинать с любой страницы и дальше обязан сыграть все страницы в порядке следования и закончить на той, с которой он начал исполнение.

С точки зрения алеаторных приёмов выделяются следующие типы:

**Высотная алеаторика:**

- градация одной заданной высоты в пределах полутона или четвертитона;
- исполнение *ad libitum* в пределах обозначенных высотных полюсов.

В начале «Трена» Пендерещкого (*пример 2*) регламентация группе инструментов асинхронно брать максимально высокий звук приводит к случайному разбросу звуков, расщепленных к тому же с помощью четвертитонового вибрато до звукового пятна.

**Ритмическая алеаторика:** в заданном времени применяется индивидуальность ритмических рисунков, свобода ритмических отношений. Во втором концерте для скрипки с оркестром Шнитке (см.: Хрестоматия, *пример 47*, ц.20) ноты в квадрате исполняются в произвольном ритме, в течение длительности, указанной над квадратом. В «Лорелее» из «Силуэтов» Денисова вся ткань соткана из отдельных звукоточек (см. Хрестоматия, *пример 51*), которые исполняются пианистом в свободном ритме и как можно более тихо. Штрихи (*legato* и *staccato*) и педаль так же избираются исполнителем. В цикле «Лирические строфы» С. Слонимского в строфах I «Поздно вечером» (*пример 43*), III (кроме ц.5) «Хоровод теней» и V «Рассвет» (см.: Хрестоматия, *пример 1*) – ритм свободный, импровизированный, во II и IV строфах все длительности нот, пауз и пассажей имеют точный отсчёт и записаны традиционно.

**Временная алеаторика:** общая длительность произведения и временная протяженность партий многоголосного целого варьируется произвольно в зависимости от избранного темпа. В «Солнце инков» Э. Денисова, в конце IV ч. «Красный вечер» после большой кульминации в партии сопрано идет комментарий певицы, продолжительность которого не предсказуема: в зависимости от экспрессивности исполнения он становится или длиннее или короче.

**Алеаторика исполнительских приемов.** Во втором концерте для скрипки с оркестром Шнитке (ц.8) произвольность ритма, фразировки, штрихов в партиях оркестра дополняется требованием к исполнителям играть разными приемами (например: I скрипка – *arco ordinario*; II – *sul ponticello*; III – *col legno*; IV – *tremolo*; V – *glissando* от ноты к ноте etc., etc).

**Тематическая алеаторика:** выбор того или иного тематического фрагмента (блока, квадрата) зависит от исполнителя. В Третьем концерте для фортепиано с оркестром Р. Щедрина в кульминации (ц.42) солист волен по своему выбору исполнять любой тематический отрывок из классического концерта для фортепиано с оркестром (Григ, Рахманинов, Шопен, Скрябин, Шуман, Прокофьев и т.п.) либо импровизировать. Сам Щедрин играет финал Первого концерта Чайковского, что и зафиксировано в нотном тексте. Менее радикальный ее тип представлен в ц.13-14: при повторении материала возможно варьировать либо менять последовательность тематических секций.

Тематическая алеаторика может носить характер комбинаторики. Во Втором концерте для скрипки с оркестром Шнитке повтор фигур, заключенных в квадрат, носит свободно вариативный характер (ц.20). Композитор дает следующие указания: «Проиграв квадраты в данной последовательности, исполнители далее многократно повторяют их в постоянно меняющемся порядке (например, 1–2–3; 2–3–1; 3–1–2; 1–3–2; etc. или 1–2; 2–1; 2–1; 1–2; 2–1; 2–1; 1–2; etc.). Желательно, чтобы пауза между квадратами (произвольно определяемые каждым исполнителем) были аperiодичны».

**Мелодическая алеаторика** – быстрое движение произвольными звуками, которое обозначается графическим способом. В следующем фрагменте «In croce» С. Губайдулиной в полифоническом контрапункте сочетаются алеаторного характера импровизационное glissando виолончели с прихотливо изломанной линией, «мечущейся» между крайне низкими и крайне высокими звуками, и строго фиксированные в высотном и ритмическом отношении гаммообразные мотивы органа (пример 132 а):

132 а)

Губайдулина. *In croce*

The musical score for example 132 a) consists of two staves. The top staff is for the Violoncello (V-c.) and features a large, wavy, scribbled line representing an aleatoric glissando. The bottom staff is for the Organ and contains a rhythmic, melodic line with notes and rests, marked with a piano (*pp*) dynamic. The organ part includes a box with the number 36 and the Roman numeral III, and is marked with a piano (*pp*) dynamic. The organ part also includes a marking for Trompette.

б)

The musical score for example 132 b) consists of two staves. The top staff shows a melodic line with notes and rests, marked with a forte (*f*) dynamic. The bottom staff shows a large, wavy, scribbled line representing an aleatoric glissando, marked with a forte (*f*) dynamic. The glissando line is divided into several sections by vertical lines and boxes.

**Алеаторика гармоний**, созвучий: аккорд многократно повторяется, причем соответствующее количество исполнителей чередует его тоны. В III ч. Симфонии Пендерецкого 46 исполнителей неоднократно берут пиццикато произвольный звук. Образуются многозвучные комплексы произвольной структуры. Во Втором концерте для скрипки с оркестром Шнитке в такте перед ц.29 дана нисходящая последовательность произвольными звуковыми гроздьями (*пример 133*):

**Шнитке. Второй концерт  
для скрипки с оркестром**

133

The image shows a musical score for piano (p) with two staves. The notation is highly complex, featuring multiple layers of notes, stems, and accidentals (sharps, flats, naturals) that create a dense, multi-layered chord structure. The notes are arranged in a way that suggests a descending sequence of chords or clusters. The dynamic marking 'p' is clearly visible at the beginning of the first staff.

**Алеаторика формы** – как один из принципов организации формы – образец мобильной открытой формы на основе техники групп. Она базируется на свободном выборе решений в следовании частей, групп, блоков. Выбор зависит от исполнителя в пределах представляемых композитором возможностей. Подобный тип алеаторики – «Фортепианная пьеса XI» К. Штокхаузена. На огромном листе бумаге выписаны 19 структур, различных по темпу, динамике, атакам, нюансам. Исполнитель начинает играть с любого отрывка («куда глаз упадет»), исполняя его, по возможности, нейтрально (почти без нюансов, в среднем темпе и т.п.). Выбранной следующей структуре придаются характеристики предшествующего фрагмента. В подобного рода композициях удельный вес случайности достаточно высок. Другим примером может служить «Людмила» из «Силуэтов» Э. Денисова (см.: Хрестоматия, *пример 51*).

**Фигуро-фоновая полифоническая алеаторика** – соотношение тематизма и фона не фиксированы, подвижны и образуют всякий раз новые сочетания. Их мобильность обусловлена или изменчивостью пластов оркестровой ткани – постоянное обновление пластов приводит к новому контексту, или свободным сопряжением их во времени и пространстве. В Третьем фортепианном концерте Щедрина все вступления оркестра, кроме первого, произвольны по совпадению с партией солиста и должны быть расположены асимметрично: соотношения партии солиста и оркестра относительны.

**Драматургическая алеаторика** основана на антиномии между случайностью и закономерностью. Ярким примером может служить Второй концерт для скрипки с оркестром Шнитке, в основе которого лежат «Страсти Христовы». Трагедийный конфликт между участниками событий решен не только тембровыми средствами: Иисус – солист (скрипка соло), Иуда – анτισолист (контрабас), но и композиционными техниками: Иисус с учениками (струнные без контрабаса) – использование серийной техники, Иуда и противники христианства – контрабас, фортепиано и «хаос» духовых – алеаторика, атональность (см.: Хрестоматия, *пример 47*).

**Алеаторика развития** – включение в произведение произвольного количества остинатных или обновляющихся повторов или изъятие частей, что меняет качество развития материала.

Рассмотренные типы алеаторики не исчерпывают всех ее форм, но они свободно комбинируются в рамках одного сочинения. Что касается способов взаимодействия алеаторных построений с традиционными, точно фиксированными в рамках одного сочинения, то Э. Денисов выделяет три версии:

- взаимное координирование стабильного и мобильного с последующим их суммированием;
- параллельное взаимодействие стабильного и мобильного;
- модулирование формы из стабильной в мобильную (реже наоборот) с обратным возвращением в первоначальную.

Примером первого типа взаимодействия, самого напряженного, по мнению Денисова, может служить Второй концерт для скрипки с оркестром А. Шнитке. В его основе лежит скрытая литературная модель евангельских событий. Она определяет и форму, и всю тембровую структуру произведения. Основная идея концерта – тембровая и тематическая конфликтность – струнные, за исключением контрабаса, всегда с солистом, они его имитируют, дублируют, как-то поддерживают (в виде свободной имитации, гармонически), их тематизм нераздельно связан с серией – с правилом ряда; духовые и ударные всегда конфликтуют с ним – это короткие реплики диалога или какие-то хаотические фактуры – алеаторные, атональные, нарушающие правило ряда (см.: Хрестоматия, *пример 47*). Идея развития от предельного конфликта к итоговому объединению находит свое воплощение в конце произведения: «после коды начинается их фактурное и тематическое единство – все они подчиняются моторному движению <...>, а с ц.61 сливаются в оркестровый унисон, в котором все инструменты излагают основную двенадцатитоновую серию» [83, с.46-47].

Параллельное взаимодействие стабильного и мобильного имеет место в произведении С. Губайдулиной «In close» – элементы стабильного и мобильного выступают как принципы развития материала. В основе формы лежит конфронтация виолончели и органа, у которых разные драматургические функции. Их противостояние в отдельные моменты развития определяется одновременным контрастом алеаторного «поля неопределенности» (Денисов) в партии одного инструмента и точно фиксированной записи в партии другого: в одних случаях это алеаторный фон органа, в других – алеаторный рельеф виолончели (*пример 132 б, а*).

«Трен» К. Пендерецкого – образец «модуляции» мобильной формы в стабильную с возвращением в мобильную. В трехчастной форме крайние разделы полностью написаны в алеаторной форме, а середина – в серийной, с точной фиксацией высоты и длительности звуков.

Таким образом, проявления алеаторики многогранны. Ареал ее «обитания» очень велик: она охватывает все элементы и параметры музыкального языка и все композиционные уровни. В рамках алеаторной техники:

- многократно возрастает потенциал многозначности элемента;
- открыты новые способы связи между элементами композиции;
- подвижная координация частей, голосов и элементов музыкальной ткани рождает недифференцированную и нерегламентированную вертикаль;
- развиваются новые типы «общих форм движения» – об этом свидетельствуют стихийность звуковых потоков, ритмических линий, аккордовых каскадов, в которых растворяется индивидуальное интонационное начало;
- рождаются новые типы повтора, контраста – в последнем случае речь идет о противопоставлении стабильной и мобильной «версий» музыкальной материи в последовательности или одновременности;

- создаются новые типы выразительности – сонорные звучности, новые объемы звуковых пространств, многонаправленное время, фиксируемое в нескольких самостоятельных временных потоках;
- появляется новый «открытый» тип формы, в которой свобода выбора в следовании разделов сочетается с ее потенциальной незавершенностью («Work in progress» – Третья соната для фортепиано Булеза не завершена до сих пор) – то, что изначально было заложено в вариационных формах, нашло крайнюю степень выражения в алеаторике.

К. Штокхаузен, поднимая проблему организации звуковой материи, высказал следующую мысль: «Степень хаоса или порядка, к которой склонен музыкант, зависит от его духовных способностей. Если он экстремист, то это проявляется в экстремальной детерминированности... в борьбе против алеаторики, которая необходима как развитие традиционной концепции организации. С другой стороны, если он возводит в абсолют алеаторические методы, случайные комбинации, оставляя все на волю случая, то музыкальная ситуация быстро исчерпывается. Но если композитор глубоко вовлечен в отражение и балансирование наиболее существенных принципов космических энергий, то он найдет систему, которая относительно гармонична, систему, в которой различные энергии действуют совместно, достигая совершенных взаимосвязей»<sup>50</sup>.

Алеаторика создала целую систему новых знаков нотации, которая еще не завершена и окончательно не унифицирована. Как правило, в каждом произведении дана «расшифровка» используемых условных обозначений: их список находится в начале или в конце произведения и дополняется подстрочными авторскими комментариями (см. также таблицы соответствующих знаков нотации [75, с.52-55]).

Широкое использование алеаторной техники способствует возникновению новых концепций современной музыкальной композиции.

### *Задания*

1. Определить тип взаимоотношения стабильного и мобильного в форме сочинения.
2. Определить тип алеаторики, ее структурные единицы.
3. Установить способы их реализации.
4. Определить структурные, семантические, драматургические функции алеаторических приемов в композиции.
5. Определить способы взаимодействия алеаторики с другими композиционными техниками.

Губайдулина. «In close» для органа и виолончели; Партита для баяна и виолончели; Пять этюдов для арфы, контрабаса и ударных.

Денисов. «Солнце инков», ч.IV «Красный вечер»; «Силуэты».

Лютославский. «Три поэмы Анри Мишо».

Пендерецкий. «Трен памяти жертв Хиросимы».

Слонимский. «Драматическая песнь»; «Хроматическая фантазия»; «Лирические строфы».

Шнитке. Второй концерт для скрипки с оркестром.

Щедрин. «Поэтория»; Третий концерт для фортепиано с оркестром.

<sup>50</sup> Штокхаузен К. Супергуманизация / Пер. С. Тюлиной // Слово композитора. Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Вып.145. – М., 2001. С.51.



## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Баранова Т. Понятие модальности в современном теоретическом музыкознании: Обзорная информация (Информцентр библиотеки им. Ленина). – М., 1980.
2. Бершадская Т. Лекции по гармонии. – Л., 1985.
3. Божович В. Традиции и взаимодействие искусств. – М., 1987.
4. Бычков Ю. О системном характере ладовой организации // Методология теоретического музыкознания: анализ, критика: Сб. трудов. Вып. 90. – М., 1987.
5. Вагнер Р. Избранные работы. – М., 1978.
6. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975.
7. Гиришман Я. Пентатоническая гекса- и пентатоника // Сов. музыка, 1986, № 7.
8. Глядешкина З. Хрестоматия по гармоническому анализу на материале музыки советских композиторов. – М., 1984.
9. Гуляницкая Н. Теоретические основы курса гармонии П. Хиндемита // П. Хиндемит. – М., 1979.
10. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. – М., 1984.
11. Гуляницкая Н. Гармония и методы рационализации в музыке 50-х годов: Лекция. – М., 1982.
12. Гуляницкая Н. Современная гармония: теория и практика: Автореф. дис. на соиск. учен. степ, д-ра искусств. – М., 1987.
13. Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. Вып. 6. – М., 1969.
14. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986.
15. Дьячкова Л. О главном принципе тонально-гармонической системы Стравинского (система полюсов) // И.Ф.Стравинский. Статьи. Материалы. – М., 1973.
16. Дьячкова Л. Политональность в творчестве Стравинского // Вопросы теории музыки. Вып. 2. – М., 1970.
17. Дьячкова Л. Додекафония и вопросы гармонического анализа // Современная музыка в теоретических курсах вуза: Сб. трудов. Вып. 51. – М., 1980.
18. Кремлев Ю. Клод Дебюсси. – М., 1965.
19. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М., 1976.
20. Кон Ю. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке // Музыка и современность. Вып. 7. – М., 1971.
21. Кон Ю. О некоторых общих основах языка тональной музыки XX века: Автореф. дис. на соиск. учен. степ, д-ра искусств. – М., 1987.
22. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. – М., 1975.
23. Лаул Р. О творческом методе А. Шёнберга // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 9. – Л., 1969.

24. *Лосев А.* Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976.
25. *Мазель Л.* Проблемы классической гармонии. – М., 1972.
26. *Маклыгин А.* Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. – М., 1992.
27. *Мясковский Н.* Автобиографические заметки о творческом пути // *Н.Я.Мясковский. Статьи, письма, воспоминания. Т.2.* – М., 1960.
28. *Мюллер Т.* Гармония. – М., 1976.
29. *Паисов Ю.* Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. – М., 1977.
30. *Протопопов С.* Элементы строения музыкальной речи // Под ред. Б.Яворского. Ч. I, II. – М., 1930.
31. *Стравинский И.* Мысли из «Музыкальной поэтики» // *И.Ф.Стравинский. Статьи. Материалы.* – М., 1973.
32. *Стравинский И.* Стравинский о России, музыкантах и музыке // *Америка, 1963, № 76.*
33. *Танеев С.* Подвижной контрапункт строгого письма. – М., 1959.
34. *Тараканов М.* Музыкальный театр Альбана Берга. – М., 1976.
35. *Тюлин Ю.* Учение о гармонии. – М., 1966.
36. *Федулов В.* К проблеме основного тона интервала и аккорда (по поводу теории основного тона Хиндемита) // *Проблемы музыки XX века.* – Горький, 1977.
37. *Холопова В.* О теории Э. Лендвай // *Проблемы музыкальной науки. Вып.1.* – М., 1971.
38. *Холопова В.* О композиционных принципах скрипичного концерта А.Берга // *Музыка и современность. Вып.6.* – М., 1969.
39. *Холопова В.* Об одном принципе хроматики в музыке XX века // *Проблемы музыкальной науки. Вып.2.* – М., 1973.
40. *Холопова В., Холопов Ю.* Антон Веберн. Жизнь и творчество. – М., 1984.
41. *Холопов Ю.* О трех зарубежных системах гармонии // *Музыка и современность. Вып.4.* – М., 1966.
42. *Холопов Ю.* Современные черты гармонии Прокофьева. – М., 1967.
43. *Холопов Ю.* Очерки современной гармонии. – М., 1974.
44. *Холопов Ю.* Об общих логических принципах современной гармонии // *Музыка и современность. Вып.8.* – М., 1974.
45. *Холопов Ю.* Функциональный метод анализа современной гармонии // *Теоретические проблемы музыки XX века. Вып.2.* – М., 1978.
46. *Холопов Ю.* Музыка XX века в вузовском курсе анализа музыкальных произведений // *Современная музыка в теоретических курсах вуза: Сб. трудов. Вып.51.* – М., 1980.
47. *Холопов Ю.* Модальная гармония // *Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки. Проблема национальных музыкальных культур.* – Ташкент, 1982.

48. *Холопов Ю.* Задания по гармонии. – М., 1983.
49. *Холопов Ю.* Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки: Сб. трудов. Вып.70. – М., 1983.
50. *Холопов Ю.* Симметричные лады МЭ, 1978. Т. IV.
51. *Холопов Ю.* Соноризм // МЭ, 1978. Т. V.
52. *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. – М., 1988.
53. *Шнеерсон Г.* О письмах Шёнберга // Музыка и современность. Вып.4. – М., 1966.
54. *Яроцинский С.* Дебюсси, импрессионизм и символизм. – М., 1978.
55. *Berry W.* Symmetrical intervals sets and derivative pitch materials in Bartoks string quartet № 3 // Perspectives of New Musik, 1980, vol. 8, № 1-2.
56. *Hyde M.* The Telltale Sketches: Harmonic Structure in Shoenberg's Twelve-Tone Method // Musical Quarterly, 1980, vol. 66, № 4.
57. *Messiaen O.* The technique of my musical language. – P., 1956.
58. *Oramo Y.* Modaalinen Symmetria. – Helsinky, 1977.
59. *Persichetti V.* Twentieth-century Harmony. – N-Y, 1961.
60. *Schonberg A.* Harmonielehre. – Lpz., 1977.
61. *Jarocinski S.* Orfeusz na rozdrazu. – Krakow, 1983.

### Дополнительная литература

62. *Гальперович Т. К.* К новым звуковым мирам: микротоны в творчестве Клауса Хубера // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии. Материалы научн. конф. 1998 г. РАМ им. Гнесиных. – М., 2000. С.46-61.
63. *Гершкович Ф.* Филипп Гершкович о музыке. Статьи. Заметки. Письма. Воспоминания. – М., 1991.
64. *Дьячкова Л.* Второй концерт для скрипки с оркестром А. Шнитке: к проблеме скрытых планов, скрытых смыслов музыкального произведения // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-Центра». Вып.2. – М., 2001. С.82-100.
65. *Дьячкова Л.* Шесть багателей для струнного квартета ор.9 А. Веберна: смысловые ряды малой формы // Музыкальная фактура. Сб. научн. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып.146. – М., 2001. С.47-66.
66. *Косякин Е.* Логические основы тональной гармонической системы позднего творчества Скрябина. Авт. дисс. канд. исск. – М., 1995.
67. *Курбатская С.* Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. – М., 1996.
68. *Курбатская С., Холопов Ю.* Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки. – М., 1998.
69. *Лигети Д.* Личность и творчество: Сб. статей. – М., 1994.
70. Неизвестный Денисов. Из записных книжек (1980 / 81 – 1986, 1995) / Публ., коммент., вст. статья В. Ценовой. – М., 1999.

71. *Петрусева Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Москва – Пермь., 2002.
72. Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М., 1999.
73. *Сниткова И.* Специфика «полифонической» структуры сверхмногоголосия // Современное искусство музыкальной композиции. Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Вып.79. – М., 1985. С.49-67.
74. *Соколов А.* Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. – М., 1992.
75. *Супонева Г.* Проблемы нотации в музыке XX века. *Дроздецкая Н.* Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. – М., 1993.
76. *Холопов Ю.* Гармония. Практический курс. В 2-х частях. – М., 2003.
77. *Холопов Ю.* Гармонический анализ. В 3-х частях. Часть II. – М., 2001.
78. *Холопов Ю.* Четвертитоновая система // Музыкальная энциклопедия. Т.6. – М., 1982.
79. *Холопов Ю.* Микро и последствия // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии. Материалы научн. конференции РАМ им. Гнесиных 1998 г. – М., 2000. С.27-39.
80. *Холопова В.* Четвертитоновая система у В. Суслина как преодоление герметизма двенадцатитоновости // Музыкальное образование в контексте культуры. Материалы научн. конф. РАМ им. Гнесиных 1998 г. – М., 2000. С.39-46.
81. *Шнитке А.* Оркестровая полифония Лигети // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-Центра». Вып.2. – М., 2001. С.12-18.
82. *Шнитке А.* Новое в методике сочинения – статистический метод // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-Центра». Вып.2. – М., 2001. С.18-25.
83. *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. – М., 1993.
84. *Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед. – М., 1998.
85. *Boules P.* Alea // Darmstadter Beitrage zur Neuen Musik, I/1958.

**ЧАСТЬ II**

**ХРЕСТОМАТИЯ**

Хрестоматия предназначена для практической части курса современной гармонии, её цель – развернуть панораму композиционных техник XX века и научить студентов профессионально разбираться в них (первая работа подобного жанра принадлежит Ю. Н. Холопову; см.: *Холопов Ю.* Гармонический анализ: В 3-х частях). Она включает не только нотные примеры, но и образцы анализа. Это позволит частично преодолеть объективные трудности в освоении сложного музыкального материала, полнее и шире представить картину современных музыкальных стилей, обеспечить курс соответствующей музыкальной литературой, острый дефицит которой сводит иногда все усилия в усвоении предмета на нет.

Подбор и расположение художественных образцов осуществлялся в соответствии с главами учебника, определялся их способностью отражать разные аспекты теоретической проблематики курса, наглядно представлять многообразие форм отдельных явлений, а также их принадлежностью перу крупнейших композиторов, которые воплощали новые закономерности в своём творчестве.

В отдельных случаях – это фрагменты музыкального текста, в других – полный текст. Выбор последнего обусловлен несколькими причинами:

- постижение закономерностей атональной или серийной техник может осуществляться лишь в контексте интегративной целостности композиции;
- только в рамках целого произведения возможно рассмотрение гармонических закономерностей в тесном взаимодействии структурного и семантического планов.

Все примеры сопровождаются анализами. Они не претендуют на полноту, их цель – дать минимально необходимые объяснения на конкретном нотном материале. Исходные посылки анализа – композиционная техника, структура музыкального произведения и сущность гармонического процесса. Он должен быть дополнен алгоритмом гармонического анализа, представленного в Заданиях в конце каждой главы, а иногда и параграфа. Данный материал обобщает основные принципы гармонии XX века, конструктивные и выразительные возможности отдельных ее сторон в разных композиционных техниках и стилях.

## СПИСОК МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

1. *Слонимский С.* «Лирические строфы». № 5 «Рассвет».
2. *Барток Б.* «Микрокосмос». № 107 «Мелодия в тумане».
3. *Дебюсси К.* «Образы П». № 1 «Колокольный звон сквозь листву».
4. *Прокофьев С.* Концерт для фортепиано с оркестром № 3, ч. II.
5. *Сидельников Н.* «Романсеро о любви и смерти». № 4 «Серенада».
6. *Сидельников Н.* «Романсеро о любви и смерти». № 8 «Реквием по короле».
7. *Слонимский С.* 24 прелюдии и фуги. Прелюдия XXI B-dur.
8. *Слонимский С.* Хроматическая фантазия для органа.
9. *Тищенко Б.* Соната № 7 для фортепиано (с колоколами), ч. I.
10. *Шнитке А.* «Гимны». Гимн IV для виолончели, фагота, контрабаса, клавесина, арфы, литавр и колоколов.
11. *Шнитке А.* Соната для виолончели и фортепиано, ч. III.
12. *Прокофьев С.* «Мимолетности». № 1.
13. *Барток Б.* «Микрокосмос». № 88 «Звучание флейты».
14. *Барток Б.* «Микрокосмос». № 128 «Крестьянский танец».
15. *Дебюсси К.* «Детский уголок». № 5 «Маленький пастух».
16. *Дебюсси К.* Прелюдии. № 6 «Шаги на снегу».
17. *Дебюсси К.* Прелюдии. № 2 «Паруса».
18. *Барток Б.* «Микрокосмос». № 99 «Скращенные руки».
19. *Барток Б.* «Микрокосмос». № 101 «Уменьшенные квинты».
20. *Прокофьев С.* «Мимолетности». № 3.
21. *Дебюсси К.* Прелюдии. № 6 «Мертвые листья».
22. *Сидельников Н.* «В стране осок и незабудок». № 3 «О, Достоевский мо...».
23. *Мессиян О.* Тема с вариациями для скрипки и фортепиано. Тема.
24. *Мессиян О.* Прелюдия «Спокойная жалоба».
25. *Мессиян О.* «Поэмы для Ми». «Пейзаж».
26. *Шнитке А.* Симфония IV.
27. *Сибелиус Я.* «Гимн Таис».
28. *Рахманинов С.* Концерт для фортепиано с оркестром № 3, ч. II Интермеццо.
29. *Скрябин А.* Прелюдия ор.33 № 3.
30. *Скрябин А.* Прелюдия ор.31 № 4.
31. *Скрябин А.* Прелюдия ор.49 № 3 «Мечты».
32. *Верди Дж.* Четыре духовных произведения для хора. «Ave Maria».
33. *Дебюсси К.* «Послеполуденный отдых Фавна».
34. *Щедрин Р.* Прелюдии и фуги. Прелюдия XI H-dur.
35. *Барток Б.* Экосез.
36. *Прокофьев С.* «Мимолетности». № 5.
37. *Стравинский И.* Симфония в трех движениях, ч. II.
38. *Стравинский И.* «Серенада в ля». «Гимн».
39. *Скрябин А.* Поэма ор.71 № 2.
40. *Шёнберг А.* Три пьесы для фортепиано ор.11. № 1.
41. *Веберн А.* Детская пьеса.
42. *Волконский А.* «Сюита зеркал». № 4 «Лучи».
43. *Даллатиккола Л.* «Музыкальная тетрадь Анналиберы». № 1 «Символ».
44. *Веберн А.* Кантата ор.29, № 1, ч. I.
45. *Шёнберг А.* Пьеса для фортепиано ор.33 а.
46. *Шнитке А.* Концерт для скрипки с оркестром № 2, Вступительная каденция.
47. *Шнитке А.* Концерт для скрипки с оркестром № 2.
48. *Шостакович Д.* Соната для скрипки и фортепиано ор.134, ч. I.
49. *Щедрин Р.* Концерт для фортепиано с оркестром № 3.
50. *Вышнеградский И.* Прелюдии ор.22. №17.
51. *Денисов Э.* «Силуэты». № 2 «Людмила».
52. *Денисов Э.* «Силуэты». № 4 «Лорелея».

1.

## С. Слонимский. «Лирические строфы». № 5 «Рассвет»

Andante a piacere

Musical score for "Rassvet" (Lyric Stanzas, No. 5) by S. Slonimsky. The tempo is *Andante a piacere*. The score is in G major and 3/4 time.

**System 1:** Piano introduction. The right hand features a glissando (gliss.) and a glissando *a corde* (gliss. a corde). The left hand has a glissando (gliss.) and a glissando *a corde* (gliss. a corde).

**System 2:** Vocal entry. The vocal line begins with the lyrics "По - кром - ке воз - ду - ха,". The piano accompaniment includes markings for *pizz.* (pizzicato) and *sf* (sforzando). The tempo is *Andante a piacere*.

**System 3:** Continuation of the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked with a fermata (9) and a breath mark (V). The piano accompaniment includes markings for *pizz.* and *sf*.



1

чуть за - де - ва - я (а)

*pizz.* *f*

2

ли - ца, и - дет

*pizz.* *pizz.*

3

рас - свет,

*f*

*f* (V)

(ord.)

*sf*

*p*

*mf*

*pp* (colpo s. corde)

*mf*

ossia

4

*p*

не - ви - ди - мый,

ten.

15-10

15-8

*ppp* (ord.)

(pizz.)

(ord.)

gliss. a corde

*p*

не - ви - ди - мый,

5

не - ви - ди - мый, но

*pp*

gliss. a corde sempre

(V)

вер \_ ный. Рас \_

6

\_ свет... Рас \_ свет!

(V) (V) *mf*

*p* *crescendo*

(V) *p* *pp*

15 *sf* *f* *p*  
(pizz.)

2.

## Б. Барток. «Микрокосмос». № 107 «Мелодия в тумане»

Tranquillo  $\text{♩} = 46$ 

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Tranquillo' with a quarter note equal to 46 beats. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines. Dynamics are indicated by 'p' (piano) and 'f' (forte). Fingerings are shown with numbers 1-5. The piece concludes with a fermata over the final chord.

3.

Lento (♩ = 92)

К. Дебюсси. «Образы II».  
№ 1 «Колокольный звон сквозь листву»

The musical score is written for piano in G major, 3/4 time, and consists of four systems of two staves each. The tempo is Lento (♩ = 92). The score includes various musical notations such as dynamics (pp, mp), articulation (accents), and phrasing slurs. The first system begins with the instruction *douxement sonore* and *pp*. The second system features a *pp* dynamic. The third system includes the instruction *cédez* and *au mouvt*, with a *pp* dynamic. The fourth system concludes with a *mp* dynamic. The music is characterized by its delicate texture and evocative soundscapes.

С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром № 3.  
Ч. II, 2-я вариация

4.

Allegro

58 *ff* *tempestoso*

Allegro  
Cor.

Tr-ba *ff*

*f*

V-nl *mp*

V-nl *f mp*

Fl. Cl. Fl.

54

V-ni, Fl., Ob.

Tr-ba

*f*

*f* Tr-ba

*dim.*

Н. Сидельников. «Романсеро о любви и смерти». № 4 «Серенада»

5.

Lento assai

S. У речной долины

M. S. не...

A. При... при... при...

T. Лу... лу... лу...

B.

полночь влагу в себя вбирает,

не...

при... при...

лу... лу...

M... м...

не...



1

и на лунной груди Лоли-ты от люб-

и на лунной груди Лоли-ты от люб-

и на лунной груди Лоли-ты от люб-

и на лунной груди Лоли-ты от люб-

и на лунной груди Лоли-ты от люб-

и на лунной груди Лоли-ты от люб-

-ви цветы уми-ра ют, и на лунной груди Лоли-ты от люб-

и на лунной груди Лоли-ты от люб-

и на лунной груди Лоли-ты от люб-

и на лунной груди Лоли-ты от люб-

и на лунной груди Лоли-ты от люб-

и на лунной груди Лоли-ты от люб-

Н. Сидельников. «Романсеро о любви и смерти».  
 № 8 «Реквием по короле»

6.

Andantino e soprarmoniosissimo

4 *pp*

В ру-мян - це дня, в ру - мян - це дня, в ру - мян - це дня, в ру - мян -

росо а росо cresc.

- це дня, в ру-мян - це дня и в паст - бищ - ном баль-

5

- за - ме шли мерт-вы - е ко - ро - вы и жи - вы - е. Мы -

*mf*

- ча с по - лу - за - кры-ты-ми гла - за - ми. Мы - ча тра - ве ба-

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом. Система состоит из пяти стaves: верхний став — ноты для голоса, второй — аккомпанемент, третий — мелодия с текстом, четвертый — басовый став, пятый — басовый став. Текст: - гро-вой и пар-ню, на-то чив-ше-му на-сва-ху, и

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом. Система состоит из пяти стaves: верхний став — ноты для голоса, второй — аккомпанемент, третий — мелодия с текстом, четвертый — басовый став, пятый — басовый став. Текст: пар-ню, на-то чив-ше-му на-сва-ху, что про-бил час об-

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом. Система состоит из пяти стaves: верхний став — ноты для голоса, второй — аккомпанемент, третий — мелодия с текстом, четвертый — басовый став, пятый — басовый став. Текст: -гла-ды-вать ко-ро-ву, что про-бил час об-гла-ды-вать ко-  
 6  
*sub. P*

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом. Система состоит из пяти стaves: верхний став — ноты для голоса, второй — аккомпанемент, третий — мелодия с текстом, четвертый — басовый став, пятый — басовый став. Текст: -ро-ву, об-гла-ды-вать ко-ро-ву, об-гла-ды-вать ко-ро-ву, что

7 *mf*

про бил час об - гла - ды - вать ко - ро - ву, что про - бил

Detailed description: This system contains five measures of music. The vocal line starts with a half note 'про' and a quarter note 'бил', followed by a half note 'час' and a quarter note 'об'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. A box with the number '7' is placed above the fourth measure, and the dynamic marking '*mf*' is at the end of the system.

час об - гла - ды - вать ко - ро - ву, что про - бил час, что

Detailed description: This system contains five measures of music. The vocal line continues with a half note 'час' and a quarter note 'об'. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line. The lyrics 'час об - гла - ды - вать ко - ро - ву, что про - бил час, что' are written below the vocal staff.

*mf*

про - бил час, что про - бил час об - гла - ды - вать ко -

Detailed description: This system contains five measures of music. The vocal line has a half note 'про - бил' and a quarter note 'час'. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand. The dynamic marking '*mf*' is at the beginning of the system. The lyrics 'про - бил час, что про - бил час об - гла - ды - вать ко -' are written below the vocal staff.

rit.

- ро - ву.

Detailed description: This system contains five measures of music. The vocal line has a half note '- ро' and a quarter note '- ву.'. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand. The lyrics '- ро - ву.' are written below the vocal staff.

С. Слонимский. 24 прелюдии и фуги.  
Прелюдия XXI

7.

Sostenuto a piacere, flessibile sempre

The image displays the 7th system of the 21st Prelude by S. Slonimsky, consisting of three systems of piano music. Each system is written for a grand piano with a treble and bass clef. The first system begins with a *pp* dynamic marking. The second system features a variety of dynamics: *mf*, *pp*, *sf*, *pp*, and *mp*. The third system includes *pp*, *p*, *pp*, *p*, and *pp* markings. The music is characterized by a slow, flexible tempo and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic hairpins.

8.

*С. Слонимский. Хроматическая фантазия для органа***Presto (piu mosso) ben ritmato** ♩ = 132 (144)

88

Musical score for measures 88-89. Measure 88 shows a treble clef with a few notes, a middle staff with a wavy line, and a bass clef with a melodic line. Measure 89 continues the wavy line in the middle staff and the melodic line in the bass clef.

89

Musical score for measures 89-90. Measure 89 shows a treble clef with a wavy line, a middle staff with a wavy line, and a bass clef with a melodic line. Measure 90 continues the wavy line in the middle staff and the melodic line in the bass clef.

90

Musical score for measures 90-91. Measure 90 shows a treble clef with a complex chordal texture, a middle staff with a complex chordal texture, and a bass clef with a melodic line. Measure 91 continues the complex chordal texture in the middle staff and the melodic line in the bass clef.

91

System 1: Measures 91-92. Treble clef. Measure 91: Chords on G4, A4, B4, C5. Measure 92: Chords on B4, C5, D5, E5. Bass clef: Measure 91: Chords on G2, A2, B2, C3. Measure 92: Chords on B2, C3, D3, E3. Dynamic: *mf*.

92

System 2: Measures 92-93. Treble clef: Measure 92: Chords on B4, C5, D5, E5. Measure 93: Chords on D5, E5, F5, G5. Bass clef: Measure 92: Chords on B2, C3, D3, E3. Measure 93: Chords on D3, E3, F3, G3. Dynamic: *mf*.

93

System 3: Measures 93-94. Treble clef: Measure 93: Chords on G5, A5, B5, C6. Measure 94: Chords on B5, C6, D6, E6. Bass clef: Measure 93: Chords on G2, A2, B2, C3. Measure 94: Chords on B2, C3, D3, E3. Dynamic: *ff*. Glissando: *gliss.*

Б. Тищенко. Соната № 7 для фортепиано  
(с колоколами) № 7, op.85, ч. I

9.

Andante

Campane  
naturali

pp cresc. ff

Piano

ff

ff

8 - - - - - 1/4



First system of musical notation. The treble clef staff contains a complex, multi-measure rest for 8 measures. The bass clef staff features a melodic line with a triplet of eighth notes and a multi-measure rest for 8 measures.

Second system of musical notation. Both the treble and bass clef staves contain dense, multi-measure rests, indicating a section of sustained or repeated chords.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a multi-measure rest for 4 measures. The bass clef staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a multi-measure rest for 4 measures.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a multi-measure rest for 4 measures. The bass clef staff contains a melodic line with a multi-measure rest for 4 measures. A small number '3' is written below the bass staff.

А. Шнитке. «Гимны», Гимн IV для виолончели, фагота, контрабаса, клавесина, арфы, литавр и колоколов

10.

Allegretto

Fagotto

Cembalo

Arpa

Violoncello

Contrabasso

Campane

Timpani

Detailed description: This block contains the first four measures of the piece. The Fagotto part is mostly rests. The Cembalo part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand, starting with a forte [f] dynamic. The Arpa part has sustained chords in both hands, marked mezzo-forte (mf). The Violoncello and Contrabasso parts enter in measure 4 with a rhythmic pattern of eighth notes, marked mezzo-piano (mp). The Campane and Timpani parts are silent throughout these measures.

Cemb.

Arpa

V.c.

C.b.

Detailed description: This block contains measures 5-8. A first ending bracket labeled '1' spans measures 5 and 6. The Cembalo part continues with its rhythmic pattern. The Arpa part continues with sustained chords. The Violoncello (V.c.) and Contrabasso (C.b.) parts continue with their rhythmic patterns. Dynamics are mezzo-forte (mf) for the Arpa and mezzo-piano (mp) for the V.c. and C.b.

2

Cemb.  
Arpa  
V.c.  
C-b.

Detailed description: This system contains measures 1 through 4. Measure 1 is a whole rest for all instruments. Measure 2 begins with a key signature change to two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The Cembalo part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Arpa part has sustained chords. The Vc. part plays a steady eighth-note accompaniment. The C-b. part provides a bass line with eighth notes.

3

Cemb.  
Arpa  
V.c.  
C-b.  
C-ne  
Timp.

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. Measure 5 continues the patterns from the previous system. Measure 6 has a key signature change to one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure 7 has a key signature change to one flat (Bb) and a 3/4 time signature. Measure 8 has a key signature change to two flats (Bb and Eb) and a 3/4 time signature. The C-ne and Timp. parts enter in measure 8 with a dynamic marking of *mp*.

Cemb.  
Arpa  
V.c.  
C-b.  
C-ne  
Timp.

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. Measure 9 has a key signature change to two flats (Bb and Eb) and a 3/4 time signature. Measure 10 has a key signature change to one flat (Bb) and a 3/4 time signature. Measure 11 has a key signature change to one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure 12 has a key signature change to one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The C-ne and Timp. parts continue with a dynamic marking of *mp*.

11.

## А. Шнитке. Соната для виолончели и фортепиано, ч. III

The image displays a page of musical notation for the third movement of the Sonata for Viola and Piano by Arvo Pärt. The score is written for a Viola (top staff) and Piano (bottom two staves). The tempo is marked *Largo* and the initial dynamic is *ff* (fortissimo). The music is characterized by its minimalist style, featuring long, sustained notes and complex, often chromatic, harmonic structures. The score is divided into four systems. The first system shows the Viola playing a melodic line with accents and the Piano providing a dense, textured accompaniment. The second system includes a first ending bracket labeled '1' and a dynamic change to *p* (piano). The third system features a dynamic change to *mp* (mezzo-piano). The fourth system includes a second ending bracket labeled '2' and a dynamic change to *mf* (mezzo-forte). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

First system of musical notation. It features a single treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *pp*. A circled number '3' is present in the first measure. The bottom part of the system shows a grand staff with piano accompaniment.

Second system of musical notation. It features a single bass clef staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *sim.*. A circled number '3' is present in the first measure. The bottom part of the system shows a grand staff with piano accompaniment.

Third system of musical notation. It features a single treble clef staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *poco*. The bottom part of the system shows a grand staff with piano accompaniment.

Fourth system of musical notation. It features a single bass clef staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mp* and *cresc. poco a poco*. A circled number '4' is present in the first measure. The bottom part of the system shows a grand staff with piano accompaniment.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a single bass staff at the bottom. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings include *p* and *pp*. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation. It consists of three staves: a single bass staff at the top, a grand staff in the middle, and a single bass staff at the bottom. This system includes a measure with a circled number '5'. The music continues with intricate rhythmic figures and dynamic markings such as *mf*, *mfz*, and *v*. The key signature remains one sharp.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a single bass staff at the top, a grand staff in the middle, and a single bass staff at the bottom. The music features a variety of rhythmic patterns and dynamic markings, including *f*, *mfz*, and *v*. The key signature is one sharp.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a single bass staff at the top, a grand staff in the middle, and a single bass staff at the bottom. This system includes a measure with a circled number '6'. The music concludes with complex rhythmic patterns and dynamic markings like *f* and *mfz*. The key signature is one sharp.

12.

С. Прокофьев. «Мимолётности» op.22, № 1

Lentamente

*pp con una semplicità espressiva*

*ppp misterioso*      *p*      *p semplice*

*ppp*

*ppp*

*mp*      *pp*

13.

## Б. Барток. «Микрокосмос». № 88 «Звучание флейты»

Molto moderato ♩ = 72

*P cantabile*

*p* *mf*

Più lento ♩ = 66

rall.



14.

## Б. Барток. «Микрокосмос». № 128 «Крестьянский танец»

Moderato  $\text{♩} = 112$ 

*f pesante* *sempre simile*

*sf*

*mf* *cresc.* *f* *pochiss. allarg.*

Un poco più mosso  $\text{♩} = 120$ 

*p*

First system of musical notation. Treble and bass clefs. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, marked with *mp*. The bass staff contains a supporting line with slurs and fingerings (5, 1, 1, 5, 1, 2, 1).

poco a poco ritard. ----- al

Second system of musical notation. Treble and bass clefs. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, marked with *mf*, *f*, *sf*, *sf*, and *dim.*. The bass staff contains a supporting line with slurs and fingerings (5, 2, 2, 1, 1, 3).

Meno mosso ♩ = 92

Third system of musical notation. Treble and bass clefs. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, marked with *p*. The bass staff contains a supporting line with slurs and fingerings (5, 2). The system concludes with *accel.*

----- al

Fourth system of musical notation. Treble and bass clefs. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, marked with *cresc.*. The bass staff contains a supporting line with slurs and fingerings (1, 2, 1).

Più mosso ♩ = 120

Fifth system of musical notation. Treble and bass clefs. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, marked with *f*. The bass staff contains a supporting line with slurs and fingerings (3, 3, 3, 3, 3, 3, 3).

15.

К. Дебюсси. «Детский уголок». № 5 «Маленький пастух»

Très modéré

*p* très doux et délicatement expressif

*mf* *p*

Plus mouvementé

*p* *p* *p poco*

Au Mouvement

Cédez ..... //

*p* *più p* *pp* *ppp*

Au Mouvement

*p*

Cédez Au Mouvement

*più* *p* *pp* *ppp* *un poco più forte*

Plus mouvementé Poco animato

*p* *cresc.*

Un peu retenu  
(en conservant le rythme)

*mf* *p* *p* *più p*

Cédez ..... //

*pp* *ppp*

16.

К. Дебюсси. Прелюдии. № 6 «Шаги на снегу»

Triste et lent (♩ = 144)

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff begins with a whole note chord in the right hand, followed by a series of eighth notes. The lower staff features a continuous eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *pp* and *p expressif et douloureux*. There are also trill-like markings above some notes in the upper staff.

*più pp*  
Ce rythme doit avoir la valeur sonore  
d'un fond de paysage triste et glacé.

The second system continues the musical texture. The upper staff has a melodic line with some rests, while the lower staff maintains the eighth-note accompaniment. A *mod.* (moderation) marking is present. The system concludes with a fermata over a whole note chord.

The third system features a more active upper staff with eighth-note patterns and some chromatic movement. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment. The dynamic marking *pp* is used, along with the instruction *expressif*.

The fourth system includes a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The upper staff has a melodic line with a fermata. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *pp*. Performance instructions *Cédez* and *Retenu* are placed above the staff.

The fifth system continues the piece with similar textures. The upper staff has a melodic line with some rests, and the lower staff maintains the eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *pp* and *p*.

Cédez - - // a Tempo

*p* expressif et tendre

Musical score for the first system, 'Cédez'. It features a grand staff with treble and bass clefs. The melody is in the right hand, starting with a piano (*p*) dynamic and marked 'più p' with an 8-measure slur. The accompaniment in the left hand includes chords and moving lines, with dynamics ranging from *pp* to *m.g.* and a 'sempre *pp*' instruction at the end.

Retenu - - // a Tempo

Musical score for the second system, 'Retenu'. The melody continues in the right hand with a *pp* dynamic. The left hand accompaniment features chords and moving lines, with dynamics including *m.g.* and *pp*.

Comme un tendret triste regret

Musical score for the third system, 'Comme un tendret triste regret'. The melody in the right hand is marked with a *p* dynamic. The left hand accompaniment includes chords and moving lines, with a *m.g.* dynamic.

Plus lent

Musical score for the fourth system, 'Plus lent'. The tempo is slower. The melody in the right hand is marked with *p* and *pp* dynamics. The left hand accompaniment features chords and moving lines, with *pp* dynamics.

Très lent

Musical score for the fifth system, 'Très lent'. The tempo is very slow. The melody in the right hand is marked with *ppp* and includes a 'morendo' instruction. The left hand accompaniment features chords and moving lines, with *ppp* dynamics.

17.

## К. Дебюсси. Прелюдии. № 2 «Паруса»

Modéré (♩ = 88)

(Dans un rythme sans rigueur et caressant)

First system of the musical score. The right hand plays a melodic line with a wavy, non-rhythmic quality. The left hand provides a simple harmonic accompaniment. Dynamics include *p très doux*, *p*, and *piup*.

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic line with expressive phrasing. The left hand accompaniment is marked *pp* and *toujours pp*. Dynamics include *pp* and *pp expressif*.

Third system of the musical score. The right hand features a melodic line marked *très doux*. The left hand accompaniment is marked *pp*. Dynamics include *très doux* and *pp*.

Fourth system of the musical score. The right hand continues the melodic line. The left hand accompaniment is marked *pp*. Dynamics include *pp*.

First system of musical notation. The upper staff contains chords and melodic fragments with dynamics *p* and *pp*. The lower staff features a bass line with notes and rests.

Second system of musical notation. The upper staff includes the instruction *pp très souple* and *pp*. The lower staff continues the bass line.

Third system of musical notation. The upper staff includes the instruction *Cédez* and *a Tempo*. The lower staff continues the bass line.

Fourth system of musical notation. The upper staff includes the instruction *p*. The lower staff continues the bass line.

Fifth system of musical notation. The upper staff includes the instruction *Cédez*, *dim*, and *pp*. The lower staff continues the bass line.



pp

*p* Serrez

Cédez - - - - // En animant

*dim. molto* *p* *mf*

(rapido)

*cresc.* *molto* *mf* *f* *molto*

Très retenu - - - - // au Mouvt

*p* *più p* *pp* *più pp*

(comme un très léger glissando) *pp*

*doucement en dehors*

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a long slur over the first two measures. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The dynamic marking *pp* is present at the beginning.

The second system continues the musical piece. It features similar melodic and harmonic patterns. A dynamic marking of *pp* is visible in the right-hand staff towards the end of the system.

The third system includes a trill or grace note in the right-hand staff, indicated by a bracket and the number '8'. The dynamic marking *pp* is also present in this system.

*Très apaisé et très atténué jusqu'à la fin*

The fourth system is marked with *piu pp* in the left-hand staff. The music becomes more sparse and delicate, with fewer notes and a focus on sustained chords and simple melodic fragments.

The fifth system concludes the piece. It features a final melodic flourish in the right-hand staff and a simple harmonic ending in the left-hand staff. The dynamic remains *pp*.

18.

## Б. Барток. «Микрокосмос». № 99 «Скрещенные руки»

Lento  $\text{♩} = 72$ 

*mf*  
*p sempre legato*

2 1 2 5

*cresc.* *mf*

*mf* *p*<sup>5</sup>

*dim.* *poco allarg.* *p* *pp*

19.

## Б. Барток. «Микрокосмос». № 101 «Уменьшенные квинты»

Con motto ♩ = 110

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Con motto' with a metronome marking of 110. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first system includes a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The third system includes a piano (*p*) dynamic marking. The fourth system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The fifth system includes a piano (*p*) dynamic marking. The sixth system includes a piano (*p*) dynamic marking and a *ritard.* (ritardando) marking. The score features various musical notations, including slurs, accents, and fingerings (1-5) for both hands. The piece concludes with a fermata over the final notes.

20.

С. Прокофьев. «Мимолетности» № 3

Allegretto

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of four systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a *poco cresc.* marking. The third system features a *rit.* (ritardando) marking, followed by *a tempo*, and then a *cresc.* (crescendo) marking. The fourth system starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic hairpins.

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, starting with a dynamic marking of *f* and ending with *p*. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation. The upper staff begins with a dynamic marking of *pp* and includes slurs and accents. The lower staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation. The upper staff starts with a dynamic marking of *mf* and includes slurs and accents, ending with *p*. The lower staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The upper staff includes a dynamic marking of *m.d.* and a *rit.* (ritardando) marking. The lower staff includes a dynamic marking of *m.s.* and ends with *p*. The system concludes with a double bar line.

К. Дебюсси. Прелюдии. № 14 «Мёртвые листья»,  
середина

21.

Un peu plus allant et plus gravement expressif

*pp* *simile*

*ppp* *un peu en dehors* *p* *pp.*

Plus lent  
*ppp*

*p marqué*

*en dehors*

*mf*

*ppp*

*ppp*

*p marqué*

*mf*

*p*

*molto dim.*

Cédez

*p*

*pp*



22.

Н. Сидельников. «В стране осок и незабудок». № 3 «О, Достоевский мо...»  
Andante capriccioso

*mf mp p pp f*

*espressivo un poco a poco rit. e legatissimo*

*a tempo len.*

О, Доста-ев- ский-мощь бе-гу-щей ту-чи!

*mp p pp p mf f mf p mf mp*

*rit.*

*cantabile* 12 6

*p*

*And.*

12 12

*poco rit.*

*a tempo* *pp* *mp* *pp*

О, Пу-шкин-но-ты мле-ю-ще-го пол-дня!

*mf* 6 *pp* *mf* *pp* *And.* *Λ* *pp*

*mp* *p* 3

Ночь смо-трит-ся, как Тю-тчев,

*mf* *mp* *p*

за-мер-но-е без-мер-ным пол-ня.

3 3 8

*pp* *Λ*

*accel. rit.* 8

*f* 3

*ppp*

\* *And.*

## 23. О. Мессиа́н. Тема с вариациями для скрипки и фортепиано. Тема

The musical score is presented in three systems, each with a violin part on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C).

**System 1:**  
 - Violin: *p* *expressif.*  
 - Piano: *Modéré*, *p*

**System 2:**  
 - Violin: *f* *express.* (ending with *mf*)  
 - Piano: *f* (ending with *mf*)

**System 3:**  
 - Violin: *dim.* (ending with *dim. sempre*)  
 - Piano: *dim.* (ending with *dim. sempre*)

24.

О. Мессиа́н. Прелюдии. «Спокойная жалоба»

Lento

*pp espr.*

*p*

accel. rall.

*cresc.* *f*

This system contains two staves of music. The upper staff features a melodic line with various ornaments and slurs, marked with 'accel.' and 'rall.'. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. A 'cresc.' marking is placed above the first measure, and a dynamic 'f' is placed above the second measure. Fingering numbers (1-5) are visible throughout the piece.

a tempo accel.

*p* *cresc.*

This system continues the piece with two staves. The tempo is marked 'a tempo'. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a more rhythmic accompaniment. A dynamic 'p' is marked at the beginning, and 'cresc.' is marked above the second measure. The system ends with an 'accel.' marking.

rall. rall. molto a tempo

*f* *pp* *espr.*

This system features two staves. The tempo changes from 'rall.' to 'rall. molto' and then to 'a tempo'. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a complex accompaniment with many notes. Dynamics 'f', 'pp', and 'espr.' are marked. A hairpin crescendo is shown between the two staves.

This system consists of two staves of music. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

*dim.* *pppp*

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics 'dim.' and 'pppp' are marked. A hairpin decrescendo is shown between the two staves. The system ends with a double bar line and repeat signs.

25.

О. Мессиа́н. «Поэмы для Ми». «Пейзаж»

Très modéré

*mf* *gracieux* (грациозно)

Слов-но го-лу-бой ал-маз - пруд.  
*Le lac* *comme un gros bi-join bleu.*

*mf*

До-ро-га, на-ры-та-я ос-пой бед и не-сча-стий,  
*La route* *plei-ne de cha-grins et de fondri-è-res,*

*mf*

мой шаг у-вя-за-ет в пы-ли хру-стя-щей. Слов-но  
*Mes pieds* *qui hé-si-tent dans la poussi-è-re,* *Le lac*

го-лу-бой ал-маз - пруд. Но вот вла-ли,  
*comme un gros bi-join bleu.* *bleu.* *Et la voi-là,*

*mf* *pp*

*P*

как пей-заж, го-лу-бой и зе-ле-ный,  
 verte et bleme comme le fa-у-са-ge!

*mf* *p*

Un peu plus vif [Немного быстрее]

*pp*

в ко-ло-с-ях ржи е-е ли-цо си-я-е-т влюб-  
 Entre le blé et le so-leil je vois son vi-

*pp* 5 5 5 5 5 5 5 5

rall. *p* plus lent [медленнее]

- ден - но; о-на сме-ет-ся и смот-рит во-круг.  
 - sa - ge: Et le sou-rit, la main sur les yeux.

*p* *expressif* *cresc.*

*mf* Très modéré [Очень умеренно]

Слов-но го-лу-бой ал-маз - пруд.  
 Le lac comme un gros bi-jou bleu.

*mf* *pp*

26.

А. Шнитке. Симфония № 4

3

®

98

Vibr.

*pppp poco a poco cresc. sempre*

V-no I

*pp cresc. sempre*

Vibr.

V-no I

*sim.*  
*(p)*

V-la

*pp cresc. sempre*

V-c.

*pp cresc. sempre*

C-b.

*pp cresc. sempre*



C-ne <sup>II</sup> *ppp poco a poco cresc.*

Vibr. *ppp*

V-no I *(mp)*

V-la *sim. (p) (mp)*

V-c. *sim. (p) (mp)*

C-b. *sim. (p) (mp)*



[99]

Fl. *mp cresc. sempre*

C-ne <sup>II</sup>

Vibr.

Cel. *mf*

V-no I *mf* *tr. sempre* *mp cresc. sempre*

V-no II *tr. sempre* *mp*

V-la *mf*

V-c. *(mp) mf*

C-b. *mf*

Fl. *sim.* *mf*

Ob. *mp cresc. sempre* *sim.*

Cl. *mp cresc. sempre* *sim.*

Fag. *mp cresc. sempre* *sim.*

C-ne *pp*

Vibr. *pp*

Cel. *f*

V-no I *mf*

V-no II *tr sempre*

V-la *cresc. sempre* *tr sempre* *mp cresc. sempre*

V-c. *tr sempre* *mp cresc. sempre*

C-b.

Detailed description: This page of a musical score features ten staves. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass) are marked with dynamic and performance instructions such as *mp cresc. sempre*, *sim.*, *mf*, and *pp*. The Flute and Bassoon parts include *sim.* markings. The Oboe and Clarinet parts include *mp cresc. sempre*. The Bassoon part includes *mp cresc. sempre* and *sim.*. The Violin I part includes *mf*. The Violin II part includes *tr sempre*. The Viola part includes *cresc. sempre*, *tr sempre*, and *mp cresc. sempre*. The Violoncello part includes *tr sempre* and *mp cresc. sempre*. The Contrabass part includes *mp cresc. sempre*. The Percussion section (Cymbal, Vibraphone) is marked *pp*. The Cello part includes *f*. The Flute part includes *sim.* and *mf*. The Oboe part includes *mp cresc. sempre* and *sim.*. The Clarinet part includes *mp cresc. sempre* and *sim.*. The Bassoon part includes *mp cresc. sempre* and *sim.*. The Violin I part includes *mf*. The Violin II part includes *tr sempre*. The Viola part includes *cresc. sempre*, *tr sempre*, and *mp cresc. sempre*. The Violoncello part includes *tr sempre* and *mp cresc. sempre*. The Contrabass part includes *mp cresc. sempre*. The Percussion section (Cymbal, Vibraphone) is marked *pp*. The Cello part includes *f*.

Fl.

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fag. *mf* *f*

C-ne *p*

Vibr. *p*

Cel.

p-no *f*

V-no I

V-no II *mf*

V-la *mf*

V-c. *mf*

C-b. *tr* *f cresc. sempre*

Fl. *f* *ff*  
 Ob. *f*  
 Cl. *f*  
 Fag.  
 C-ne *mp* *poco a poco cresc. sempre*  
 Vibr. *mp*  
 Cel. *ff*  
 P-no  
 V-no I *f* *ff*  
 V-no II *f*  
 V-la *f*  
 V-c.  
 C-b. (tr) tr

27.

## L'argamente

Я. Сибелиус. «Гимн Таис»

Об - лик ма - ня - щий - Та - ис и Е - ле - на -  
 Thais, o - lit He - le - na Zeuk - sen luo - ta,

он бо - жест - вен - ный и не - заб - вен - ный,  
 kai - ruus küh - ke - än таан пüäl - le tuo - ta.

веч - но бес - смерт - ный взем - ных во - пло - ще - ньях, веч - но - е чу - до для  
 Et - si - en har - kai - let kes - kel - läm - те а - la - ti ми - те - на

всех по - ко - ле - ний! Взор Та - ис - внем тай - на чар, что  
 ih - mee - näm - те, Thais, oi Thais, viel' ai - kain таа син

## largamente molto

не - бом да - ны как див - ный дар. Гор - дость Е - гип - та, ца -  
 ку ту - si mei - dät hur - таан saa. Thais, si - sar He - le - na

-ри ца Тро и, в в а с о - лим - пий - ско - е  
 troi a lai sen, sie - lu - si ju - mal - ten,

и зем - но - е! Тот не за - бу - дет Та - ис, кто е - е у - ви -  
 mio - tos nai - sen. Ken si - nut koh - taa, hän et - sü sua ai - ni - aan,

- дал... Но толь - ко не я - я е - е не встре - чал...  
 Thais, sua kin - ra en näh - nyt ois mil - loin - kaani!

С. Рахманинов. Концерт для фортепиано с оркестром № 3.  
II ч. Интермеццо

28.

Adagio

*mf espress.*  
*p*  
*mf*  
*dim.*  
*ben tenuto* [24]  
*p*  
*mf*  
*dim.*  
*dim.*  
*p*  
*cantab.*  
*mf*  
*dim.*  
*Un poco più mosso* [25]  
*p*

29.

А.Скрябин. Прелюдии оп.33, № 3

♩ = 88

Musical score for Scriabin's Preludes, Op. 33, No. 3, page 200. The score is in 3/4 time and consists of four systems of piano and bass staves. It features various dynamic markings such as *ff*, *sf*, *p*, and *sff*, along with articulation like accents and slurs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

System 1: *ff* (piano), *con collera sf sf* (piano).

System 2: *sf* (piano), *f* (piano), *sf* (piano), *sf* (piano).

System 3: *sf* (piano), *p* (piano), *sff* (piano), *sff* (piano).

System 4: *ff* (piano), *pp* (piano), *sff* (piano), *sff* (piano), *sff* (piano).



30.

А. Скрябин. Прелюдии оп. 31, № 4

Lento  $\text{♩} = 54$ 

Musical score for the 30th piece of Scriabin's Op. 31, No. 4. The score is in 3/4 time and consists of three systems of piano music. The tempo is Lento, with a quarter note equal to 54 beats per minute. The music is characterized by complex harmonic structures, including many accidentals and chromaticism. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ppp* (pianississimo), with *dim.* (diminuendo) markings. The score includes various musical notations such as slurs, hairpins, and accents.

31.

А. Скрябин. Три пьесы оп.49. № 3 «Мечты»

Con finezza ♩ = 88

The musical score is presented in five systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 88.

**System 1:** Measures 1-4. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Dynamic marking: *p*.

**System 2:** Measures 5-8. The piano part continues with triplets. Dynamic marking: *poco*.

**System 3:** Measures 9-12. The piano part includes a triplet. Dynamic marking: *rit.*.

**System 4:** Measures 13-16. The piano part includes a triplet. Dynamic marking: *p*.

**System 5:** Measures 17-20. The piano part includes a triplet. Dynamic marking: *animando*.

The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a final chord in the piano part.

## 32. Д. Верди. Четыре духовных произведения для хора. «Ave Maria»

Moderato (♩ = 84)

C. A - ve Ma - ri a, gra - ti - a ple - na,

A. A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus

T. A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na,

B. A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na,

Do - mi - nus te - cum, be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus,

te - cum, be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus,

Do - mi - nus te - cum, be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus,

- ri a, a - ve,

et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i, Je - sus.

et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i, Je - sus.

et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i, Je - sus.

a - ve, Ma - ri a.

San - cta Ma - ri - a, ma - ter De - i, o - ra pro  
 ve Ma - ri -  
 San - cta Ma - ri - a, ma - ter De - i, o - ra pro no - bis pec - ca -  
 San - cta Ma - ri - a, ma - ter De -

no - bis, pro no - bis pec - ca -  
 a, a - ve, a -  
 - to - ri - bus nunc et in ho - ra mor -  
 - i, o - ra pro no - bis pec - ca - to -

- to - ri - bus nunc et in ho - ra mor - tis no - strae.  
 - ve Ma - ri - a.  
 - tis, et in ho - ra mor - tis no - strae.  
 - ri - bus, o - ra.

*p*  
 A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum,  
*p*  
 A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na,  
*p*  
 A - ve Ma - ri -  
*p* *dolce*  
 A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, be - ne - di - cta

*p*  
 be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris  
*p*  
 Do - mi - nus te - cum, be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus,  
*p*  
 a, a - ve, a - ve  
 tu in mu - li - e - ri - bus,

*pp*  
 tu - l, Je - sus. A -  
*pp*  
 et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - l, Je - sus. San - cta Ma - ri - a,  
*pp*  
 Ma - ri - a. San - cta Ma - ri - a,  
*p* *pp*  
 A - ve Ma - ri - a. San - cta Ma - ri - a,

*un poco cresc.*

ve Ma - ri a,  
ma - ter De - i, o - ra pro no - bis  
ma - ter De - i, o - ra pro no - bis pec -  
ma - ter De - i, o - ra pro no -

*dim. poco a poco*

a - ve, a - ve Ma - ri -  
pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra mor - tis  
- ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra mor - tis -  
- bis pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra mor - tis

*allarg. morendo G.P. pp*

a - men, a - men.  
no - strae. A men, a - men.  
no - strae. A men, a - men.  
no - strae. A men, a - men.

33.

К. Дебюсси. «Послеполуденный отдых фавна»

Très modéré

Fl. *p doux et expressif* 3

Cor.

Arpa

pp

pp

ppp

Fl. 3

Ob.

*expressif*

*p cresc.*

This system shows the first two staves of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music is marked *expressif*. The upper staff features a melodic line with slurs and ties. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking *p cresc.* is present in the lower staff.

*retenu*

*dim.*

This system continues the musical score. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata-like marking *retenu*. The lower staff has a dynamic marking *dim.* and includes some rhythmic notation with flags.

*au mouvt*

Fl.

*p*

This system introduces a new section. The upper staff is marked *Fl.* and *au mouvt*. It features a melodic line with slurs and ties. The lower staff has a dynamic marking *p* and includes fingering numbers like 5 and 8.

This system continues the musical score with complex melodic lines in both staves, featuring slurs and ties. The upper staff has a slur with a fermata-like marking *retenu* over a group of notes.

This system continues the musical score with complex melodic lines in both staves, featuring slurs and ties. The upper staff has a slur with a fermata-like marking *retenu* over a group of notes.



34.

Р. Щедрин. Прелюдии и фуги. Прелюдия XI

Lento assai ( $\text{♩} = 42$ )

35.

Б. Барток. Экосез

Comodo ♩ = 125

4/8

*p* *mp*

*mf* *molto dim.* *pp*

*p* *dim.* *poco rit.* *a tempo* *mf non legato*

*p* *mp cresc.* *ril.* *f*

36.

С. Прокофьев. «Мимолётности». № 5

Molto giocoso

*f*

*m. d.*

*ff*

*ff briso*

*ff*

37.

## И. Стравинский. Симфония в трёх движениях. II ч.

Piu mosso (♩ = 92)

126

Fl. *I solo*  
*mf espressivo*

Arpa  
Rèb

V. n. I *tutti arco con sord.*  
*p*

V. n. II *con sord.*  
*p*

V. lo *tutte unis. con sord.*  
*p*

127

Fl. *mf espress.*

Cl(A) *I solo*  
*p dolce, espressivo*

Arpa  
Rèb

V. n. I *V*

V. n. II *V*

V. lo *V*

38.

## И. Стравинский. Серенада in A. 1. «Гимн»

♩ = 58

Piano

Measures 1-5: The piano introduction begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a series of chords and dyads, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure numbers 1 through 5 are indicated below the staff.

Measures 6-11: The music continues with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a more melodic line with some grace notes, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. Measure numbers 6 through 11 are indicated below the staff.

8<sup>a</sup> bassa.....!

Measures 12-17: The music features a forte (*f*) dynamic. The right hand has a more active melodic line, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. Measure numbers 12 through 17 are indicated below the staff.

Measures 18-23: The music continues with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a more melodic line, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. Measure numbers 18 through 23 are indicated below the staff.

Measures 24-30: The music concludes with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a more melodic line, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. Measure numbers 24 through 30 are indicated below the staff.

39.

А. Скрябин. Поэма op. 71 № 2

## En rêvant, avec une grande douceur

*p*

*tr*

*dim.*

*pp*

*cresc.*

*avec enthousiasme*

*mf*

*cresc.*

2 1 1  
1 3

3 3 3 3 5

5

4

8

12

16

19 *p* *dim.* 1 5

23 *pp* *p* *cresc.*

27 *mf*

31 *cresc.*

35 *lento* *p* 5 5 1 5 5 3

40.

## A. Шёнберг. Три пьесы для фортепиано оп.11. № 1

Mäßige

1 2 3 4 5

6 7 8 rit. 9 langsamer 10

11 12 viel schneller 13

14 Die Tasten tonlos niederdrücken!  
Flag. (d) 15 langsamer 16 (d.)

s f ohne Ped. p ohne Ped. sf p

17 18 19 20 21 22

sehr langsam

f p f p

[ - - - ]



23 24 25 26 27

rit. - - Mäßig

f p p

28 29 30

rascher langsam

p f f

31 32 33 34 35

fließender

pp pp pp ppp

36 37 38

p cresc.

39 40

ppp

41 42

pp sf pp f pp

43 *f* *pp* 44 *pp* 45

46 47 *pp* 48

49 *f* *accel.* 50 *ff* 51 *pp* 52

*martellato*  
*v ohne Ped.*

52 53 *p gebunden* 54 55 *cresc...*

56 *f* 57 58 *p* 59 *sf dim...*

60 61 62 *pp* 63 64

41.

А. Веберн. Детская пьеса

## Lieblich

The musical score for "Lieblich" by Franz Webern is presented in five systems. Each system consists of a piano (right hand) and bass (left hand) staff. The piece is in 3/4 time and features a variety of dynamic markings and articulations.

**System 1:** The piano part begins with a *pp* dynamic, followed by *p* and *pp*. The bass part starts with *p* and *pp*. Dynamic markings include *pp*, *mp*, *p*, *pp*, and *p*.

**System 2:** The piano part features *mp* and *p* dynamics. The bass part includes *p* and *pp*. Dynamic markings include *mp*, *p*, and *pp*.

**System 3:** The piano part has *p* and *pp* dynamics. The bass part includes *mp* and *p*. Dynamic markings include *p*, *pp*, *mp*, and *p*. The tempo marking *rit.* appears above the piano staff, and *a tempo* appears above the bass staff.

**System 4:** The piano part features *pp* and *mp* dynamics. The bass part includes *pp* and *p*. Dynamic markings include *pp*, *mp*, and *p*.

**System 5:** The piano part has *pp* and *p* dynamics. The bass part includes *pp* and *p*. Dynamic markings include *pp* and *p*.

42.

## А. Волконский. «Сюита зеркал», № 4 «Лучи»

Presto

Soprano solo

Flauto

Violino

Chitarra

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

con sord. y

лишь во ер.

Брат, от край

объ ять я. Бог посередине. *ad lib.*

Все во круг

Detailed description of the musical score: The score is written for four parts: Soprano solo, Flute, Violin, and Guitar. The tempo is marked 'Presto'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are in Russian. The Soprano part has the lyrics: 'Все во круг', 'лишь во ер.', 'Брат, от край', 'объ ять я. Бог посередине. ad lib.'. The Flute part has a 'con sord. y' marking. The Violin and Guitar parts have 'pp' markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

43. Л. Даллапиккола. «Музыкальная тетрадь Анналиберы». № 1 «Символ»  
 Quasi lento (♩ = 84)

*mf sost.*

*mp*

*senza Ped. staccatissimo*

*simile*

*più espress. ten.*

*molto dim.*

*pif*

*flessibile*

*più p*

*sopra con Ped.*

*sempre pp; uguale*

*un poco in rilievo la voce inferiore legatiss. sempre*

*ppp*

*ppp*

(♩ = 92-96)

*molto p*

*mp; in rilievo*

*mp; in rilievo*

*molto p*

espress.  
mf mp

This system contains two staves of music. The upper staff features a melodic line with several slurs and dynamic markings. The lower staff provides a harmonic accompaniment. The tempo is marked as *espress.* (expressive).

pp a tempo  
p *leggeriss. (fugacevole)* *appena rit.* mp; ma in rilievo  
pp p; uguale

This system continues the piece with various dynamics and performance instructions. The upper staff has a melodic line with slurs and dynamics *pp* and *mp; ma in rilievo*. The lower staff has dynamics *pp* and *p; uguale*. Performance instructions include *leggeriss. (fugacevole)*, *appena rit.*, and *a tempo*.

molto pp scuro  
p; ma un poco in rilievo

This system features a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The upper staff has dynamics *molto pp* and *scuro*. The lower staff has dynamics *p* and *pp*. The instruction *p; ma un poco in rilievo* is placed below the lower staff.

(♩ = 84) p; sost. (poco)  
staccatissimo senza Ped. sim.

This system includes a tempo marking  $(\text{♩} = 84)$  and performance instructions. The upper staff has dynamics *p; sost.* and *(poco)*. The lower staff has dynamics *p* and *pp*. Instructions include *staccatissimo senza Ped.* and *sim.*

p; ma molto sost.

This system concludes the page with a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The instruction *p; ma molto sost.* is placed below the lower staff.

44.

A. Веберн. Кантата op.29 № 1. I ч.

Sostenuto  $\text{♩} = 69$  Con moto

Piano accompaniment for the first system. The score is in 2/4 time. The right hand starts with a piano (*pp*) dynamic, followed by a crescendo to forte (*f*), then a decrescendo to piano (*p*), and finally a very piano (*pp*) section. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *pp*, *f*, *sf*, *p*, and *pp*. A *rit.* (ritardando) marking is present at the end of the system.

Sostenuto con moto sostenuto

Piano accompaniment for the second system. The right hand features a melodic line with dynamics *pp*, *f*, *p*, and *p*. The left hand has dynamics *pp*, *f*, and *sf*. The tempo markings are *Sostenuto*, *con moto*, and *sostenuto*.

con moto sostenuto rit.

Piano accompaniment for the third system. The right hand has dynamics *f*, *fp*, *p*, *pp*, and *ff*. The left hand has dynamics *fp*, *p*, and *ff*. The tempo markings are *con moto*, *sostenuto*, and *rit.*

C. *f* sostenuto  $\text{♩} = \text{♩}$  con moto  $\text{♩} = \text{♩}$  *sf*

Vocal and piano accompaniment for the fourth system. It includes vocal parts for Soprano (C.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), along with piano accompaniment. The lyrics are: Мол-ни-я-фа-кел Все-лен-ной... Блес- Zün-den-der Licht-blitz des Le-bens schlug. Dynamics include *f*, *p*, *sf*, and *pp*. Tempo markings are *sostenuto* and *con moto*.

*sostenuto* *p*  $\rightarrow$  *f*      *Con moto* *ff*  $\rightarrow$       *sostenuto*

- тит,      слов - но      яр - ко - е      сло - во.  
 ein      aus der      Wol - ke des      Wor - tes.

*p*  $\rightarrow$  *f*      *ff*  $\rightarrow$       *sostenuto*

- тит,      слов - но      яр - ко - е      сло - во.  
 ein      aus der      Wol - ke des      Wor - tes.

*p*  $\rightarrow$  *f*      *ff*  $\rightarrow$       *sostenuto*

*sostenuto*      *con moto*      *sostenuto molto f*

*sf*  $\rightarrow$  *sf* *molto*  $\rightarrow$  *f*

*molto f*      *sf*

*con moto*      *sostenuto*      *f*  $\rightarrow$  *f*      *p*

Гром, как      бн -      е -      нье  
 Don - ner      der      Herz - schlag

*f*  $\rightarrow$  *f*      *p*

Гром, как      бн -      е -      нье  
 Don - ner      der      Herz - schlag

*f*  $\rightarrow$  *f*      *p*

*con moto*      *sostenuto*      *sostenuto*

*sf*  $\rightarrow$  *sf*      *sf*      *sf*

*sf*      *sf*



con moto *ff* sostenuto con moto rit. sostenuto con moto *p*

сера - ца, - folgt nach, гром - ко... no -  
bis er in

сера - ца, - folgt nach, гром - ко... no -  
bis er in

con moto sostenuto con moto rit. sostenuto con moto

*ff* *fff* *fff* *p*

sostenuto rit. *pp* con moto sostenuto con moto rit.

- ти - ше... у - молк...  
Frie - den ver - ebbt.

- ти - ше... у - молк...  
Frie - den ver - ebbt.

sostenuto rit. con moto sostenuto con moto rit.

*pp* *p* molto *f* *p*

a tempo                                  sostenuto                                  con moto rit.                                  a tempo                                  sostenuto

This block contains five empty musical staves, likely for vocal parts. Above the staves are five tempo markings: 'a tempo', 'sostenuto', 'con moto rit.', 'a tempo', and 'sostenuto'. The staves are otherwise blank.

a tempo                                  sostenuto                                  con moto rit.                                  a tempo                                  molto sostenuto

This block shows the piano accompaniment for the first system. It consists of two staves (treble and bass clef). The tempo markings above are 'a tempo', 'sostenuto', 'con moto rit.', 'a tempo', and 'molto sostenuto'. Dynamics markings include *f*, *sf*, *fp*, *p*, *pp*, *fff*, *fp*, and *p*. The music features various rhythmic patterns and articulations.

con moto rit.                                  a tempo                                  rit.                                  sostenuto rit.

This block contains five empty musical staves for vocal parts. Above the staves are five tempo markings: 'con moto rit.', 'a tempo', 'rit.', 'sostenuto rit.', and another 'rit.' (partially obscured). The staves are otherwise blank.

con moto rit.                                  a tempo                                  rit.                                  sostenuto rit.

This block shows the piano accompaniment for the second system. It consists of two staves (treble and bass clef). The tempo markings above are 'con moto rit.', 'a tempo', 'rit.', and 'sostenuto rit.'. Dynamics markings include *p*, *pp*, *sf*, *p*, *pp*, *pp*, *p*, and *ppp*. The music continues with various rhythmic patterns and articulations.

45.

A. Шёнберг. Пьеса для фортепиано ор.33 а

Mäßige ♩ = 120

1 cantabile

2

3

4

5

6

7

8

9

10 a tempo

11

12 poco rit..

13

14 cantabile

15

16

p cantabile

p dolce

f

p

sfp

mf

fp

mf

fp

p

2/4

17 18 9

*f* martellato

20 21 22

*poco rit.* *ruhiger cantabile*

*p*

23 24 25

*rit..* *a tempo*

*p* *f* *energisch* *ff* *dolce* *p*

26 27

*scherzando* *sf* *steigernd* *p martellato*

28 29

*f* *f*

30 *f* 31 *mp* 5/4

32 *ff* 33 *p* 5/4 9/8 6/8

34 *rit.* - *Ruhig* 35 *p dolce* 6/8 4/4

36 37 *p cresc.* *steigernd*

38 39 *f* *rit.* 40 *ff* 3/4

А. Шнитке. Концерт для скрипки и оркестра № 2,  
каденция

46.

Violino solo *pp* *arco* *pizz.* *arco*

V-no solo *mp* *pp* *f* *p* *pp*

V-no solo *pp* *gliss.* *mp* *mf* *sf* *mp*

V-no solo *p* *p* *sf* *mp*

V-no solo *gliss.* *mf* *mf*

V-no solo *mf* *p* *f* *p*

V-no solo *mp* *sf* *p* *f*

V-no solo *p* *f* *ff* *f*

V-no solo *ff*

V-no solo *v* *5* *b* *b* *3* *v* *3* *v* *7* *IV*

V-no solo *3* *5* *7*

47.

## А. Шнитке. Концерт для скрипки с оркестром № 2

Perc. I *T-ro, 2 Tom-toms* 16 17 *T-ro, 2 Tom-toms*

V-no solo

V-ni I 16 17

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

16 17

3 Bongos      Legno      T-ro I      Legno II      3 Bongos

Perc. I

V-no solo

V-ni I

V-ni II

V-ni III

Vle

V-c.

C-b.

This musical score page features a variety of instruments. At the top, Percussion I (Perc. I) is assigned to play 3 Bongos, Legno, T-ro I, Legno II, and 3 Bongos. Below this, the Violin section includes a solo part for V-no and three staves for V-ni I, V-ni II, and V-ni III. The Viola (Vle) and Violoncello (V-c.) parts are shown in two staves each. The Contrabass (C-b.) part is in a single staff. The bottom of the page shows a grand staff for piano accompaniment, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The score is written in a single system with vertical bar lines separating measures. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music consists of rhythmic patterns and melodic lines with various articulations and dynamics.



Perc. I **T-ro** **2 Tom-toms** **3 Bongos**

V-no solo

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

The musical score is arranged in two systems. The first system includes:

- Perc. I**: A single staff with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, labeled with **T-ro**, **2 Tom-toms**, and **3 Bongos**.
- V-no solo**: A single staff in treble clef with a melodic line.
- V-ni I**: A single staff in treble clef.
- V-ni II**: A single staff in treble clef.
- V-le**: A single staff in alto clef.
- V-c.**: A single staff in alto clef.
- C-b.**: A single staff in bass clef.

The second system contains the piano accompaniment, consisting of two staves in bass and treble clefs, with various slurs and accents.

18  $\text{♩} = 60$  *legno* *mf*

Perc. I

P-no  $\text{♩} = 60$  *ppp* *2id.*

V-no solo  $\text{♩} = 60$  *f*

V-ni I  $\text{♩} = 60$  *f*

V-ni II  $\text{♩} = 60$  *f*

V-le  $\text{♩} = 60$  *f*

V-c.  $\text{♩} = 60$  *f*

C-b. *solo arco* *p* *f* *gliss.* *gliss.* *3* *3*

18  $\text{♩} = 60$  *mp* *mf* *mf* *3* *3*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 234, features a multi-staff arrangement. At the top, Percussion I (Perc. I) is marked with a box containing the number 18 and a tempo of quarter note = 60. The Perc. I staff shows a rhythmic pattern of eighth notes, followed by a rest, and then a single note marked *legno* and *mf*. Below this, the Piano (P-no) part is marked with a box containing 18 and a tempo of quarter note = 60. The piano part consists of a continuous zig-zag pattern of eighth notes in both hands, marked *ppp* and *2id.*. The Violin Solo (V-no solo) part is marked with a box containing 18 and a tempo of quarter note = 60, featuring a single note with a hairpin crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The Violin I (V-ni I) and Violin II (V-ni II) parts are marked with a box containing 18 and a tempo of quarter note = 60, playing a melodic line with a hairpin crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The Viola (V-le) and Violoncello (V-c.) parts are also marked with a box containing 18 and a tempo of quarter note = 60, playing a similar melodic line with a hairpin crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The Double Bass (C-b.) part is marked with a box containing 18 and a tempo of quarter note = 60. It begins with a *solo arco* instruction and a piano (*p*) dynamic, followed by a hairpin crescendo to a forte (*f*) dynamic. The part includes glissando markings (*gliss.*) and triplet markings (*3*). At the bottom of the page, a grand staff (piano and bass) is marked with a box containing 18 and a tempo of quarter note = 60. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and a hairpin crescendo leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass part features a melodic line with a hairpin crescendo leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Piatto II

The musical score for *Piatto II* is arranged in a system of 18 staves. The instruments are: Perc. I, P-no (Piano I), C-b. (Cello I), P-no (Piano II), C-b. (Cello II), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Cor. (Cor), Tr-ba (Trumpet), Tr-ne (Trombone), Perc. II, P-no (Piano III), and C-b. (Cello III). The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *secco*, *ff*, *gliss.*, *Sil.*), articulation (accents), and performance instructions (e.g., *gliss.*, *Sil.*). Rehearsal marks are present at measures 16 and 18. The percussion parts (Perc. I and Perc. II) feature rhythmic patterns, while the string parts (Piano and Cello) play complex rhythmic figures. The woodwinds and brass have specific melodic and harmonic contributions.

19 Piatto II

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Perc. I, Perc. II, P-no, and C-b. Perc. I has a dynamic marking of *fff* and *pp*. Perc. II has a dynamic marking of *mf* and *sf*. P-no has a dynamic marking of *fff* and a cluster. C-b has a dynamic marking of *mf*. The second system includes parts for Perc. I, Perc. II, P-no, and C-b. Perc. I has a dynamic marking of *pp*. Perc. II has a dynamic marking of *fff* and *p*. P-no has a dynamic marking of *fff*. C-b has a dynamic marking of *mf*. The score features various musical notations including rests, notes, and dynamic markings.

20  $\approx$  3 sec.  $\approx$  3 sec.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Perc. I

Perc. II *pp sempre* *cresc.*

C-b.

1 2 3 etc. 1 2 3 4

$\approx$  2 sec.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Perc. II

C-b.

*sf > p* *f* *sf* *p* *f*

48. Д. Шостакович. Соната для скрипки и фортепиано ор.134. I ч  
Andante  $\text{♩} = 100$

Piano

*p legato*

1 Violino

*p espr.*

2

3

dim. *pp*

dim. *pp*

4

*cresc. poco* *p*

*cresc. poco* *p*

*cresc.*

*cresc.*

5

6

*f* *a tempo* *dim.*

*mf* *p*

8

First system of musical notation. It consists of a treble clef staff and a grand staff (bass and piano staves). The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music features complex rhythmic patterns and chromatic lines. A measure number '7' is enclosed in a box at the end of the system.

Second system of musical notation. It consists of a treble clef staff and a grand staff. The treble staff includes a *dim.* (diminuendo) marking and a *pp* (pianissimo) marking. The piano staff has a *pp* marking. The music continues with intricate melodic and harmonic development.

Third system of musical notation. It consists of a treble clef staff and a grand staff. The treble staff features several *dim.* markings. The piano staff has a *p* marking. The system concludes with a 5/4 time signature change.

Fourth system of musical notation. It consists of a treble clef staff and a grand staff. The treble staff starts with a measure number '8' in a box and includes *cresc.* and *f* (forte) markings. The piano staff includes *cresc.* and *mf* (mezzo-forte) markings. The system ends with a 5/4 time signature.



Treble clef: *pp*, *atm.*, *p*  
 Bass clef: *dim.*, *p*

Treble clef: *pp sub*  
 Bass clef: *pp*

Treble clef: *cresc.*, *mf espr.*, *p*  
 Bass clef: *cresc.*, *mf espr.*, *p*

Treble clef: *p*  
 Bass clef: *p*

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a bass line with sustained notes and chords. A tempo marking  $\text{♩} = \text{♩}$  is present at the end of the system.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. It includes a tempo marking  $\text{♩} = \text{♩}$  at the beginning and another at the end.

Third system of musical notation, starting with a measure number **11** in a box. It continues the vocal and piano parts.

Fourth system of musical notation, featuring dynamic markings: *mp espr.*, *p*, *mf espr.*, and *cresc.* in the vocal line; and *mp*, *p*, *mp*, *p*, and *cresc.* in the piano accompaniment. It includes a tempo marking  $\text{♩} = \text{♩}$  at the beginning.



I  
Fl. II  
III  
I  
Cl. II  
III  
Cel.  
Arpa  
Pno solo  
за подставкой *ppp* *sempre simile*  
V-ni I div. in 3 *ppp* *sempre simile* *morendo*  
V-ni II div. in 3 *ppp* *sempre simile* *morendo*  
4 V.c. soli *ppp*  
3 C-b. soli *ppp*

I  
FL II  
III  
solo *gliss.* (губами)  
Ob. I *mf* → *pp* *morendo*  
II *ppp* *morendo*  
Cl. I  
II  
III  
Cel.  
Arpa  
La $\flat$  Sib  
P-no solo  
4 V-c. soli  
8 C-b. soli

Detailed description: This page of a musical score features multiple staves. The woodwind section includes Flutes I, II, and III, Oboes I and II, Clarinets I, II, and III, and Cello. The string section includes Arpa (harp) and Piano solo. The bottom of the page shows staves for 4 Violins soli and 8 Cellos soli. The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *pp*, *ppp*), performance instructions (*morendo*), and specific notes like *La $\flat$*  and *Sib*. The woodwind parts have complex rhythmic patterns, while the strings play sustained notes or chords.

(frull.)

Fl. I

(frull.)

Fl. II

(frull.)

Fl. III

Cl. I

Cl. II

Cl. III

Cel.

Arpa

P-no solo

Fab-Fa# 8

4 Vc. soli

3 C-b. soli

8

I *sim.*

Fl. II *sim.*

III *solo*  
*gliss. (губами)*

Ob. I *mf*  
*pp*

II *p*  
*ppp*

Cl. I

II

III

Cel.

Arpa *Solo*

Pno solo *f*  
*p*  
*ad lib.*

8 за подставкой

V-ni I *ppp* за подставкой

div. in 3 *ppp* за подставкой

V-ni II *ppp* за подставкой

div. in 3 *ppp* за подставкой

4 V-c. soli

3 C-b. soli

This page of a musical score includes the following parts and markings:

- Flutes (Fl. I, II, III):** Melodic lines with slurs.
- Oboes (Ob. I, II):** Melodic lines with *ppp* and *morendo* markings.
- Clarinets (Cl. I, II, III):** Melodic lines with *ppp* and *morendo* markings.
- Bassoon (Fag. I, II):** Melodic lines with *pp* and *ppp* markings.
- Celli (Cel.):** Melodic line with *ppp* marking.
- Arpa:** Accompaniment with notes *Sib*, *La*, and *(Fa#)*.
- Piano (P-no solo):** Melodic line with *dim.* and *pp* markings.
- Violins (V-ni I, II):** Divided in 3, with *morendo* markings.
- Violas (V-ni II):** Divided in 3, with *morendo* markings.
- 4 Violas (4 V.c. soli):** *ppp* marking, with first and second endings (1.2 and 3.4) and *Cod.* (Coda) markings.
- 3 Cellos (3 C-b. soli):** *ppp* marking, with first and second endings (1.2 and 3) and *Cod.* (Coda) markings.



(frull.)  
I  
Fl. II  
III  
I  
Cl. II  
III  
Fag. I  
II  
Cel.  
Arpa  
P-no solo  
4 V.e. soli  
3 C-b. soli

*ppp*  
*morendo*  
*morendo*

Re#  
Mi b

1.2  
3.4  
1.2  
3

This page of a musical score features a woodwind section with Flutes I, II, and III, Clarinets II and III, and Bassoons I and II. The woodwinds play a melodic line with trills and grace notes, marked with *(frull.)*. The strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses) provide harmonic support with sustained notes and a *morendo* dynamic. The piano part includes a solo section with arpeggiated chords and a *ppp* dynamic. The harp part has specific fingerings: Re# and Mi b. The score also includes parts for 4 Violins soli and 3 Contrabasses soli.

(frull.)

Fl. I

Fl. II

Fl. III

Cl. I

Cl. II

Cl. III

Fag. I

Fag. II

Col.

Arpa

Pno solo

4 V-c. soli

3 C-b. soli

*ppp*

*morendo*

*morendo*

Re#

Mi<sub>1</sub>

1.2

3.4

1.2

3

9

I *pppp*

Fl. II *pppp*

III *pppp*

Ob. I *solo* *(lunga)*  
*f espress.*

I *pppp*

Cl. II *pppp*

III *pppp*

I *tremolo stacc. (non frull.)*  
II *pp*

Cor. *tremolo stacc. (non frull.)*  
III *pp*  
IV *pp*

Cel.

Arpa *Lab*  
*Fa*

P.no solo *f espress.*  
*Cadenza* *(e)*  
*pp* *(e)*  
*(poco Ped.)*

9

1.2 *Co*

4 V-c. soli 3.4 *Co*

3 C-b. soli 1.2 *Co*  
3 *Co*

50.

## И. Вышнеградский. Прелюдии оп.22. №17

♩ = 72

I

II

4

*più f*

*ff*

*fff*

*ff*

*fff*

8

*Più lento*

♩ = 48

*ff*

*mezzo*

*Ped.*

*mezzo*

*mezzo*

*Ped.*

*mezzo*

12

*più f*  
*mf*  
*mf*  
*p*  
*accel.*

15

Tempo I ♩ = 72

*ff*  
*f*  
*ff*  
*f*

18

*f*  
*mf*  
*ff*  
*f*  
*più f*  
*ff*  
*mf*  
*ff*

51.

Э. Денисов. «Силуэты». № 2 «Людмила»

Grazioso e leggero

Flauto solo

The image displays a musical score for a flute solo, consisting of nine numbered measures. Each measure is enclosed in a rectangular box and placed on a set of five-line musical staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. Measure 1 features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *p*. Measure 2 is marked *pp* and includes the instruction *arco rubato*. Measure 3 is marked *pp*. Measure 4 is marked *mf*. Measure 5 is marked *ff* and includes the instruction *stacc.*. Measure 6 is marked *pp*. Measure 7 is marked *pp*. Measure 8 is marked *mp espr.*. Measure 9 is marked *pp* and includes the instruction *arco rubato*. The overall tempo and mood are indicated as *Grazioso e leggero*.

Flauto Solo

10

pp dolce

11

pp poco rubato

12

rubato<sup>5</sup> pp

13

frull.  
pp >

14

p pp

15

p a piacere

16

pp accel.

17

rall.  
mf espr.

18

p

## Flauto solo

19

20

21

22

Начать с одной из групп, обведенных двойной чертой, и исполнять остальные группы в произвольном порядке, не повторяя ни одну из них. После того, как сыграны все группы, исполнение заканчивается на одной из групп, обведенных двойной чертой. Часть групп может быть связана между собой, другие — разделены паузами. Нельзя исполнять рядом две группы, обведенные двойной чертой.



52.

Э. Денисов. «Силуэты». № 4 «Лорелея»

Allegro

**Piano I**

*pppp sempre, dolcissimo*  
*Com Ped. ad lib.*

**Piano II**

*ppp sempre dolcissimo*  
*Com Ped. ad lib.*

\*) Все мелкие ноты исполняются в свободном ритме и как можно более тихо. Штрихи (legato и staccato) и педаль избираются исполнителями.

Musical notation for measures 5 and 6. Measure 5 features a treble clef with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) marked with a '3' and a dynamic of *mf*. The bass clef has a half note G3. Measure 6 continues with a treble clef showing a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) marked with a '3' and a dynamic of *mf*. The bass clef has a half note F3. Above the treble clef in measure 5 are three chords: a triad of F4, G4, A4; a dyad of F4, G4; and a triad of F4, G4, A4.

Musical notation for measures 5 and 6. Measure 5 features a treble clef with a half note G4. The bass clef has a half note G3. Measure 6 features a treble clef with a half note G4. The bass clef has a half note G3. Above the treble clef in measure 6 is a chord of F4, G4, A4.

Musical notation for measures 7 and 8. Measure 7 features a treble clef with a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) marked with a '3' and a dynamic of *espr.*. The bass clef has a half note G3. Measure 8 features a treble clef with a half note G4. The bass clef has a half note G3. Above the treble clef in measure 8 are three chords: a triad of B4, C5, D5; a triad of B4, C5, D5; and a triad of B4, C5, D5.

Musical notation for measures 7 and 8. Measure 7 features a treble clef with a half note G4. The bass clef has a half note G3. Measure 8 features a treble clef with a half note G4. The bass clef has a half note G3. Above the treble clef in measure 7 are four chords: a triad of B4, C5, D5; a dyad of B4, C5; a dyad of B4, C5; and a dyad of B4, C5. Above the treble clef in measure 8 are four chords: a triad of B4, C5, D5; a dyad of B4, C5; a dyad of B4, C5; and a dyad of B4, C5. A slur is placed over the bass clef notes in measure 8, with a dynamic of *mf espr.*

Musical notation for measures 9 and 10. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 9 contains a triplet of eighth notes in the treble staff, marked *mf espr.* The bass staff has a dotted quarter note. Measure 10 continues the triplet in the treble staff, with a 7-measure rest in the bass staff. Vertical lines of notes are present in both staves at the end of the system.

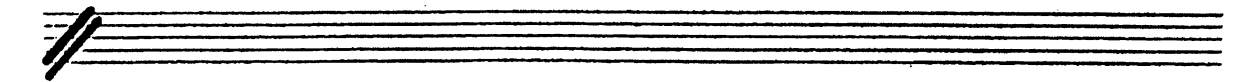
Musical notation for measures 11 and 12. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 11 has a dotted quarter note in the treble staff and a quarter note in the bass staff. Measure 12 features a slur over the treble staff and a quarter note in the bass staff. Vertical lines of notes are present in both staves at the end of the system.

Musical notation for measures 11 and 12. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 11 has a dotted quarter note in the treble staff and a quarter note in the bass staff. Measure 12 features a triplet of eighth notes in the treble staff, marked *mf espr.* The bass staff has a quarter note. Vertical lines of notes are present in both staves at the end of the system.

Musical notation for measures 11 and 12. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 11 has vertical lines of notes in both staves. Measure 12 has vertical lines of notes in both staves.

Musical notation for measures 13 and 14. Measure 13 features a triplet of eighth notes in both the treble and bass staves. Measure 14 contains a series of chords in the treble staff and a single note in the bass staff. A double bar line is present between the two measures.

Musical notation for measures 13 and 14, second system. Measure 13 shows chords in the treble staff and notes in the bass staff. Measure 14 features a triplet of eighth notes in the treble staff with the marking *mf espr.* and a triplet of eighth notes in the bass staff. A double bar line is present between the two measures.



Musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 shows a sequence of notes in the treble staff and notes in the bass staff. Measure 16 continues the sequence in both staves. A double bar line is present between the two measures.

Musical notation for measures 15 and 16, second system. Measure 15 features a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. Measure 16 shows chords in the treble staff and notes in the bass staff with the marking *mf*. A double bar line is present between the two measures.

This image shows a handwritten musical score for two systems, covering measures 17 through 20. The notation is written on grand staves, each consisting of a treble and bass clef staff joined by a brace. The first system contains measures 17 and 18. Measure 17 features a treble staff with a melodic line of eighth notes and a bass staff with a simple accompaniment. Measure 18 includes a treble staff with a melodic line ending in a triplet of eighth notes, and a bass staff with a few notes. A dynamic marking of *mf* is present in measure 18. The second system contains measures 19 and 20. Measure 19 has a treble staff with a melodic line featuring triplets and a bass staff with a more complex accompaniment. Measure 20 continues the melodic and accompaniment lines. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

### Пример 1. С. Слонимский. «Лирические строфы». № 5 «Рассвет»

Вдохновенная картина рассвета имеет стойкие традиции в русской музыке – достаточно вспомнить «Рассвет на Москве-реке» из «Хованщины» Мусоргского. Поэтичность, но более камерного толка, отличает и «Рассвет» Слонимского. Это образец новых форм гомогенности мелодики и гармонии в рамках белоклавишной диатоники.

В основе пьесы лежит семизвучная белоклавишная диатоника. Подобно тому, как спектр белого цвета включает в себя семь разных цветов, так и диатоника у Слонимского имеет свои «спектры» – звукорядные и интервальные. Звукорядный «спектр» представлен:

- белоклавишной диатоникой со значимостью отдельных звуков (вокальная партия);
- гаммообразной последовательностью, которая имеет место во впечатляющей кульминации в ц.5. В партии фортепиано на фоне глиссандо на басовых струнах в верхнем голосе разворачивается гаммообразное восхождение от звука *c* до звука *h* в третьей октаве, сопровождаемое последовательным наращиванием количества звуков по вертикали (*c* – 1 звук, *d* – 2 зв., *e* – 3 зв., *f* – 4 зв., *g* – 5 зв., *a* – 7 зв., *h* – 11 зв. в объеме от  $g^1$  до  $h^3$ );
- глиссандо на белых клавишах (т.1);
- лёгкое глиссандирующее скольжение между нотами в вокальной партии;
- белоклавишные кластеры – тихое нажатие многозвучных комплексов белых клавиш (т.4).

Интервальный «спектр» также включает несколько структур:

- кварто-квинтовую (диатоника в своей основе имеет 6 квинт – *f-c-g-d-a-e-h*), поэтому она играет ведущую роль в интонационной системе вокальной партии и в аккордике фортепиано;
- всеинтервальный ряд больших и малых интервалов, включая тритон, который задействован в вертикальных комплексах, основу которых составляют кварты, квинты и секунды.

Примечательно, что ключевое слово «рассвет» выделено тритоном *h-f* в третьей октаве.

Нарушение диатоники хроматикой имеется в двух случаях:

- глиссандо на чёрных клавишах (т.1);
- заключительный звук всего номера – *cis* – тем самым композитор утверждает новое качество, в которое земля переходит с рассветом.

Вторая особенность пьесы исходит непосредственно от семантики текста: «По кромке воздуха, чуть задевая лица, идет рассвет». Это обусловило использование высокого регистра в партии фортепиано: эффект воздушного и разреженного пространства достигается путем регистрового разрыва «верха» и «низа» аккордов и пуантилистическим разбросом звуков и созвучий, что ассоциируется с бликами вспыхивающего света.

Вступительный раздел, включающий три аккорда (т.1), содержит код прочтения всего музыкального текста. По своей сути – это каденционный оборот, в котором противопоставлено «плотное», тесное (исходная кластерная слитность звуков *f*, *g*) и разреженное (*e*), сопряжение аккордов символизирует расширение пространства, его всеохватность – оба аккорда охватывают все 7 звуков гаммы, что подтверждается и большой септимой *c-h*, указывающей на полноту амбитуса звукоряда; в этом обороте подчеркнута инициальная значимость звука *e* (возникает невольная ассоциация с тональностью E-dur Мусоргского) и квартовых ходов в крайних голосах начальных аккордов (*f-c* – в нижнем, *e-a* – в верхнем).

### Пример № 2. Б. Барток. «Микрокосмос». № 107 «Мелодия в тумане»

Пример разнородной (гетерогенной) структуры. Двуплановость структуры связана с противопоставлением белоклавишной и черноклавишной пентатоник в рамках единых по существу интонационной и ладовой сфер. Это один из излюбленных приёмов Бартока, Стравинского, Прокофьева, Мессиана. Здесь налицо отождествление лада с конкретным комплексом интонаций, координация мелодической линии и вертикальных комплексов осуществляется с помощью конструктивной интервальной модели 2-3-2 (в полутоновом измерении), которая унифицирует интонационно-звуковой материал и выступает в роли ЦЭ. Подобный принцип организации особенно характерен для Бартока, который использует технику симметричных интервальных групп. И мелодическая линия и вертикаль конструируются с помощью интонационно-интервальных моделей – вся ткань является их диспозицией.

Ярко выраженная специфика пентатоники заключается в ее ангемитонности – бесполутоновости. В данной пьесе использован её неполный четвертый модус от звука  $g$ :  $g a c d (e)$  и от звука  $as$ :  $as b cis es (fis)$ . Полутоновое сопряжение чередующихся пентатонных комплексов нарушает их ладовую целостность, нейтрализует ладовую «ориентацию», «затуманивает» ладовую основу. Силуэт мелодии очень скромный – изредка она всплывает сквозь дымку тумана. В тт.22, 29 появление звука  $fis$  нарушает ладовый комплекс и интервальный модуль, но тема остается в рамках диатоники G-dur.

Большую роль в этой пьесе играет принцип зеркальной симметрии: он обнаруживает себя в структуре и соотношении аккордов, мелодических фраз.

В целом, обновление музыкального образа происходит без изменения его внутренней сущности: Барток предпочитает форме-процессу форму-состояние, позволяющую увидеть различные грани исходного материала.

### Пример 3. К.Дебюсси. «Образы II». № 1 «Колокольный звон сквозь листву»

Пример однородных гомогенных структур – и горизонталь и вертикаль раскрывают единый целотоновый комплекс. Особенности его воплощения связаны с программой. Атрибуты колокольного звона, плывущего в воздушном пространстве, включают:

- скольжение по звукам целотоновой гаммы, в силу своей структуры обладающей эффектом бесконечности, волнообразных разночастотных линий («Русское ухо издавна привыкло к колокольным созвучиям и любит их сочетания, часто близкие к целотонным». *Кастальский А.* Основы народного многоголосия. – М. 1948. С.268);
- разночастотность периодически повторяемых звуков, выделенных сильной долей или акцентом, чей пульсирующий мерный ритм напоминает удары колоколов.

Вся ткань разделена на три фактурных слоя, разные по объему (амбитусу), регистрам, ритмике, конфигурации. Нижний голос – однотоновая обращенная волна в объеме от  $g^1$  до  $ces^1$ , движение восьмыми. Средний голос – полутактовая обращенная волна в объеме октавы от  $a^2$  до  $a^1$ , триольное движение шестнадцатыми. Верхний голос – восходящее движение восьмыми в объеме тритона  $a-dis$ . Разная скорость и время звучания мелодических линий создают эффект отражения.

Разночастотные удары колоколов передаются через целый тон  $g$  на сильной доле, тон  $ces$  на третьей доле в нижнем голосе и акцентированный тон  $a$  на второй доле – в среднем.

#### Пример 4. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром № 3, ч. II

Вторая часть представляет собой тему с вариациями (описание темы см.: I часть, стр.45, пример 44). Вторая вариация – образец полигенной вертикальной структуры, в которой четыре контрастных пласта. Два верхних пласта – белоклавишная диатоника: это обращенная волна гаммообразного движения большой амплитуды от  $f^4$  до  $d^2$  шестнадцатыми верхнего голоса, контрапунктом к которому служит параллельное движение восьмыми через один звук гаммы, которое выстраивает последовательность септаккордов  $f-d-h-g, e-c-a-f$  и т.д., завершающуюся трезвучием *e-moll*. Нижний пласт – пульсация остигатного квинтово-тритонового аккордового комплекса  $e-h-f$ , утверждающего исходную тональность темы *e-moll* во фригийском варианте, но с вводным тоном *dis*. Средний пласт – мелодия темы у трубы в тональности *cis-moll*. Общими элементами четырех пластов являются звук *e* и сам принцип модальной диатоники.

В середине темы (ц.59) пласты трансформируются. Два верхних пласта – контрапункт хроматической (верхний голос) и целотоновой гамм. Нижний пласт – аккордовый комплекс преобразуется в тритоново-квартовый  $e-ais-dis$ , который в следующем такте сменяется квартвым  $e-a-d$ . Тема сохраняет свою тональность, но к ней добавляется верхний контрапункт в виде нисходящей хроматической гаммы четвертями.

#### Пример 5. Н. Сидельников. «Романсеро о любви и смерти». № 4 «Серенада»

«Романсеро» – один из лучших, непревзойденных мировых вокально-хоровых циклов, в котором романтическая гармония обрела новое дыхание, раскрывшись в своих новых качествах и свойствах. Данный номер – образец многотерцовой аккордики. В избранном фрагменте – 3 повторяющихся контрастных построения, характеризующихся временным сжатием: 3 т. + 3 т.; 1,5 т. + 1,5 т.; 1 т. + 1 т. Контраст основан на степени интенсивности гармонического движения, на способах взаимодействия голосов фактуры.

Начальный трехтакт – диспозиция одного аккорда – ундецимаккорда  $gis-h-d-fis-ais-cis$ , который затем расширяется с помощью мелодической линии сопрано до квинтдецимаккорда в результате добавления терции  $e-g$ . Особенно выразителен «пуантилистический» разброс терций аккорда, когда сначала включается средняя терция, затем нижняя, а потом верхняя, что создает эффект обертонового резонирования, пространственного расширения. В результате все голоса сливаются в один аккорд, мелодия также имеет терцовую интонационную основу.

Во втором построении (ц.1) не только усиливается интенсивность гармонического движения, но и наблюдается определенная самостоятельность голосов. Мелодическая волна из «падающих и восходящих» кварт поддерживается движением нисходящих параллельных квартсестаккордов  $Fis_6_4$  (на басу  $g$ ),  $E_6_4$  и  $G_6$  (на басу  $f$ ),  $g_6_4$  и  $Es_2$  (на басу  $e$ ). Таким образом, линия баса то диссонирует с надстраиваемыми над ней аккордами, то сливается с ними – именно так воспринимаются аккорды  $f-g-h-d, e-g-b-d$ .

В третьем построении происходит полное слияние гармонии и мелодии, а интенсивность гармонического движения особенно высока – оно основано на хроматическом параллелизме больших доминантовых нонаккордов с секстой в триольном ритме. В итоге, структурное сжатие построений компенсируется нарастанием гармонического развития, экспрессия которого определяется линейными и фоническими функциями.



### Пример 6. Н. Сидельников. «Романсеро о любви и смерти». № 8 «Реквием по корове»

Фрагмент из «Реквиема» представляет собой развернутое разночастотное 53-тактное полиостинато. В основе траурного шествия со звучанием колоколов, ударами набата, с биением живого пульса лежит трансформированный жанр пассакальи, со времен барокко связанный с образами страдания и смерти.

Полиостинато состоит из нескольких остигатных пластов. Пульсирующее биение задает свободно остигатная ритмическая фигура тенора, в которой остигатный повтор звука *c* обогащается ламентозной интонацией *des-c*. Именно здесь заложено столь характерное для пассакальи, идущее от сарабанды синкопированное выделение второй доли (в данном случае в ритме 4/4). Её чередование с «равнодольными» тактами придает характер прерывистого дыхания или аритмичного биения пульса. Этот пласт тенора и несёт функцию темы *basso ostinato*.

Второй остигатный пласт – басовый – представлен звуком *b*, к которому с 13-го такта присоединяется звук *des*.

Третий остигатный пласт – остигатная двутактовая пульсация двух аккордовых комплексов. Гармонический алгоритм построен на чередовании двух аккордов на выдержанном звуке *b*: трезвучия *b-moll* и вспомогательной к нему вводной двойной доминанты (DD VII 4/3). Этот алгоритм (каждый аккорд занимает один такт) строго выдерживается, начиная с ц.5. Его экспрессия связана не только с многократным повтором, но и с трансформацией структуры аккордов, которая заключается в наращивании терций. Так, парадигматический ряд трезвучия *b-moll* выглядит следующим образом: *t, t<sub>7</sub>, t<sub>9</sub>, t<sub>11</sub>, t<sub>13</sub>, t<sub>15</sub>*, что приводит к наслоению нескольких трезвучий. В тт.35, 37, 40 наслоение двух однотерцовых трезвучий *f-moll* и *E-dur* придает особую остроту звучанию.

В парадигматическом ряду второго аккорда наблюдаются включения отдельных «чуждых» звуков в верхнем голосе, даже в том случае, если надстраиваемый «этаж» выглядит как трезвучие (*c-moll, C-dur, Es-dur*). Это звуки *c, es, f, fis*, которые приносят расщепление звуков аккорда: аккорд с расщепленной терцией (т.25), с терцией и квартой (т.29) и т.п.

В рамках остигатной гармонии выделено поступательное восходящее движение верхнего голоса от  $f^1$  до  $f^2$  в пределах диатоники *f-moll*, которое завершается хроматическим ходом *fis, g, as, b, h, c*. Это восхождение придает особо щемящую ноту траурному шествию. Начиная с 40-го такта бас приходит в движение, гармония проясняется и представляет большой предыкт в тональности *f-moll*, включающий аккорды *S* – разные обращения септаккорда второй ступени и альтерированную *D*, которая и разрешается в тонику в ц.8.

### Пример 7. С. Слонимский. 24 прелюдии и фуги. Прелюдия XXI *B-dur*

Форма прелюдии напоминает песенно-гимническую: она состоит из трех строк по 9 аккордов каждая, где третья строка носит репризный характер. Сравнение с гимном вызывает сам принцип строгого структурного соответствия каждой строки (9 аккордов), хотя в гимне каждая строка имеет восьмислоговую структуру и свободное интонационное соотношение строк. Логика аккордовых последовательностей скорее вызывает аналогии с синтаксисом органных фраз средневекового органа, который предусматривал строго регламентированное употребление консонансов и диссонансов в органных фразах: начало (иниций) допускал октаву, квинту, кварту; середина – квинту, кварту, терции, сексты; заключение (копула) – схождение в унисон или октаву. Оригинально

претворение гармонических закономерностей органальных фраз в современном контексте. В качестве консонансов выступают трезвучия и аккорды, состоящие из квинт и октав, аккорды с октавой в крайних или парных голосах – главный индекс копулы – каденции. К «диссонансам» относятся все аккорды, которые включают секунды, септимы, тритон. Каждая строка состоит из трех подразделов (4 + 2 + 3), своего рода *imtt*, с разной степенью консонантности и диссонантности, и каждый из подразделов, в свою очередь, может быть моделью органальной фразы.

В первой строке инициальный раздел, как и положено, полностью консонантен. Он включает 4 мажорных трезвучия *B-As<sub>6</sub>-F-Es*. Два последних аккорда выделены октавой  $f^1 - f^3$  в крайних голосах и октавой  $es^1 - es^2$  – в нижних, что указывает на их каденционную сущность и обуславливает цезуру. Середина включает два аккорда – при сохранении трезвучной и квинтовой основы в них появляются большие септимы (*f-e* и *c-h*), что придает им характер диссонансов. Однако наличие во втором аккорде октавы  $g^2 - g^3$  в верхней паре голосов свидетельствует о цезурном моменте. Процесс насыщения секундами усилен в заключительных трёх аккордах – своего рода половинной каденции: несмотря на трезвучное начало (*Ges<sub>6</sub>*), последние два аккорда при наличии в них кварт и квинт теряют свою консонантность в одном случае из-за тритона, в другом – большесекундовое сопряжение двух квинт (*d-a* и *e-h*) нейтрализует их «перфектную» сущность.

Вторая строка – наиболее диссонантна. Статус консонанса сохраняют 4-й аккорд, состоящий из октавных и квинтовых дублировок, и частично 1-й и 6-й, в котором при наличии двух квинт *es-b* и *a-e* в крайних и средних голосах, в парных присутствуют два тритона *dis-a* и *e-b*. Третий раздел второй строки восстанавливает свой терцовый статус и аккордовая последовательность воспринимается как доминантовый предькт к тональности репризы *B-dur*:  $II_7^{#7} VI_6^4 D_7^{#5#7}$  (первый аккорд включает большую септиму, второй – секунду, третий, как прокофьевская доминанта – вводнотоновое трезвучие *A-dur*). Реприза завершается трехкратным повторением тоники. Таким образом, здесь оригинально претворены трансформированные закономерности средневекового органума, модальной звуковысотной организации, основанной на технике диссонанса и на движении линий, но также имеют место и тональные функциональные отношения.

### Пример 8. С. Слонимский. Хроматическая фантазия для органа

Заключительный фрагмент Хроматической фантазии – пример использования квартовой гармонии. Квартовость как конструктивный интервал имеет много ликов. Ею насыщена басовая мелодическая линия, которая состоит из квартовых мотивов тритонового сопряжения, секвенцируемых по м.2. вверх на фоне алеаторической фигурации. Начиная с ц.90 выделены три пласта. При ритмической синхронности аккордов обоих пластов, при единой квартовой структуре всех аккордов, каждый пласт имеет свою линию движения, что способствует их обособлению. Аккорды среднего пласта движутся по м.2 вверх, два аккорда в верхнем пласте даны в тритоновом сопряжении. Разнятся и секвенционные сдвиги построений. Секвентный повтор всей фразы определяется сдвигом нижних субаккордов на б.2 вверх, верхних – на карту вниз. Дальнейшее развитие связано со сменой вектора движения каждого пласта, частичной заменой квартовых аккордов кварто-тритоновыми. И все завершается двумя кластерами: семиступенная белоклавишная диатоника среднего пласта и черноклавишная пентатоника нижнего, в сумме дающих все 12 звуков.

### Пример 9. Б. Тищенко. Соната № 7 для фортепиано (с колоколами), ч. I

Пример на полигармонию и полиаккордику. Грандиозное вступление начинается с ударов колокола на звуке с малой октавы, после которого как бы из глубины веков разворачивается картина исторического развития гармонии, в которой одна форма сменяет другую: горизонталь преобразуется в вертикаль, а далее идет ряд – унисон, квинтаккорд, трезвучие, септаккорд, полиаккорд, аккорд с добавочными тонами, кластер. За исключением квинтаккорда остальные аккорды – терцовые. Однако, даже на небольшом отрезке представлены разные формы полиаккордовых сочетаний: квинтаккорд – трезвучие, трезвучие – септаккорд, септаккорд – септаккорд, септаккорд – нонаккорд. Многообразны их интервальные и функциональные отношения. Преимущество отдаётся вводнотоновым отношениям – верхним и нижним. Именно так соотносятся квинтаккорд от *c* и трезвучие *Des* (т.6), одноименные трезвучия *c-moll* – *C-dur* и доминантовый секундаккорд *e-moll*, являющийся нижним вводнотоновым созвучием к ним (т.7), и само соотношение двух доминантсептаккордов к *H-dur* и к *C-dur* (тт.8-9). Постепенно терцовые аккорды сменяются кластерами, построенными на звукорядной основе. В завершении противопоставляются три созвучия – кластера: диатоническое (*h-c-d-e-f*), хроматическое (*d-dis-e*), целотоновое (*cis-dis-f*) – тт.25-26.

### Пример 10. А. Шнитке. «Гимны». Гимн IV для виолончели, фагота, контрабаса, клавесина, арфы, литавр и колоколов

Пример на полиаккордику. Гимн представляет хороводно-плясовой наигрыш с антифонными переключками тембровых групп – чембало, арфа (запев) и струнные (припев). Возникают аналогии с русскими балетами Стравинского. В основе лежит куплетно-вариационная форма. Каждый куплет содержит 3-тактный «запев» и «припев», построенные на одном и том же материале, с наложением первого такта припева на последний такт запева. В данном фрагменте 4 куплета. В них задействованы терцовые полиаккордовые комплексы, основанные на трезвучиях и септаккордах. Они сопрягаются по вертикали и горизонтали, напоминая гармошечные наигрыши из «Петрушки» Стравинского (т.2). Развитие полиаккордовых комплексов в куплетах предполагает комбинации новых аккордов, увеличение числа их одновременного использования и усложнение их сочетаний. В первом куплете в качестве субаккордов выступают *B<sup>7</sup>*, в рамках которого самостоятельность обретает трезвучие *d-moll*, и трезвучие *E-dur*.

Во втором куплете (ц.1) по вертикали сопрягаются трезвучие *e-moll* и секстаккорд *g-moll* (излюбленная комбинация трезвучий у Шнитке). В эту игру включается и сопоставление одноименных трезвучий: *E-dur* – *e-moll*. В третьем куплете (ц.2) в одновременности звучат трезвучия или их обращения *cis-moll*, *d-moll*, *e-moll*, *E-dur*, *F-dur*, *B-dur*. В 4-м куплете (ц.3) появляются сочетания трезвучий *C-dur* и *es-moll*. Такова богатая полиаккордовая палитра Шнитке.

### Пример 11. А. Шнитке. Соната для виолончели и фортепиано, ч. III

Финал сонаты отличается трагическим характером. В первой теме драматический речитатив виолончели развивается на фоне хорального плато трезвучий новой формации: в основе темы лежит чередование одноименных и однотерцовых трезвучий. При этом первом драматургии становится борение (1 фраза) или слияние (2 фраза) терцовых тонов в партии солиста и фортепиано, затем – слияние терций и борение квинт (3 фраза), и, наконец, последние три аккорда демонстрируют сначала частичное, а затем полное слияние квинтовых тонов (4 фраза). Гармонический план чередования аккордов в четырёх фразах первого предложения:

|          |            |           |            |          |          |
|----------|------------|-----------|------------|----------|----------|
| <i>C</i> | <i>c</i>   | <i>As</i> | <i>g</i>   | <i>f</i> | <i>E</i> |
| <i>c</i> | <i>Ces</i> | <i>a</i>  | <i>Ges</i> | <i>F</i> | <i>e</i> |

Во второй теме (ц.3) представлены новые формы сочетания трех вариантов трезвучий. Самостоятельную роль обретает трезвучие *c-moll* – остиганный бас. Контрапунктом к нему служит «золотой ход», который, начинаясь в *c-moll*, завершается трезвучием *cis-moll*. В отдельных случаях оно совмещается с трезвучием *C-dur*. Следует отметить, что в партии солиста активно используются не только варианты мажорной и минорной терций, но и других ступеней, что напоминает минорный лад Шостаковича с обилием низких ступеней. Таким образом, следствием одновременного сочетания одноименных и однотерцовых трезвучий становится терцовая аккордика с хроматически раздвоенными тонами, характерная для всего XX века. В дальнейшем развитии (ц.5) сочетание однотерцовых трезвучий *C* и *cis* приобретают черты политональных образований.

### Пример 12. С. Прокофьев. «Мимолётности», № 1

Мимолетность – типичный образец лирики Прокофьева с чертами элегичности, созерцательности. Пластичная парящая мелодия звучит на фоне непринужденно скользящих по звукам гаммы *e* эолийского неполные малые септаккорды с минорной или мажорной терцией. Их эфемерность, «силуэтность» привносит черты таинственности, недосказанности, нереальности. Эта пьеса – пример модальной звуковысотной организации, опирающейся на фонические и линейные связи аккордов – их параллелизм при секундовых и терцовых отношениях, со слабо выраженным центральным устоем и легкостью его смены.

Песенная форма представляет период повторного строения, в котором каждое предложение завершается отыгрышем, усиливающим атмосферу таинственности (*ppp misterioso*), привносящим известный контраст. Исходному параллелизму трезвучий, начавшим свое восхождение в мистическом *h* локрийском, противопоставляется функциональная последовательность на тоническом органном пункте в тональности *F-dur*. Она включает тонический большой мажорный септаккорд, тонический большой минорный септаккорд, вспомогательную двойную доминанту и тоническое трезвучие. Во втором предложении первая часть отыгрыша переносится в *b-moll* дорийский с остановкой на той же доминанте. Завершающая каденция транспонирована квартой выше в *B-dur*, но предпоследний аккорд энгармонически переосмысливается  $DD_2=DD_{VII}$  *e-moll* и разрешается в тоническое трезвучие основного лада.

### Пример 13. Б. Барток. «Микрокосмос», № 88 «Звучание флейты»

Прихотливое и изысканное мелизматически восточное звучание флейты во многом обусловлено ладовой основой. Она базируется на сопоставлении фрагментов двух зеркально симметричных пентахордов – лидийского  $f(f g a h c)$  и фригийского  $f(f ges as b c)$ , что Барток называл «диатоникой, сжатой в хроматику». Пентахорды и их фрагменты, равно как и фрагменты лидо-миксолидийского лада  $F$ , даются в наложении, чередовании, смешении, осуществляя игру мотивами разных ладов и переменными устоями. Последние 10 тактов переключки мотивов осуществляется в рамках второго симметричного лада (1 2) в третьей транспозиции  $c d es f ges as a h c$ , что позволяет в рамках одного лада использовать разные устои –  $d, as, es, f$ . Заключительный аккорд соединяет в себе черты двух тоник параллельных тональностей  $F\text{-dur}$  и  $d\text{-moll}$ , хотя его можно трактовать и как тонический секстаккорд  $F\text{-dur}$  с секстой.

### Пример 14. Б. Барток. «Микрокосмос», № 128 «Крестьянский танец»

Это один из лучших номеров цикла, где фольклорная основа представлена во всем богатстве своих красок. Танец – яркий пример ладового колорирования с пестрой мозаикой диатонических фрагментов разных ладов. Модальная организация проявляет себя и в типе ладовых устоев – их альтернативном характере и легкой смене. Все признаки указывают на лад  $G$ , который может трактоваться и как с доминантовый лад  $C$ .

### Пример 15. К. Дебюсси. «Детский уголок», № 5 «Маленький пастух»

Прелюдия написана в технике расширенной тональности. Пьеса имеет строфически-вариационную форму – интонационное сходство строф приближает форму к куплетной. Каждая строфа состоит из двух контрастных разделов – одноголосного диатоничного пастушьего наигрыша и танцевального ригурнеля. Контраст жанровой основы усилен ладо-гармоническими средствами: модальная диатоника пастушьего наигрыша противопоставлена альтерационной тональной хроматике. Варьирование распространяется на оба раздела и затрагивает ладотональную сторону и перегармонизацию фраз и мотивов.

Так, тема пастушьего наигрыша в первой строфе при главной тональности  $A\text{-dur}$  звучит в миксолидийском  $E$ , обрисовывая контуры доминантсептаккорда тональности  $A\text{-dur}$ . Во второй строфе в одноголосный наигрыш добавляется звук  $dis$ , что позволяет его рассматривать сначала в эолийском  $gis$ , затем в дорийском  $fis$ . В третьей строфе наигрыш идет в  $fis\text{-moll}$  гармоническом, обрисовывая контуры уменьшённого септаккорда с увеличенной секундой  $d\text{-eis}$ .

Танцевальный припев, каждый раз подвергаясь перегармонизации, в первой строфе звучит в  $A\text{-dur}$ , завершаясь полной каденцией, во второй – в  $E\text{-dur}$ , в третьей – в  $Fis\text{-dur}$ , но с заключительной каденцией в  $Dis\text{-dur}$ , последнее же проведение ригурнеля повторяет первую строфу в главной тональности.

### Пример 16. К. Дебюсси. Прелюдии, № 6 «Шаги на снегу»

В основе прелюдии лежит система оstinатно-вариационных форм, а драматургия построена на последовательном использовании их разных исторических типов. Авторский замысел основан на идее перехода оstinатной темы из одного «сюжетного» положения в другое: при сохранении звуковысотности, ритмики, регистра, последовательно меняется её функция в фактуре: она звучит сначала в качестве нижнего голоса (фон), затем – среднего (ось), и, наконец, – верхнего (рельеф). Подобная имитация «сквозного движения» темы по голосам (наподобие темы фуги) не только позволяет менять ракурсы её «видения», что так символично для эстетики импрессионизма, но и влечет за собой соответствующую смену оstinатных форм: полифонических вариаций на басса оstinато, гомофонно-гармонических на сопрано оstinато и одновременное сочетание обоих видов.

Вся композиция представляет цепь из 9 вариаций: 1 вар. (т.1) – на басса оstinато, 2 вар. (т.5) одновременно сочетает и вариации на басса оstinато (тема по отношению к верхнему голосу является «басом») и сопрано-оstinато (для нижних голосов она выступает в качестве «сопрано»), 3 вар. (т.8) – на сопрано оstinато. В 4 вар. (т.12) тема исчезает, вместо неё в глубинах звукового пространства возникает бесхитростный наигрыш в однотерцовой тональности Des-dur. Вместе с аккордом сопровождения он создает предыктовую зону перед наступлением второго раздела. Данная последовательность вариаций в обновленном динамическом виде повторяется во втором разделе прелюдии (5 вар. т.16, 6 вар. т.20, 7 вар. т.26, 8 вар. т.30) с ладовым, мелодическим, гармоническим обновлением и усложнением интонационного материала. В 8-ой вариации (по аналогии с 4) высоко парящая мелодия появляется на фоне ленточного движения параллельными секстаккордами в Ges-dur. Завершается прелюдия кодой (9 вар. т.33), где тема впервые звучит в октавной дублировке в новом высоком регистре, «исчезая за горизонтом».

В теме прелюдии заметна трансформированная барочная модель: нисходящий хроматический ход от I к V ступени преобразован Дебюсси в диатонический восходящий поступенный ход от I ступени к III тональности d-moll. Главным принципом развития в полифонических вариациях является интонационное, ладовое обновление мелодических контрапунктов верхних голосов, что и составляет главную особенность 1, 2, 5 и 6 вариаций. Система ладовых форм представлена: диатоническими разновидностями – d эолийский (1 вар.), d дорийский (2 вар.), гармонический d-moll (9 вар.); симметричными ладами – в 5 вар. тема обрамлена двумя мотивными контрапунктами: в верхнем голосе целотоновым e-d-c-as, в нижнем – фрагментом тон-полутонового, который является как бы продолжением самой темы d-e-f-g-as-b. Гармоническое варьирование проводится в рамках модальной техники – функциональное развитие подменяется фоническим и линейным. Во 2-й вариации оstinатная тема гармонизована нисходящими параллельными трезвучиями дорийского d на звуках G, F, e, d. В 3-й вариации – параллелизм терцквартаккордов малых мажорных в восходящем хроматическом сопряжении (g-b-c-e и gis-h-cis-eis). В 6-й вариации движение параллельными трезвучиями диатонического сопряжения сменяется восходящей хроматической последовательностью больших нонаккордов Des, D, Es, E. В 7-й вариации хроматическая последовательность меняет свой вектор и аккордовую структуру – это движение параллельными минорными трезвучиями сначала по хроматизму вниз (g, ges, f), затем по малым терциям вверх. В 9-й вариации тема второй раз возвращается в лоно тональной гармонии и звучит на фоне плагального оборота S T.

Таким образом, в расширенной тональности Дебюсси господствует модальное начало: модальная диатоника дополняется модальной гармонией, она выступает в контрапункте с симметричными ладами, сопрягается с модальной хроматикой. Так осуществляется гармоническое варьирование в условиях модальности, в эстетике и технике импрессионизма. Тема Дебюсси – это неповторяющееся и невозвращающееся единичное состояние: 9 вариаций – это 9 взглядов на тему, изменчивая сущность которой находит здесь поистине оригинальное музыкальное воплощение.

### Пример 17. К. Дебюсси. Прелюдии. № 2 «Паруса»

Анализ см.: I часть, стр.83-85.

### Пример 18. Б. Барток. «Микрокосмос». № 99 «Скрещенные руки»

Пьеса написана в трехчастной репризной форме: 8т. (4+4) – 6 т. – 9 т.(4+ 5). В основе лежит второй симметричный лад (1 2) в третьей транспозиции: *c-d-es-f-fis-gis-a-h-c*. Выставление разных ключевых знаков указывает, что в активе каждого голоса – разные отрезки лада. В первом разделе амбитус верхнего голоса – тритон *h-f* с устоем в звуке *c*, нижнего голоса – терция *a - c* с устоями в *c* и *a*. Дальнейшее развитие основано на расширении амбитуса нижнего голоса и изменении его устоев: во втором разделе – *gis-c* с устоем *a*, в третьем – *fis-c* с устоем *fis*.

Таким образом, симметричный лад представлен только одной высотной позицией, ладовое развитие заключено в постепенном охвате полного ладового амбитуса, в использовании трех ладовых фрагментов со своими локальными устоями – *c-moll* гармонический, *a-moll* гармонический, *fis-moll*, расположенных на мелотерцовой оси. В целом же тоника *c-moll* является доминирующей: она выступает как общий устой в I части, сохраняет свою неизменную позицию в верхнем голосе на протяжении всей пьесы, расцветиваясь другими устоями нижнего голоса, с данного звука начинается и завершается пьеса. Это свидетельствует о тональной трактовке симметричного лада.

### Пример 19. Б. Барток. «Микрокосмос», № 101, «Уменьшенные квинты»

Пьеса имеет рондообразную форму:

| разделы | A     | B     | A <sub>1</sub> | C       | A <sub>2</sub> | K   |
|---------|-------|-------|----------------|---------|----------------|-----|
| такты   | 5 + 6 | 4 + 4 | 6              | 10      | 7              | 3   |
| лад     | 2/3   | 2/1   | 2/3            | 2/2 2/1 | 2/3            | 2/1 |

В основе пьесы лежит второй симметричный лад (1 2) в третьей транспозиции, который разделен на 2 группы по 4 звука, находящихся в соотношении уменьшенной квинты – *a-h-c-d* и *es-f-ges-as*, что и зафиксировано в звукорядной автономии каждого голоса и их устоев. Это соотношение сохраняется на протяжении всей пьесы при смене транспозиций лада, контрапунктическом обмене голосов, комбинаторики ритма и звуков внутри групп.

При том, что каждый из двух фрагментов лада имеет диатоническую структуру – тетра-хорд минорной гаммы, и каждый голос тонально диатоничен, остро хроматическое сопряжение их в тритон позволяет говорить о политональной трактовке лада, столь характерной, например, для Стравинского.

Как видно из приведенной выше схемы, другие транспозиции лада – вторая и первая – используются в эпизодах как средство развития и обновления. Приведем сравнительную схему всех трех транспозиций так, как они использованы в пьесе:

|     |                  |                                  |     |                   |                    |
|-----|------------------|----------------------------------|-----|-------------------|--------------------|
| 2/3 | a h c d<br>2 1 2 | es f g <sup>es</sup> as<br>2 1 2 | 2/2 | f g as b<br>2 1 2 | h cis d e<br>2 1 2 |
| 2/1 | g a b c<br>2 1 2 | des es e fis<br>2 1 2            |     |                   |                    |

Таким образом, принципы развития включают: ладовое развитие с использованием разных транспозиций одного лада, контрапунктические перестановки голосов, разграничение групп и их смешение (второй эпизод), варьирование ритма, интервалов, интонаций, подчеркивание или вуалирование тритонового соотношения голосов. Всё это бесспорно обогащает палитру симметричного лада.

### Пример 20. С. Прокофьев. «Мимолетности». № 3

«В каждой мимолётности вижу я миры, Полные изменчивой, радостной игры», – эти строки Бальмонта стали своего рода импульсом для написания композитором цикла. Новые звуковые миры содержит и данная пьеса. Она написана в простой трехчастной форме с сокращенной репризой. В её основе лежит модальная техника в условиях диатоники и симметричных ладов. Художественный эффект контраста достигается ладовым противопоставлением диатоники и симметричного лада, который снимается их синтезом в репризе, что и составляет логику драматургии.

Тема первой части – период из трёх предложений (4 + 4 + 4) в дорийском *d*. В ней можно выделить 3 пласта. Средний пласт – восходящая мелодическая хроматическая линия в объёме кварты, затем квинты *a-e*. Её диатонический контур повторен в параллельных секстаккордах верхнего голоса. Цель этого движения – трезвучие *d-moll*, которое завершает каждую фразу верхнего голоса и всё предложение, – его опорная функция усилена автентической каденцией  $D_6 \left( \begin{matrix} T \\ \text{---} \end{matrix} \right)$  в конце предложения. В нижнем голосе особую роль играет звук *g*, в сочетании с  $\overset{\circ}{d}$ , вносящий оттенок плагальности, свойственный модальному мышлению. Во втором предложении позиция тоника *d* дорийского усилена его появлением в басу на сильной доле тактов. Завершается второе предложение однотерцовым трезвучием *Des-dur*. В третьем предложении замена звука *f* верхнего голоса на *fis* меняет ладовую окраску темы (это или *D* миксолидийский или *G* ионийский) при опорном трезвучии *D-dur*. Путем плавного движения баса параллельными трезвучиями происходит закрепление нового устоя – *C-dur*.

Таким образом, диатоника *d* дорийского раскрашена мелодическим хроматическим движением, тоника несколько завуалирована или ритмическим расположением на слабых долях в конце тактов, либо полигармонией. Она представлена в трех версиях – *d-moll*,



Des-dur, D-dur – однотерцовой и одноименной. Наряду с отголосками функциональности преобладает линейное движение аккордов, усиленное ленточным голосоведением.

Середина – период повторного строения (4 + 6), в основе которого лежит симметричный второй лад (1 2) в первой транспозиции: *c cis dis e fis g a b c*. Он трактован тонально. В мелодии первого предложения акцентно выделены звуки трезвучия C-dur, в мелодии второго – A-dur, что и позволяет говорить о тональной трактовке данного лада. Напомним такую его особенность, как наличие в нём 4-х мажорных и 4-х минорных трезвучий, расположенных на малотерцовой оси (*C c, Es es, Fis fis, A a*). Использование здесь двух вариантов из четырёх возможных, обусловлено тональностями двух тоник первой части – d-moll и C-dur. Тональность C-dur подготовлена концом первой части, тональность A-dur является доминантовым прыжком d-moll – тональности репризы, что подчеркнуто появлением чуждого ладу звука *f*, который рельефно подчеркивает доминантовую сущность аккорда – доминанта с малой секстой.

Оба предложения идут на одном оstinатном басу, который представлен биением двух больших секунд с оттенком целотонности: *g-a* и *cis-dis*, которые в первом случае трактуется как доминанта с расщепленной квинтой (*des, dis*) в C-dur, во втором случае – как доминантовый секундаккорд с низкой квинтой в d-moll. что и придает второму предложению ярко выраженный доминантовый характер. Синтезированная реприза-кода возвращает нас к началу первого раздела. Начальный гаммаобразный мотив мелодии *a-h-c-d* становится исходным для второго лада в третьей транспозиции, который и проводится в объеме полутора октав, включая три одинаковых тетра хорда тритонового соотношения: *a h c d es f ges as a h c d*. Первый тетра хорд лежит в основе двух тактов, которые полностью повторяют начало пьесы: как и прежде, он гармонизован параллельными секстаккордами в d дорийском с плагальными ходами баса *g - d*. Последующее движение параллельными секстаккордами по отрезку гаммы *es f ges as* (второй тетра хорд) опирается на диатонику однотерцовой тональности Des-dur. С последним тетра хордом происходит возвращение в тонику *d* дорийского и завершается пьеса плагальной каденцией  $\text{III}_6 \text{ T}$ .

### Пример 21. К. Дебюсси. Прелюдии, № 6 «Мёртвые листья»

Средняя часть прелюдии построена на контрасте симметричных ладов по горизонтали и вертикали. В основе первых шести тактов (т.1-6) лежит целотоновый лад в первой позиции (1/1): *c d e fis gis ais c*. Он реализуется в разных интонационных комплексах в рамках моноладовости: ув. трезвучие *e-c-gis* оstinатной фигуры в нижнем голосе, непрерывная педаль на звуке *gis* – в среднем, и цепь восходящих по б.2 малых мажорных септ- и нонаккордов – в верхнем – это  $D_2$  с малой секстой на звуке *d*, и доминантовые нонаккорды с пониженной квинтой на звуках *E, Fis, Gis*.

Следующие 6 тактов (т.7-12) – область второго симметричного лада (1 2) в первой транспозиции (2/1) с устоем *e*: *c cis dis e fis g a ais c*. Здесь также три пласта: верхний пласт – малотерцовый ряд 4-х параллельных мажорных трезвучий в тритоновом сопряжении: *A Es, Fis C*. Средний голос – архаическая диатоническая попевка в тональности e-moll. Нижний пласт – оstinатный аккорд на звуках того же второго лада только во второй транспозиции (2/2): *cis d e f g gis ais h cis*. В данном случае перед нами образец полиладовости.

Следующие 6 тактов (13-18) построены на игре фонизма мажорных и минорных трезвучий по горизонтали: Fis-dur – a-moll, D-dur – a-moll, D-dur – f-moll. Первое малотерцовое сопряжение трезвучий осуществляется в рамках лада 2/1, второе – в рамках двух ладов 2/3 и 2/1, и третье – в рамках лада 2/3.

Последние 4 такта (2 + 2) построены на контрастном потактном чередовании аккордовых комплексов целотонного лада 1/1 (тт.1 и 3) и лада полутон-тон 2/3 (тт.2 и 4), объединенных общим басовым звуком *gis*.

## Пример 22. Н. Сидельников. «В стране осок и незабудок». № 3 «О, Достоевский мо...»

Форма пьесы – две строфы с развернутыми инструментальными вступлениями.

Это самый загадочный номер цикла. В необычном тексте Хлебникова отражается мифопоэтическое взаимопонимание человека, культуры и природы. Игра ускользающих смыслов, и, одновременно – глобальность образов, особая ритмика, сакральность языка поэтического текста рождает в музыкальном произведении удивительное единство, взаимосвязанность всех компонентов музыкальной речи. Оно достигается опорой на второй симметричный лад в трех транспозициях в самых различных комбинациях: *c cis es e fis g a b* (2/1); *cis d e f g as b h* (2/2); *c d es f fis as a h* (2/3). Ярко выраженная ладовая основа представляет собой пёструю мозаику.

Лад может быть представлен:

- в звукорядной целостности одной транспозиции – последний пассаж в т.3 представляет нисходящую гамму лада 2/2 в пуантилистическом варианте;
- в звукорядной целостности нескольких транспозиций – пассаж в завершении пьесы включает в себя обе транспозиции целотонного ряда 1/2 (*f g a h cis dis f*) и частично 1/1 (*ges as b c*);
- развернутыми или краткими фрагментами в контрапунктическом полиладовом наложении. В тт.1-2 в крайних голосах лад 2/3: верхний голос – *a h c f es c as*; нижний голос – *gis fis ...gis h fis a*; в среднем голосе с захватом звуков аккорда лад 2/2 – *g f e d cis*;
- чередованием фрагментов разных транспозиций одного лада по горизонтали: верхний голос (тт.1-2) основан на ладовых фрагментах трех транспозиций: 7 звуков (2/3); 6 звуков (2/2); 3 звука (2/1); в развернутом пассаже конца 2-го и начала 3-го тактов дается следующее сопряжение ладовых фрагментов: 11 звуков лада 2/2 (*des e f ... as g*), 6 звуков лада 2/1 (*c a...cis dis*), 9 звуков лада 2/3 (*h f...d c*) и 5 звуков лада 2/1 (*g b fis dis a*). В тт.10-12 – инструментальное вступление ко второй строфе, парные фигуры верхний голос – нижний имеют одну общую ладовую основу: 2/1, 2/3, 2/3, 2/2, далее лад меняется в каждой фигуре: 2/3, 2/2, 2/3, 2/3. Подобное стремление объединить все позиции симметричного лада как бы продиктованы строками текста «замерное безмерным полня».

Основная тема пьесы, объединяющая мир Достоевского (земной) и мир Пушкина (солнечный), представлена рядом из 13 звуков, проходящим в основном виде в первой строфе (при имени Достоевский), и в ракоходе (при имени Пушкина) во второй. Эта тема составлена из трёх звуков лада 2/3 и десяти звуков лада 2/1. Примечательно, что контрапунктом к ней в верхнем голосе фортепиано в тт.5-6 проходит тема в ладе 2/1, которая как бы секвенцирует исходный мотив темы в т.6 на м.2 вверх (*fis e cis*), придавая ладовую

целостность всей теме. Стоит отметить, что в пьесе прослеживается и техника свободных двенадцатитоновых рядов, которые не образуют устойчивых серийных форм, но, очевидно, могут рассматриваться как способ звуковой исчерпанности и полноты. Именно так воспринимается окончание номера: на фоне синкопированного остинато звука с рассредоточено «безмерное» звуковое пространство, охватывающее и пласты белоклавишной диатоники в партии солиста, и многоцветье «разбегающихся в два конца» звукоточек 12-тонового ряда, и сияние целотоновых последований.

### **Пример 23. О. Мессиа́н. Тема с вариациями для скрипки и фортепиано, Тема**

Пьеса – типичный образец ладовой техники Мессиа́на. Тема написана в двухчастной репризной форме: ч. I – период повторного строения (7 т. + 7 т.); ч. II – середина 6 т. и реприза – 8 т. В первой части использован третий лад (2 1 1) в первой транспозиции (3/1): *c d es e fis g as b h c*. Соло скрипки – одноголосная мелодия с «тональной окраской» *e-moll*, которая в конце завершается в *c-moll* (тоники лежат на большетерцовой оси). Аккордовые комплексы сопровождения, как это свойственно композитору, слагаются из параллельного движения голосов по звукам избранного лада: в данном случае это движение параллельными терциями на фоне выдержанных тонов баса – в результате преобладают увеличенные трезвучия: им начинается и заканчивается предложение. Два аккорда первого такта *h-es (dis)-g* и *h-e-as (gis)* также указывают на тональность *e-moll* – *E-dur* (D и T). Тоникальную функцию выполняет и увеличенное трезвучие *c-e-as* в конце предложения.

В середине (II ч.) происходит смена лада («модуляция» по Мессиа́ну) – мелодическое и аккордовое движение регулируется вторым ладом (1 2) в первой транспозиции: *c cis es e fis g a b c*. В нижнем голосе партии фортепиано даны обращения трезвучий, находящихся на малотерцовой оси: *Ges-a-Es-A*. Реприза несколько трансформирована. Сохраняя ладовую основу и фактуру, она привносит новые контуры в движение голосов в партии фортепиано: в верхнем голосе оно определяется только большими терциями и, в целом, преобладают мажорные трезвучия. Меняет интонационное начало, звуковысотность, тональную окраску и тема скрипки – стартуя в *c-moll*, она завершается в *as-moll*, замыкая большетерцовую ось, и звучит на фоне другого центрального трезвучия большетерцовой оси – квартсекстаккорда *C-dur*, привнося элементы полиладовости.

Таким образом, каждый раздел основан на одной транспозиции одного лада, тонально трактованного в крайних частях, ладовый же контраст осуществляется между разделами. Ярче всего лады в них противопоставлены через свои аккордовые эквиваленты: в одном случае это доминирование увеличенных трезвучий, в другом – мажорные и минорные трезвучия, в третьем (реприза) – только мажорные трезвучия. Связь между ладами осуществляет интонация малой терции, привносящая оттенок минора. Элементы политональности, потенциально возможные в обоих ладах, частично реализованы лишь в крайних разделах. Таково конкретное воплощение модальной техники Мессиа́на.

### **Пример 24. О. Мессиа́н. Прелюдия «Спокойная жалоба»**

(Анализ см.: I часть, стр.85-87).

### Пример 25. О. Мессиа́н. «Поэмы для Ми», «Пейзаж»

Пьеса написана в пятичастной форме с чертами рондо:

|       |   |   |   |                |   |
|-------|---|---|---|----------------|---|
| части | A | B | A | B <sub>1</sub> | A |
| такты | 3 | 5 | 3 | 10             | 5 |

Это пример более сложной модальной техники Мессиа́на. В ней использованы два симметричных лада – третий лад (2 1 1) в четырёх транспозициях и второй (1 2) в первой и второй транспозициях:

|                               |                          |
|-------------------------------|--------------------------|
| 3/1 c d es e fis g as b h c   | 2/1 c cis es e fis g a b |
| 3/2 cis es e f g as a h c cis | 2/2 cis d e f g as b h   |
| 3/3 d e f fis as a b c cis d  |                          |
| 3/4 es f fis g a b h cis d es |                          |

В пьесе два контрастных образа: «словно голубой алмаз – пруд» и образ дороги, «изрытой оспой бед и несчастий», – символ крестного пути. Звуковой образ рефрена – застывшая гладь водного зеркала – неизменен при всех своих повторениях. Мелодия строится на звуках целотонного лада – легкое покачивание, скольжение, увеличенные трезвучия, однотипность аккордовых структур – все настраивает на созерцание статичного водного пейзажа. Завершается рефрен ниспадающим каскадом квартсекстаккордов и секстаккордов, вызывающим ассоциации с отыгрышем в теме в прелюдии «Дельфийские танцовщицы» Дебюсси. Ладовой основой рефрена является лад 3/1, отыгрыша – лад 2/2, в котором подчеркнуты элементы полиаккордики объединением в одновременности квартсекстаккордов E-dur и g-moll.

Второй образ – с ярко выраженной трагической нотой. По своей структуре – это полиостинато, состоящее из трёх пластов. Первый пласт – декламация на оstinatном звуке *a*, как бы чеканящая шаг или ассоциирующаяся с барабанной дробью. Вторым пластом – двухголосный ямбический мотив креста *c h es a* (почти что баховское *cis his e dis*) или крестного пути, два звука которого дублируются в большую терцию, остальные – в кварту. Он повторяется 6 раз. И третий пласт связан с гармонизацией мотива креста квартаккордами, последовательность которых использует зеркально-симметричные формы, что оборачивается перегармонизацией мотива. Начиная с середины 8-го такта аккорды устремляются вверх по хроматической гамме, а их движение основано на интенсивной смене транспозиционных версий третьего лада. Оно призвано символизировать трудности подъёма в гору, когда каждый шаг требует новых, нечеловеческих усилий. Поаккордная гармонизация первого и второго проведения оstinatного мотива крестного пути с точки зрения ладовой принадлежности выглядит следующим образом: тт.5-6: 3/2-3/1-3/4 | 3/4-3/1-3/2, при том, что каждая половина самого мотива также принадлежит разным транспозициям третьего лада: первая доля – лад 3/3 или 3/2, вторая – лад 3/4 или 3/1. В т.8 восходящее хроматическое движение аккордов, также ориентируется на разные транспозиции третьего лада: 3/2-3/2-3/4-3/4, 3/2-3/3-3/4-3/1, но при этом каждый аккорд со своими звуками мотива образуют ладовую целостность.

В разделе B<sub>1</sub> полностью сохраняется вокальная партия, но мотив креста проходит лишь дважды в новой хроматической гармонизации в т.13: 3/4-7/6-3/1-2/1; 3/4-3/1-7/6-7/2 при интенсивной смене транспозиций лада, аккорды демонстрируют ладовое единство со звуками мелодии. Но дальше музыкальный материал претерпевает неожиданное обновление – картина резко меняется, возникает пейзаж «голубой и зелёный», колосья ржи, их колыхание, струение сродни водной стихии. В тт.16-21 вводится новый полиостинатный комплекс, в котором полностью заменены два нижних оstinatных пласта: средний пласт – пятизвучный мотив, который повторяется 14 раз – образ ветерка,

струения, колыхания колосьев ржи. Его сопровождает зеркально–симметричная остиная гармоническая последовательность из пяти разложенных аккордов, которая повторяется 4 раза. В основе этого раздела лежит второй лад в первой транспозиции, указывая на взаимосвязь со звуковым образом рефрена, который и завершает пьесу. Таким образом, ладовый контраст в структуре сочинения обусловлен как сменой симметричных ладов, так и сменой транспозиций одного лада. На этих же принципах строится и ладовое развитие. Полиладовое начало осуществляется при вертикальном объединении разных транспозиций, а алгоритм гармонического развития основан не только на смене интервальной структуры аккордовых комплексов, но и на степени его ладового слияния с мелодией.

### Пример 26. А. Шнитке. Симфония IV

В основе Симфонии лежат четыре исторических лада, которые выступают носителями того или иного пласта культуры, символизирующими какую-либо религию: синагогальный, обиходный, григорианский и протестантский. Все четыре лада сочинены самим Шнитке. В основе построения ладов лежит принцип трихордовых ячеек, которые выступают в качестве ладового модуля. В основе «синагогального лада» лежит хроматический трихорд в объёме ум.3, который соединяется с последующим через ув. секунду: *cis d es – fis g as* и т.п. В основе «обиходного лада» – минорный трихорд в объёме м.3 с большемсесекундовым соединением между звеньями: *d e f – g a b – c d es*. В основе «григорианского лада» – мажорный трихорд в объёме б.3 полутонового сопряжения: *c d e – f g a – b c d*. В основе «протестантского лада» лежат два зеркально симметричных трихорда, отстоящих на увеличенную секунду и с полутоновым сопряжением с последующими звеньями: *cis dis e fisis gis ais – h cis d eis fis gis*. С ними связаны четыре основных темы Симфонии. За основу концепции взят католический розарий – 15 эпизодов из жизни Богоматери, объединённых в три группы тайн – радостные, скорбные, славные. Соответственно в Симфонии, написанной в форме вариаций, 15 вариаций сгруппированы в три раздела по 5 вариаций, из которых первый – светлый, второй – скорбный, третий – радостно-славильный. Данный фрагмент относится к третьему разделу. Его репрезентируют широкие гаммообразные линии мелодии, символизирующие Воскресение, Вознесение, в каноническом изложении, в основе которых лежат упомянутые лады. Предлагается определить ладовую основу всех голосов, составить ладовую схему канона.

### Пример 27. Я. Сибелиус. «Гимн Таис»

Жанровая основа гимна: декламационность мелодии, величие, торжественность, C-dur, строгая последовательность хоралообразных аккордов. Обращение к двум женским образам – к «гордости Египта» – Таис и к «царице Трои» – Елене, обусловило необычную форму произведения: она построена на парной игре постоянно изменчивых масштабнотематических структур: 2 + 2 (а а), 4 + 4 (в в), 1 + 1 (с с) + 2 (d), 3 + 3 (е f). Это пример расширенной тональности, где ладовую основу составляет одноименная мажоро-минорная структура тональности C-dur. Гимничность, торжественность, величественность придают обилие мажорных трезвучий и септаккордов низких ступеней, включение средств побочных S и D тональностей мажоро-минорного родства, широкое использование аккордов побочных ступеней. Наряду с преобладанием доминантовых и субдоминантовых форм аккордов и их отношений, характерных для альтерационно-хроматического стиля, наблюдается обилие секундовых и терцовых связей, свойственных скорее модальной организации.

**Пример. 28. С. Рахманинов. Концерт для фортепиано с оркестром  
№ 3, ч. II Интермеццо**

Представленный фрагмент включает в себя тему (период повторного строения, состоящий из двух идентичных предложений – тт.2-9), ее развитие – середину (ц.24), которая построена на тональных и гармонических вариантах темы, – по существу это гармоническое варьирование, свойственное вариациям на тему сопрано остинато. В ц.25 тема возвращается к исходному варианту в главной тональности.

Это образец расширенной тональности с обилием побочных субдоминант и доминант тональностей мажоро-минорного родства, эллиптических оборотов, – бесконечно делящаяся мелодия и бесконечно разворачивающаяся гармония.

Во вступительном первом такте – каденционный оборот, утверждающий тональность A-dur: г.S D<sup>6</sup> Т. Гармония собственно темы не столь откровенно однозначна. После тонического трезвучия в теноровом голосе скрыт «фригийский оборот», в котором композитор традиционную последовательность I – н.VII – н.VI – V. подменяет побочными субдоминантами S II<sup>4</sup><sub>3</sub> тональностей этих низких ступеней: G-dur (н.VII), F-dur (н.VI). Вся последовательность выглядит следующим образом:

$$\begin{array}{ccccccccccc} \text{A-dur} & \text{T} & \text{SII}_4^3 & & \text{SII}_4^3 & \text{T}_6 & \text{D}_4^3 & \text{D}_7 \text{ t s}_7 & \text{D}_6 & \text{D}_4^3 & \text{T}_6 \\ & & \hline & & \text{G-dur} & & \text{F-dur} & & & \hline & & & & & & & \text{d-moll} & & & \end{array}$$

В середине дается несколько варьированных проведений темы, рассмотрим первое из них (ц.24) в d-moll

$$\begin{array}{ccccccccccc} \text{d-moll: t} & & \text{SII}_4^3 & & \text{Tr} & \text{SII}_4^3 & \text{D}_7 & & \text{SII}_7 & \text{D} & \text{SII}_4^3 & \text{t}_6 & \text{D}_4^3 & \text{t} \\ & & \hline & & \text{g-moll} & & \text{g-moll} & & \hline & & & & & & \text{F-dur} & & \end{array}$$

Проанализировать гармоническое развитие в следующих проведениях темы.

**Пример 29. А.Скрябин. Прелюдия ор.33 № 3**

В основе Прелюдии лежит расширенная тональность альтерационно-хроматического толка. Прелюдия написана в форме периода из 4-х предложений с одинаковым началом, но разными окончаниями. В основе темы – два контрастных элемента. Первый элемент – решительный, напористый, динамично-активный, яростный в своих повторах, включает два аккорда в тональности Des-dur: дв. ув. DD<sub>4</sub> и Т. Хотя аккорды во всех четырёх проведениях остаются неизменными, меняются ритмика, динамика (от *ff* до *pp*) и, как шагреневая кожа, сжимаются его масштабы. Второй элемент – ответная фраза первой, включает в себя три аккорда: нII<sub>6</sub> D<sub>7</sub> Т. Эта аккордовая модель также остается неизменной в каждом предложении, но меняются динамика (от *sf* до *sfff*), ритмика, разрастаются масштабы построения, но главное меняются тональности. Они определяются той позицией, которую занимает трезвучие Des-dur в новой тональности по отношению к неаполитанскому аккорду. В тональности C-dur (1 и 4 предложения) оно совпадает с ним, в тональности G-dur (2 предложение) оба аккорда связаны как Т и D, в тональности F-dur (3 предложение) – как D – Т.

Так, в яркой и убедительной форме показаны различные функциональные версии одного аккорда – он, как «хамелеон», меняя свою функциональную сущность, осуществляет полный функциональный оборот тонального плана C-dur: T D S T.

### Пример 30. А. Скрябин. Прелюдия ор. 31 № 4

Это также образец альтерационно-хроматического стиля Скрябина в рамках расширенной тональности с преобладанием альтерированных аккордов D и S сфер, которая характеризуется интенсивным тональным движением, непрерывным энгармонизмом аккордов и энгармонических модуляций в близкие тональности, преобладанием плагальных оборотов. Форма – период повторного строения из двух предложений. Тональность C-dur. Первый восьмитакт имеет структуру дробления с замыканием: 2 2 1 1 2. В первой фразе на протяжении 2-х тактов осуществляются 2 энгармонических модуляции в родственные тональности: C-dur – G-dur – D-dur:

$$\begin{array}{l} \text{C-dur} \quad T_6 \quad D_6^{\sharp b^5} = \\ \text{G-dur} \quad \text{дв.ув. DDVII}_6 \quad T \quad T_7 = \\ \quad \quad \quad \text{D-dur} \quad \text{SIV}_7 \quad \text{VII}_4^{\sharp 3} \quad T \end{array}$$

Эта фраза секвенцируется на большую секунду вниз и завершается в C-dur. Таким образом, тоника появляется дважды – в начале предложения в качестве секстааккорда и в конце второй фразы (т.4). Завершающее построение – половинная каденция: н.VI<sub>6</sub> – н.II – н.III – н.II<sub>6</sub> – K – D. Второе предложение проанализировать самостоятельно.

### Пример 31. А. Скрябин. Прелюдия ор.49 № 3 «Мечты»

Прелюдия – типичный образец скрябинского стиля среднего периода творчества, который Б. Яворский охарактеризовал следующим образом: «Мягкий лиризм переходит в тревожный, томительный, подъёмы становятся судорожными, субдоминантность постепенно, но быстро сменяется доминантностью, жадной действия, но эта жажда без деятельного исхода, так что в этой доминантовости он остается, пребывает в стадии неустойчивости <...> без перехода в устойчивость»<sup>51</sup>.

Форма Прелюдии – двухчастная репризная с повторением второй части. Это еще один образец скрябинского C-dur в расширенной тональности. В ней преобладают побочные D и S тональностей мажоро-минорного родства, господствуют доминантообразные аккорды – «хроматические заменители» (А. Шёнберг), главным свойством которых является «немодуляционное поведение», тоника играет режиссирующую роль. При структурной и фонической тождественности аккордов (D<sub>9</sub>) акцент делается на их функциональной многоликости, которая основана на многообразии их интервальных отношений. Избегая разрешения в побочные тоники (кроме трех заключительных каденций), они становятся участниками хроматических секвенций типа доминантовых цепочек: кварто-квинтовых, большетерцовых, большесекундовых, тритоновых. Примечательно постепенное расширение интервального ряда их сопряжений: б.2, б.3, ч.4, тритон. На их основе аккорды соотносятся по типу: S – D(б.2↑); ув. DD<sub>4</sub> – T (б.3↑); T – ув. DD<sub>4</sub> (б.3↓); D<sub>7</sub> – D<sub>7</sub> (ч.4↑); VII<sub>6</sub><sup>♭#3</sup> – D<sub>7</sub> (тритон); VII<sub>6</sub><sup>♭3</sup> – D<sub>7</sub> (тритон).

Приведем гармонический анализ первого предложения (тт.1-4), в котором дана цепочка D<sub>9</sub> к тоникам низких ступеней одноименного мажора-минора: C-dur: D<sub>9</sub> (B-dur = н.VII) – D<sub>7</sub> – D<sub>9</sub> (As-dur = н.VI) – D<sub>9</sub> (Des-dur = н.II) – D<sub>9</sub> (Ges-dur) = VII<sub>6</sub><sup>♭#3</sup> (C-dur) – D<sub>7</sub> – T. Подобная техника **нонаккордов**, основанная на колебаниях их потенциальной функциональной амбивалентности, рождает ощущение зыбкости, ирреальности, свойственного мечтам.

<sup>51</sup> Яворский Б. Л. А. Н. Скрябин // Советская музыка. 1972. №1. – С.113.

Но здесь можно видеть и другую скрытую логику. Эту же последовательность условно можно представить как:  $IV_9 - D_7 - н. III_9 - н. VI_9 - н. II_9 - D_7 - T$ . Тогда становится очевидной центрирующая сила гаммообразной линии баса, звуки которого, приходящиеся на сильную долю тактов, обрисовывают «фригийский тетракорд» *f-es-des-c*. Соответственно второе предложение (тт.5-8), транспонированное на квинту вверх, продолжает ее: *c-b-as-g*, завершая первую часть в G-dur. Середина прелюдии (тт.9-12) основана на тритоновых соотношениях  $D_9$ , которые секвенцируются по б.2 вниз: *es-a, des-g, h-f*. Совокупная линия баса выстраивает целотоновую гамму: *es-des-h-a-g-f*. Подобная ладовая драматургия делает более рельефным контраст формы в контексте моноаккордовых структур.

### Пример 32. Д. Верди. Четыре духовных произведения для хора, «Ave Maria»

Данный хор выделяется удивительной по красоте музыкой. В нём использована техника *santus firmus*, в качестве которого выступает «загадочная, таинственная», как назвал её Х. Риман, гамма: *c des e fis gis ais h c c h ais gis fe des c*, занимающая 16 тактов. Эта «неземная гамма» (не мажор, не минор, с элементами целотонowego лада) придает неземной характер всей музыке: на звуках гаммы рождаются божественные гармонии – образец высшей гармонии, тайны которой невозможно постичь. Эта гамма символизирует восхождение к духовным высотам и нисхождение Божьей благодати вниз на землю. Гамма проходит в пьесе четыре раза в разных голосах: бас и альт от звука *c*, тенор и сопрано от звука *f*, образуя четырёхчастную строфическую мотетную форму со сквозным развитием и тональными сменами. Данную форму можно рассматривать и как вариации на тему остинато, главная задача которых, – перегармонизация звуков гаммы, выписанной целыми нотами, и обновление контрапунктов.

В основе лежит расширенная тональность альтерационно-хроматического стиля. На первый взгляд из-за экзотичности и недиадоничности самой гаммы может создаться впечатление, что это хроматическая тональность, но интенсивный модуляционный процесс с ясными функциональными отношениями, обилием энгармонических модуляций свидетельствуют скорее в пользу расширенной тональности вагнеровского толка, с бесконечной мелодией и гармонией, с обилием доминантообразных аккордов, одноименных трезвучий, прерванных каденций, с использованием в качестве модулирующего аккорда малого септаккорда с ум. квинтой. Сплетение голосов, вязь аккордов, перетекание одной гармонии в другую через линейные связи, когда гармония как бы растворяется в линиях, рождаясь из них, не снимает актуальности функциональных отношений.

В качестве образца приведем гармонизацию первого восходящего проведения гаммы в басу. Звук гаммы рассматривается как прима, терция, квинта или септима аккорда.

|          |                   |                  |                     |                  |                     |                  |  |
|----------|-------------------|------------------|---------------------|------------------|---------------------|------------------|--|
| c        | des               | e                | fis                 | gis              | ais                 | h                | c  |
| C dur    | T=                |                  |                     |                  |                     |                  |  |
| F dur=D  | D <sub>7</sub>    | н. VI=           |                     |                  |                     |                  |  |
| Des dur  | T S <sub>64</sub> | DD=              |                     |                  |                     |                  |  |
| cis moll |                   | =DD              | t <sub>6</sub> =    |                  |                     |                  |  |
| H dur    |                   | =II <sub>6</sub> | г. II <sub>65</sub> | D <sub>7</sub> K | DDVII <sub>65</sub> | DD <sub>43</sub> | D <sub>65</sub> III <sub>64</sub> D <sub>65</sub>              |
| e moll   |                   |                  |                     |                  |                     |                  | DD <sub>65</sub> D <sub>7</sub> S <sub>6</sub> VI <sub>7</sub> |
|          | c                 | h                |                     |                  |                     |                  |  |
| e moll   | II <sub>43</sub>  | DD <sub>43</sub> | D                   |                  |                     |                  |  |



Особенно наглядны принципы перегармонизации, если под двумя версиями гаммы от *c* и от *f* выписать по 2 варианта их гармонизации, например:

|                      |            |            |                   |
|----------------------|------------|------------|-------------------|
| <i>c</i>             | <i>des</i> | <i>e</i>   | <i>fis</i>        |
| $C_{53} D_7(F\ dur)$ | $Des_{53}$ | $cis_6$    | $D_7(H\ dur)$     |
| $f_6$                | $des_6$    | $cis_{64}$ | $h_6 D_2(E\ dur)$ |

### Пример 33. К. Дебюсси. «Послеполуденный отдых фавна»

Данная прелюдия – одно из самых почитаемых и знаменитых сочинений композитора, возглавившее список культовых произведений рубежа столетий и первой половины XX века. Музыка создает впечатление красочности, зыбкости, томления, истомы – не случайно первые два аккорда вызывают ассоциации с началом «Тристана» – малый минорный септаккорд с ум. квинтой (тристан-аккорд – аккорд томления) и следующий за ним малый мажорный. Функциональной значимости аккорда (оба аккорда, второй из которых, как известно, инверсия первого, даны от одного звука  $a_{is} = b$ ) Дебюсси предпочел его фонизм, тем самым продемонстрировав его полную самостоятельность: композитор любит-ся каждой гармонией, рассматривая ее сквозь увеличительное стекло, подчеркивая и обыгрывая красочность ее звучания. Возможности расширенной тональности представлены здесь в широком спектре: черты модальности и тональности, многообразие ладов и мажоро-минорных структур, обилие больших септаккордов и т.п.

Первая часть – вариационный цикл на сопрано остинато с тональным и гармоническим варьированием темы. Начальное проведение темы – одногласно, с чертами тональной двойственности  $E\text{-dur} - cis\text{-moll}$ . При этом в ней угадываются черты хроматики, целотона и диатоники с символическими квартовыми призывными интонациями. В первой вариации тема, сохраняя свою звуковысотность, гармонизована в тональности  $D\text{-dur}$ ; во второй – в  $E\text{-dur}$  и т.д.

### Пример 34. Р. Щедрин. Прелюдии и фуги. Прелюдия XI $H\text{-dur}$

Прелюдия лаконична – 8 тактов, имеет форму периода неповторного строения, где каждое предложение имеет структуру суммирования (1 1 2), с элементами секвенции в тт.1-2 и 5-6: в первом предложении – это нисходящие секундовые интонации в ритме сарабанды, во втором – выразительный мотив с ходом на кварту вниз. Это пример хроматической тональности, но тональность формируется скорее мелодическими линиями, мелодическими устоями и контрапунктической аккордикой. Контрапункт верхних голосов – гармонического плана: это тональное гармоническое двухголосие, в котором достаточно явны опорные моменты – терция  $e\text{-gis}$  (2 т., 2-я доля), квинты  $cis\text{-gis}$  (3 т., 3-я доля),  $h\text{-fis}$  (4 т.),  $g\text{-d}$  (5 т.), и конечно октавы  $h\text{-h}$  (начало т. 1), а разрешение интервалов подчинено тональной логике.

Контрапункт нижней пары голосов – мелодического свойства: в нем особенно заметна гаммообразная сущность голосов. Особая роль ладового звукоряда выявлена в сопоставлении его вариантов – диатонического, хроматического и симметричного – целотонного: канонически сопрягаются диатоническая гамма  $H\text{-dur}$  (тенор, тт.1-2), хроматическая (бас, тт.3-4) и нисходящая целотоновая (тенор, тт.4, 5  $h\ a\ g\ eis\ dis$ ). Все это свидетельствует о достаточно весомой роли модального начала – о скрепляющей силе лада и гаммы, и слабо выраженном функциональном тяготении. Вариантен и тип тоники: трехоктавный унисон (т.1), тонический секстаккорд (т.4), неполное (без квинты) трезвучие (т.8).

### Пример 35. Б. Барток. Экосез

Пример ярко выраженной политональной организации. Экосез – весёлый парно-групповой танец, по форме представляет две повторяющиеся 10-тактовые части. Каждая часть построена по принципу песенной формы: запев 4 такта (2 + 2) и припев 6 тактов (4 + 2). Драматургия формы основана на разных способах сочетания голосов, сопряжения субтональностей и их отношения к основной тонике.

Первая модель дана в запеве (тт.1-4) – одновременное сочетание *e-moll* верхнего голоса и *As-dur* нижнего. Каждая субтональность представлена сходной структурой: одногласным разложенным тоническим трезвучием *e-moll* и тоническим секстаккордом *As-dur*. В обоих голосах совпадает вектор движения мелодии, в отдельных тактах наблюдается единая ритмика, хотя, в целом, ритмика мелодии верхнего голоса более прихотлива (используются длительности от восьмых до шестьдесятчетвертых), в то время как в нижнем – восьмые и шестнадцатые. В целом, подобное сочетание субтональностей условно можно отнести к гармонической политональности.

Другая модель – в припеве. Здесь происходит смена субтональностей и способа их репрезентации. Нижний голос сохраняет свою «гармоническую» сущность, обыгрывая терции одноименных неполных трезвучий *G-dur* – *g-moll*. Мелодия верхнего голоса базируется на ладовых звукорядах, тем самым усиливая свою мелодическую функцию: сначала развёртывается нижний тетрахорд лидийского *C*, затем он продлевается до полного шестизвучного целотонового лада от *c* (1/1). Последние два такта (9 и 10) образуют однотерцовую половинную каденцию на звуках *g h* и *gis h* (своего рода *D* в основной тональности *C*).

Во втором куплете наибольшие изменения претерпевает припев – его монотональная тема (*es* дорийский) идет в октавной дублировке, демонстрируя полное слияние голосов. Она быстро модулирует в *F-dur* и завершается миксолидийским *C*. Переключка *C* лидийского и *C* миксолидийского вызывает аналогию с типично бартоковским лидийскомиксолидийским ладом.

В тональном плане наблюдаются следующие закономерности: в запеве обе субтональности являются по отношению к главной *C* равноудаленными медиантами, отстоящими на большую терцию (*e-moll*, *As-dur*); в припеве – квартовое соотношение субтональностей (*C* – *G-dur-moll*) можно рассматривать как *T/D*; во втором припеве последовательное тональное движение формирует плагальную каденцию *F-C*. В целом, политональные сочетания носят колористически-экспрессивный характер, акцентируется красочность звучания во всем его многообразии.

### Пример 36. С. Прокофьев. «Мимолётности», № 5

Битональная основа пьесы – *G dur* – *Ges-dur* (*Fis-dur*) демонстрирует разные свои возможности. Трехчастная безрепризная форма основана на разных способах взаимодействия этих тональностей. В первом разделе (тт.1-7) обе субтональности на паритетных началах взаимодействуют по горизонтали, не уступая друг другу права первенства, что позволяет говорить о тональной интерполяции: тираты даны в одной тональности, мотив – в другой. Каждая тональность представлена своим звукорядом, своими аккордами, в которых наряду с функциональными оборотами, имеют место и модално-линейное

соединение аккордов (тт.1-2 последовательность трех мажорных трезвучий *B, As, Ges*). Середина (тт.8-11) – монотональная: в ней утверждается тоника *G-dur*. В третьем разделе (тт.12-19) возвращаются обе исходные тональности, демонстрируя новый способ взаимодействия – политональный. Нижняя субтональность *Fis-dur* представлена тоническим трезвучием, звуки которого как в калейдоскопе слагаются в разные узоры. Верхняя субтональность основана на сочетании двух трезвучий *G-dur* и *F-dur*. Как вывод из этого сопоставления появляется трезвучие *C-dur*, но лишь для того, чтобы осуществить плагальную каденцию в *G-dur*, тем самым еще раз подтвердив её «первородство». В целом, все это выглядит как озорная игра тональностями.

### Пример 37. И. Стравинский. Симфония в трёх движениях, II ч.

Пример многопластовой политональности Стравинского. Данный фрагмент включает несколько пластов с чертами свободной остигатности, которая привносится акцентным варьированием (арфа) и мотивной комбинаторикой (флейта). В основе данного фрагмента лежат два лада: второй симметричный лад (1 2) во второй транспозиции *cis d e f g as b h cis* и мажорный лад *Ges-dur*. Симметричный лад, как это свойственно Стравинскому, распадается на самостоятельные самодостаточные фрагменты – локальные ладо-тональные диатонические зоны, комбинируемые из звуков симметричного лада с ярко выраженным устоем. Это попевочного характера малообъёмная мелодия флейты, в основе которой лежит тетракорд *d-moll*, это тонический секстаккорд трезвучия *e-moll* с дорийской секстой (*cis*) мелодии первых скрипок, это мелодические контуры доминантового квинтсекстаккорда (*gis h d e*) кларнета. Мелодические контрапункты дополняются гармоническим, который не входит в состав данного лада. В партии арфы многократно повторяется секстаккорд и квартсекстаккорд трезвучия *Ges-dur*, тонально-диатоническое происхождение которого подтверждается ходом по звукам нижнего тетракорда гаммы *b as ges* (тт.7-8).

### Пример 38. И. Стравинский. «Серенада в ля». «Гимн»

Здесь представлен новый тип хроматической тональности Стравинского, которую композитор впервые вынес в заголовок сочинения. Она основана на полюсе притяжения, в качестве которого может выступать один звук (Серенада в ля, Скрипичный концерт в Ре, Симфонии в До и т.п.) или комплекс звуков. Полюс *a*, выступая в качестве мелодического устоя, может реализовать себя только в условиях постоянного звучания. Он может занимать разные позиции в терцовой аккордике – примы, терции, квинты и даже септимы. Это влечет за собой целый комплекс тональностей, тониками которых и являются те трезвучия, в которые входит данный звук. В Гимне это тональности *A-dur, a-moll, F-dur, fis-moll, D-dur, d-moll*. Представленный фрагмент – первый раздел Гимна. Он состоит из трёх проведений темы в тональностях *F-dur – a-moll, d-moll – A-dur, F-dur – a-moll*. Следующий связующий раздел (тт.20-29), начавшись в *A-dur* осуществляет модуляцию ко второму вспомогательному полюсу – звуку *e*. В качестве целевого он выделен энгармонической модуляцией в т.22 и закреплён в конце построения (тт.28-29) сначала в виде секстаккорда *e-moll*, затем в виде квартсекстаккорда *C-dur*. Второй раздел полностью основан на полюсе *e*.

### Пример 39. А. Скрябин. Поэма ор.71 № 2

Поэма – образец хроматической тональной системы в позднем творчестве Скрябина<sup>52</sup>, которая берёт свое начало с ор.59. В основе этой системы лежит обертоновый звукоряд с 8 по 16 звук: *c d e fis g a b (h) c*. Прилагая к нему квартовую индукцию (каждый четвёртый звук), Скрябин строит шестизвучный так называемый «прометеев» аккорд: *c fis b e a d (g)*, как правило, он берется с учетом и седьмого звука. Этот аккорд может быть взят в основном виде или в виде обращений. Наиболее задействовано первое обращение на втором тоне (*fis*). «Прометеев» аккорд допускает альтерацию – понижение 5-го, 6-го тонов. Начиная с ор.66, возможно понижение 4-го тона и повышение 3-го, как и одновременное употребление альтерированных и неальтерированных тонов. Аккорды могут быть неполными, как правило, с пропуском одного звука. Наиболее часто неполным бывает первый аккорд, в котором опущен второй тон – он приберегается для начала второго аккорда – первого обращения начального. «Прометеев аккорд» может быть построен на любом звуке хроматической гаммы. Все аккорды, расположенные на малотерцовой оси, относятся к доминантовой сфере. Аккорд, находящийся в тритоновом отношении с исходным, является его D – он особенно характерен для заключительных каденций. В качестве доминанты выступает и первое обращение «тонического» аккорда, но он является более слабой доминантой и более типичен для начальных тактов. Аккорды, расположенные на большетерцовой оси, в данной системе относятся к субдоминантовой сфере.

Форма Поэмы – типичная для позднего Скрябина лаконичная сонатная форма без разработки: экспозиция: гл.п. (5 т. + 6 т.); п.п. (7 т.); реприза: гл.п. (5 + 6 т.); п.п. (7 т.).

В репризе – один из возможных традиционных тональных обменов – гл.п. дана в тональности доминанты, п.п. – в главной тональности. Каждая партия носит типичный для позднего Скрябина характер, в первую очередь, это относится к побочной партии. Ее фактурный стереотип – начало с вершины – источника остигнутым повтором звука в октавной дублировке с последующим ниспаданием вниз. Рассмотрим гармонию потактно:

|                |                |                |                |    |                |                |                  |    |                |     |    |
|----------------|----------------|----------------|----------------|----|----------------|----------------|------------------|----|----------------|-----|----|
| Гл. п.: такты: | 1              | 2              | 3              | 4  | 5              | 6              | 7                | 8  | 9              | 10  | 11 |
| аккорды        | d              | d <sub>1</sub> | d              | f  | f              | d              | d <sub>1</sub>   | d  | h              | f   | h  |
|                |                | (gis)          |                |    |                |                | (gis)            |    |                |     |    |
| П.п.           | 12             | 13             | 14             | 15 | 16             | 17             | 18               |    |                |     |    |
|                | h <sub>1</sub> | h              | h <sub>1</sub> | h  | h <sub>1</sub> | h <sub>1</sub> | cis <sub>1</sub> | h  |                |     |    |
|                | (eis)          |                | (eis)          |    | (eis)          | (eis)          | (g)              |    |                |     |    |
| Г.п. Реприза   | 19             | 20             | 21             | 22 | 23             | 24             | 25               | 26 | 27             | 28  | 29 |
|                | f              | f <sub>1</sub> | f              | as | as             | f              | f <sub>1</sub>   | f  | d              | gis | d  |
|                |                | (h)            |                |    |                |                | (h)              |    |                |     |    |
| П.п.           | 30             | 31             | 32             | 33 | 34             | 35             | 36               | 37 | 38             |     |    |
|                | d <sub>1</sub> | d              | d <sub>1</sub> | d  | d <sub>1</sub> | d <sub>1</sub> | e <sub>1</sub>   | d  | d <sub>1</sub> | d   |    |
|                | (gis)          |                | (gis)          |    | (gis)          | (gis)          | (ais)            |    | (gis)          |     |    |

<sup>52</sup> Принципы системы изложены в работе Е. Косякина [66].

Таким образом, тоника – прометеев аккорд на звуке *d*: *d gis c fis h e (a)* – тональность D. В качестве других аккордов – первое обращение тоники и аккорды малотерцового соотношения на звуках *h* и *f*. На той же доминантовой оси лежит тоника побочной партии – на звуке *h*: *h eis a dis gis cis (fis)* – тональность H. В репризе обе темы сохраняют свое малотерцовое соотношение, но для того, чтобы побочная партия прошла в главной тональности, главная партия идет в F.

#### Пример 40. А. Шёнберг. Три пьесы для фортепиано op.11, № 1

Это первое сочинение Шёнберга, написанное в атональной технике, с него начинается атональный период в творчестве композитора (и в европейской музыке в целом), который заканчивается op.21 «Лунным Пьеро». Развернутая композиция (64 т.) внешне представляет сложную трехчастную форму, в то же время – это вариационная форма, которая пронизывает контуры всех других форм. Тему можно рассматривать на двух уровнях как тему *a* и тему *A*. Первый уровень (тема *a*) – тт.1-3; второй (тема *A*) – тт.1-11, что в целом образует простую трехчастную форму с несколько трансформированной репризой – *a* (тт.1-3) – *B* (тт.4-8) – *a*<sub>1</sub> (тт.9-11). Но эту же форму справедливо рассматривать и как три варианта первых трёх тактов: *a a*<sub>1</sub> *a*<sub>2</sub>.

Первые три такта (тема *a*) – основной структурный комплекс – комплекс центральных элементов. К ним относятся элементы разных уровней – интонационные, интервальные, звукорядные и аккордовые модели:

- интонационные модели мелодии: *h gis g a f e*; *h gis g (3 1)*; *h gis g h (3 1 4)*; *gis g a f (1 2 4)*;
- звукорядная модель – целотоновая *h a g f (es) des*;
- аккордовые модели: мажоро-минорное трезвучие *h gis g e*; увеличенное трезвучие *a cis (des) f*, мажорное трезвучие *a cis e*.

В разделе *B* все основные модели темы даны в ракоходе на той же высоте или в транспозиции:

- транспонированный ракоход первых четырёх звуков *a g gis h = c b h d*;
- ракоход мотива основного трезвучия *h gis g e = e g gis h*;
- транспонированный ракоход звуков 2-го и 3-го тактов: *ges (бас) f e cis a = d fis a b h*.
- начальный мотив *h gis g*, взятый в одновременности.

Это и позволяет рассматривать тему *B* как развивающую вариацию (по терминологии Шёнберга). Вместе с тем, поскольку новый тематический вариант исходной модели повторен три раза с ритмическими изменениям отдельных мотивов и контрапунктическими сдвигами, логичнее рассматривать его как самостоятельную единицу композиции, как самостоятельную тему при всей очевидности её производного характера. В репризе (*a*<sub>1</sub>) мелодия транспонируется на кварту вниз и каждый её интервал увеличен на полутон, в результате тема звучит в целотоновом ладе в первой транспозиции, который в скрытом виде присутствовал в исходной теме, а здесь представлен более полно и развёрнуто *gis fis e d c b*. Остальные звуки *f g a* принадлежат целотоновому ладу во второй транспозиции. Примечательно, что в теме репризы первые два звука и последний образуют целотоновое трезвучие *fis-d-b*, в то время как в исходной теме – мажорное трезвучие *h-gis-e*.

Тема *C* (12-14 тт.) – очередная развивающаяся вариация. В ней прослеживается связь с исходной интонацией и с интервалами, которые заложены в первом аккорде темы *a*: тритон *f-h* и кварта *fis (ges) - h*. Примечательно, что данная тема демонстрирует разные симметричные структуры: зеркальная симметрия квартаккорд *es-a-d-gis* (6 5 6), симметрия увеличенного трезвучия *gis-c-e* (4 4), симметрия уменьшенного трезвучия *e-cis-b* (3 3), симметрия хроматической гаммы (1 1) *b a gis g fis*. Симметрична и сам волнообразный мелодический контур темы. Особая опорная роль принадлежит звуку *es*, который впервые появляется в пьесе. С него практически начинаются все мотивы, он сохраняет своё ведущее положение и в теме *B<sub>1</sub>* (тт.19-25). Развитие после темы *C*: *a<sub>2</sub>* – вариант темы *a<sub>1</sub>* (тт.14-18), тема *B<sub>1</sub>* (тт.19-24), контрапункт *a<sub>3</sub>* (бас) и *B* (тт.25-28); *C<sub>1</sub>* (тт.28-29); контрапункт тем *a* и *C* (тт.30-33).

Основной мотив темы *D e-f-des* (т.34) представляет собой транспонированный RI мотива темы *a<sub>1</sub>* (т.10) *c gis a = es e c*. Он также может быть производным от начальной интонации *h-gis-g* – инверсия одной из пермутаций мотива *gis-g-h – gis-a-f*. Он многократно повторяется от разных звуков в едином ритме, его начальные звуки в качестве скрытого контрапункта образуют тему *a*: *e cis c d b h as*; бас же пуантилистически излагает восходящую хроматическую гамму: *g as a b h c des d* (первое предложение), *c des d es e ffis g as* (второе предложение). Контрапункт двух тем *a* и *D* дан в тт.45-47, где первая тема проходит от звука *b*. Тональная же реприза темы *a* наступает в т.53, где она идет в контрапункте с темой *B* и завершается вся пьеса начальным аккордом темы *C*. Таким образом, в композиции задействованы четыре темы, которые тесно взаимодействуют друг с другом. Скрепляющим моментом является комплекс основных мотивов, достаточно рельефных «речевых голосов», которые легко узнаются даже в трансформированном виде. Традиционна во многом и форма, которая близка к сложной трехчастной, но вся насыщена активным развитием – любой раздел имеет статус развивающей вариации – новой точки разворота идей. Таковы структурные принципы произведения.

#### Пример 41. А. Веберн. Детская пьеса

Это один из ранних образцов серийной техники. Пьеса написана в 1924 – в период, когда её опробовал создатель додекафонии А. Шёнберг. Основной комплекс серийных рядов исчерпывается одной формой в одной транспозиции *Res*. Он – единственный интонационный источник, из которого произрастает вся ткань произведения: *es e c h b cis d a gis g fis f*. Серия в целом асимметрична, хотя в ней есть сходные фрагменты. Гармонический потенциал серии связан с контурами двух мажоро-минорных трезвучий, что вносит элементы тональности и определяет ее диатонические свойства. В первой половине серии – это контуры трезвучия *c-moll – C-dur* (1-3 звуки серии), во второй – трезвучия *D-dur – d-moll* (7, 8, 11, 12 звуки). Тонической квинте *d-a* (7-8 звуки серии) предшествуют вводные к ней тоны *b* и *cis* (5 и 6 звуки). Хроматические свойства серии связаны с двумя фрагментами нисходящей и как бы «разорванной» хроматической гаммы: *c h b* и *a gis g fis f*. Во втором случае хроматическое движение приобретает «гармоническую» целенаправленность, поскольку связывает квинту трезвучия с его терциями.

Данная серия не имеет стабильной сегментной структуры – она постоянно видоизменяется, стимулируя процесс активного интонационного развития. Сквозное сегментирование, пуантилистическая фактура демонстрируют изощренную интонационную вариативную технику. 6 проведений серии слагаются в форму из шести вариаций. Несмотря на распределение звуков серии между двумя голосами, их последовательность очевидна. Исключение составляют 11 и 12 звуки, взятые в одновременности, но этот вопрос снимается при втором проведении ряда.

Музыкальный контекст – регистровая позиция звуков, их интервальная плотность (пуантилизм открывает здесь богатые возможности), ритм, фактура, сквозное сегментирование, фактурное обновление, повтор звуков и звуковых комплексов по два, три раза – всё это способствует преобразованию серийного материала. Одноголосная мелодия свёрнута в двузвучные, трёхзвучные и пятизвучные аккордовые комплексы. Возникновению новых интонационных единств способствует регистровое смещение звуков при пуантилистической фактуре. Изменение интервальной плотности серии способствует её «ладотональному» варьированию. Всё это вносит игровое начало в композиционную идею.

#### Пример 42. А. Волконский. «Сюита зеркал». № 4 «Лучи»

В цикле претворяется философская концепция, которую можно определить как взаимодействие макро и микромиров на основе законов всеобщей симметрии и зеркальности. Отражение поэтического мотива цикла проявляется в зеркальной симметрии ячеек, тем, целых пьес. Принципом зеркальности во многом определяются особенности использования серийной техники в этом цикле.

В основе композиции лежит серия из 8 звуков: *es ges f d as h b g*. Логика построения данного ряда выявляет принцип зеркальности. Симметрия реализуется в двух аспектах:

- зеркальная симметрия двух четырехзвучных тождественных групп 3 1 3 – 3 1 3, сцепленных тритоном;
- внутренняя зеркальная симметрия групп 3 1 3 (две малые терции, соединенные малой секундой).

Специфику серии составляют два аккордовых комплекса: уменьшенный септаккорд центральных звуков ряда *f d as h* (3-6 звуки) и мажоро-минорное трезвучие крайних звуков серии *es ges b g* (1, 2, 7, 8). Форма данной песни складывается из двух зеркально-симметричных разделов. Этот номер обрисовывает ритуальное пространство цикла, центром которого является Бог. «Бог посередине» – эти слова предопределили идею формы – зеркальный ракоход с центром в самом высоком звуке партитуры – *ges*<sup>3</sup> флейты. Таким образом, песня членится на два зеркально-симметричных раздела: тт.1-8 и тт.9-17, каждый из которых также зеркально симметричен. Так воплощается основная идея – отражение микромира в макромире, малого в большем – микро-серия отражается в макро-форме. Звук *es* (интонация *es ges*) связан с образом Христа. Принцип отражения заложен в линии двухголосного канона терцовых двузвучий: терцовая природа ряда представлена терциями в вертикальной одновременности. Изложение серийных рядов ведется двумя парами голосов: скрипка и гитара – пропоста, сопрано и флейта – респоста. Каждая пара голосов излагает свой серийный ряд. Нижней паре голосов поручено ведение основного ряда *P es - g*, верхней – *R a - f*: *P es: es ges f d as h b g* и *P f: f as g e b cis c a*.

Проведение основного ряда чередуется с его ракоходом, который передается другой паре голосов:

R *a-f*      R *g-es*  
P *es-g*      P *f-a*

Каждый раздел в свою очередь зеркально симметричен в результате использования обратимых форм – основного ряда и его ракохода. Ось симметрии – в 4-м такте, где происходит перекрещивание лучей. Второй раздел зеркально симметричен первому.

Таким образом, используемые приемы отражения затрагивают разные уровни композиции – отдельные интонации, разделы, всю композицию. Лейткомплексом песни и символом луча является уменьшённый септаккорд, находящийся в центре серии (3-6 звуки). Как луч имеет начало, но не имеет конца, так данный зеркально симметричный аккорд пронизывает всю пьесу. Продолжение «луча» – аккорда – в его отражении, в другой паре голосов. С него начинается канон *es ges – a c*, он же звучит в сопоставлении 3-4 и 5-6 звуков *Pes d f as ces* в нижней паре голосов, затем аккорд *a c es ges a c* звучит на границе двух разделов и им же завершается пьеса.

#### Пример 43. Л. Даллапиккола. «Музыкальная тетрадь Анналиберы», № 1 «Символ»

Пьеса представляет вариации на остинатную тему, в качестве которой выступает монограмма ВАСН. Позиция темы в серии: в основных формах – P и I – это каждый третий звук серии (3 6 9 12); в ракоходных формах – соответственно каждый первый в трёхзвучных группах (1 4 7 10). Тема проводится одногласно, двухгласно и звучит на фоне ритмически остинатной, а иногда и звуковысотно остинатной одногласной фигуры – своего рода удержанное противосложение. Проведение темы от разных звуков и в разных голосах, позволяет рассматривать её как тему фуги. После проведения темы следует аккордовый ритурнель или интермедия. Он, как правило, состоит из трёх сходных фраз, в каждой из которых проходит серия и монограмма: в т.6 – *b (ais) a c h* – бас, серия *R f-h*; в т.7 – *b a c h* – поочередно тенор и сопрано, *P f-h*; т.8: ракоход монограммы *h c a b* (два звука в верхнем голосе, два – в нижнем), *R h-f*. И в остальных ритурнелях монограмма проходит по одному разу в каждой из фраз, занимая разные позиции: тт.15-16; тт.25-27; тт.39-42. Так, баховская монограмма – символическая «энергия» имени (А. Лосев), баховской фуги, баховской пассакальи.

Фоном к теме-монограмме служит серия: *Pb* (тт.1-5), *I fis* (тт.11-14), *RI e* (тт.17-20), *R fis* (тт.21-24), *P g* (тт.29-33), *R g* (тт.34-38), *P b* (тт.43-47). Примечательно, что каждое парное проведение тем находится в инверсионном соотношении – в интервальном, аккордовом и фактурном.

Серия: *ais h es ges as d des g f c a e*. Если говорить о тональной сущности темы, то в ней можно увидеть воплощение усложненной барочной каденционной формулы: *es-moll: K D<sub>7</sub> – C-dur: D<sub>6</sub> VI*.



### Пример 44. А. Веберн. Кантата op.29, № 1, ч. I

Образец серийной техники Веберна. Серия имеет всего две различные формы P и R (=I). Она зеркально симметрична своими половинами в интервальном отношении:

4 3 4 1 – 1 4 3 4, но направление интервалов во второй половине – инверсионное:

a f a s g h b c i s c e e s f i s d.

Форма имеет инструментальное вступление (13 т.) и заключение (12 т.) и два хоровых раздела (11 т. и 12 т.). Первый хоровой раздел – 9 т. + 3 т. инструментального отыгрыша, который включает в себя завершение предыдущих серийных рядов и начало новых – характерный для Веберна «принцип моста». 1 и 2 строфы включают по 2 фразы и по 2 сходных комплекса серийных рядов в тритоновом соотношении:

| тт. | 14-19   | 19-24   | 24-30   | 30-36 |
|-----|---------|---------|---------|-------|
|     | P a     | P f i s | P e s   | P c   |
|     | R a s   | R h     | – R d   | R f   |
|     | P g     | P e     | P c i s | P b   |
|     | R f i s | R a     | R c     | R e s |

Сходство определяется одинаковым распределением форм серии по голосам: чередование сверху вниз P и R, а также их интервальным соотношением: в первых фразах ряды соотносятся по хроматизму вниз, во вторых – по квинтам вниз; по горизонтали начальные звуки рядов одной формы образуют уменьшенные септаккорды. Всё это позволяет говорить о симметрии повтора.

В голосах хоровых партий даны легко читаемые горизонтальные ряды звуков серии. за исключением инструментальных разделов, где голоса лишаются своей контрапунктической наглядности. Одновременное проведение четырёх серийных рядов даётся как в едином ритме (нота против ноты), так и в парном контрапункте. Если проследить алгоритм контрапунктической гармонии, то обнаруживается следующая закономерность. Каждая серийная группа, включающая 3 звука, имеет зеркально-симметричную структуру, в центре которой находится кварто-квинтовый комплекс, а по краям – тождественные структуры с обменом звуков в каждой паре голосов:

|       |     |       |       |       |       |       |     |       |       |       |       |
|-------|-----|-------|-------|-------|-------|-------|-----|-------|-------|-------|-------|
| a     | f   | a s   | g     | h     | b     | c i s | c   | e     | e s   | f i s | d     |
| a s   | c   | a     | b     | f i s | g     | e     | f   | c i s | d     | h     | e s   |
| g     | e s | f i s | f     | a     | g i s | h     | b   | d     | c i s | e     | c     |
| f i s | b   | g     | g i s | e     | f     | d     | e s | h     | c     | a     | c i s |

В 1-й и 4-й группах используется кластерное сочетание звуков по малым секундам, во 2-й и 3-й – малотерцовое. В результате регулярное использование квартового комплекса создает определенную пульсацию и указывает на особую централизующую, собирательную роль данного комплекса.

В инструментальном Вступлении (тт.1-13) также дано четырехколейное изложение четырёх рядов:

|         |     |
|---------|-----|
| R g     | R b |
| P c i s | P b |
| P g i s | P f |
| R d     | R f |

Во вступлении особую роль играет первый такт с тремя аккордовыми комплексами:

$$\left[ \begin{array}{c} g \\ cis \\ gis \\ d \end{array} \right] \quad \left[ \begin{array}{c} h \\ a \\ e \\ fis \end{array} \right] \quad \left[ \begin{array}{c} gis \\ c \\ g \\ dis \end{array} \right]$$

Важной их составляющей являются шесть различных кварт, которые располагаются по принципу опоясывающей рифмы. Аналогично Заключение, в котором по краям кварты аккорды парного сопряжения:

$$\left[ \begin{array}{cc} f & cis \\ c & c \\ es & es \\ b & d \end{array} \right] \quad \left[ \begin{array}{c} h \\ a \\ e \\ fis \end{array} \right]$$

Последний аккорд выступает в роли звукового центра – он появляется в неизменном виде три раза: в центре первого такта, в центре (т.7) 13-тактового Вступления и в завершение всей пьесы.

#### Пример 45. А. Шёнберг. Пьеса для фортепиано ор.33 а

Начальное аккордовое изложение звуков серии затрудняет определение их последовательности и только в тт.32-34 основной ряд дается в мелодическом виде. Серийная техника в пьесе базируется на весьма ограниченном круге серийных рядов: их всего четыре, а по существу, две разновекторные монорядные формы, поскольку они представлены прямым и ракоходным вариантом: это  $Pb$  и  $Re$ ,  $Ies$  и  $RIa$ :

$Pb: b f c h a fis cis dis gas de : Re; Ies: es as des de g c b fis f h a : RIa.$

Наличие в серии двух начальных квинт становится знаком-символом всей композиции. В квинтовом сопряжении даны контрапункты серийных рядов, которые носят устойчивый характер:

$$\begin{array}{cc} Pb & \text{и} & RIa \\ Ies & & Re \end{array}$$

Более того, первая пара в сумме даёт 4 или 5 квинт  $des as es b f c$  по вертикали (тт.8, 10, 11, 12, 19, 25, 34, 38-39) или по вертикали и горизонтали в одновременности (тт.23-24, 34). Устойчивость квинтовых сочетаний серийных рядов сохраняется и в разработке (тт.27-32), где впервые вводятся новые ряды серии:

$$\begin{array}{ccc} Pc & Ib & Rh \\ If & Pf & RIe \end{array}$$

Другая отличительная особенность использования серийных рядов – их зеркальная симметрия. Зеркально симметрична каждая контрапунктическая пара. Зеркально симметрична и по горизонтали, и по вертикали и последовательность  $Pb - RIa$ . Аккордовые структуры в т.1 ( $Pb$ ) и в т.2 ( $RIa$ ) имеют следующий интервальный состав:

$$\begin{array}{l} 5\ 3\ 3\ | 6\ 4\ 1 \\ 5\ 2\ 2\ | 2\ 2\ 5 \\ 1\ 4\ 6\ | 3\ 3\ 5 \end{array}$$

В теме побочной партии (тт.14-15) использована симметрия зеркального повтора групп; широко используется симметрия прямого повтора с варьированием. Варьирование может касаться регистрового обмена звуков – верхние становятся нижними и наоборот.

Пьеса написана в сонатной форме с разработкой и сильно сокращенной репризой: экспозиция – г.п. (тт.1-13), п.п. (тт.14-24), з.п. (тт.25-27), разработка – (тт.27-32), реприза – г.п. (тт.32-34), п.п. (тт.35-36), з.п. (тт.37-40). В главной и побочной партиях – разная сегментация групп: в теме главной партии серия делится на три группы по 4 звука, в теме побочной партии – две группы по 6 звуков.

#### **Пример 46. А. Шнитке. Концерт для скрипки и оркестра № 2, Вступительная каденция**

Сакральной моделью для концерта послужили «страсти Христовы». Вступительная каденция солиста по существу является прологом к Мистерии, к инструментальной драме. По замыслу автора, вступление – это предвидение всех последующих событий. Данный эпизод – Иисус в пустыне, искушение Иисуса дьяволом. С этим связана трактовка серийной техники в каденции. Концерт написан с применением **серийной техники**. **Серия** – неотъемлемый принцип изложения темы солиста (скрипка соло – олицетворение **Иисуса**). Работа с серией наделяется символической функцией в драматургии сочинения. **Смысловой** значимостью обладают и способы её трактовки. Серия, выйдя из «лона» звука **g**, **в**спешит утвердиться в своем истинном облике. Более того, таких «истинных» **проведений** в каденции всего четыре: это *Р е s* и *Р b* (разновекторная монорядовая форма: т.13-14). *Р g* (т.17), и *Р f i s* (т.20). «Испытанию» подвергается «правило ряда»: нарушения простираются от перестановок отдельных звуков до комбинации групп разных транспозиций. «Искаженные» проведения серии иногда прерываются, отбрасываются как «ложные», и «возвращение на путь истины» возвещается восстановлением серийного порядка, тем самым подчеркивая в нем «надвременную сущность». Так формируется ряд истинно – ложно, конструктивно – деструктивно, стабильно – мобильно, который многообразно претворяется в композиции, а деструктивность становится символом враждебного отношения к Христу и его учению, на что указывает композитор в своих комментариях.

Серия: *g f i s g i s a f b h e c d e s e s d*.

Более подробный анализ см. статью автора работы [64, с.88-96].

#### **Пример 47. А. Шнитке. Концерт для скрипки с оркестром № 2**

Напомним, что в основе концерта лежит сюжет «страстей Христовых». Традиционные сюжетно-смысловые акценты пассионов, трагедийный конфликт и контраст между «героями» решен, в первую очередь, тембровыми средствами: солист (скрипка соло) – олицетворение Иисуса, и «антисолист» (контрабас) – олицетворение Иуды. Эта антитеза усилена конфликтом тембровых групп: солист и группа струнных – Иисус и его ученики, контрабас, духовые и ударные – Иуда и враждебная христианам толпа, и традиционным контрастом главной и побочной партий сонатной формы. «Инсценировка смысла» евангельских событий тембровыми и фактурными средствами носит изобразительный характер.

Так, главная партия (Иисус с учениками) представляет канон солиста с 11 струнными (без контрабаса) – ученики постигают догму, излагаемую учителем (ц.8). «В 17 цифре, – отмечает композитор, – все струнные – контрабас ещё не вступил – сходятся в унисон с солистом – он так сказать, научил их данной догме – двенадцатитоновой серии – они её усвоили. Побочная партия – контрабас, фортепиано и «хаос» духовых (алеаторика, атональность). Контрабас повторяет тему солиста с постоянным искажением, внося определенную фальшь в её содержание <...> несет с собой некую деструктивную силу к солисту. Ощущение деструктивности здесь связано с размытостью темы солиста, размытостью произвольного характера, и с атональным хаосом в гармонии духовых, и с их фактурной разбросанностью, неустойчивостью» [83, с.47].

Серия: P *fis: fis f g as e a b es h c d cis*

Контрабас вступает в ц.18 со второго звука серии P *d*. Проследить полные проведения серии в других инструментах и фрагментарные в алеаторических группах\*

#### Пример 48. Д. Шостакович. Соната для скрипки и фортепиано ор.134, ч. I

В своей поздней сонате Шостакович обращается к *технике 12-тоновых рядов*, которая была им уже опробована, начиная с 12-го квартета. Главная ее особенность – свободное обращение с правилом ряда, а также локальное использование серии – она проходит в отдельных темах, в отдельных голосах в сочетании со свободными контрапунктами. В данном фрагменте представлена экспозиция главной и побочной партий.

Техника 12-тоновых рядов использована только в главной партии. Она написана в простой трехчастной репризной форме и традиционно в полифоническом складе. В партии фортепиано последовательно в двухоктавную дублировку проходят от одного звука *g* серия и её инверсия. Эта восьмитактная тема выступает в качестве *basso ostinato* и в неизменном виде повторяется ещё два раза. При втором проведении к ней присоединяется соло скрипки со своей темой. Получаются своего рода полифонические вариации на *basso ostinato* со свободными контрапунктами в верхних голосах. Тема солиста не является серийной – её развитие носит сквозной характер. Интересны бинарные оппозиции двух тем, как единиц мышления: серийное – несерийное; остинато – сквозное развитие; квартовость, тритоновость – обилие полутоновых интонаций; большой диапазон (от *G* до *g*<sup>4</sup>) – узкий диапазон (от *c*<sup>1</sup> до *ges*<sup>2</sup>) и т.п. В середине (ц.3) в партии фортепиано серия проходит в ритмическом увеличении отдельных фрагментов, а, начиная с пятого звука инверсии, «правило ряда» отменяется и идет свободное секвенционное развитие преимущественно в диатонике. В теме скрипки также преобладает секвенционное развитие, основанное на поступенном и вспомогательном движении. Включение квартовых и квинтовых интонаций в тему скрипки приводит в репризе (ц.6) к обмену темами: в партии солиста излагается серия, в партии фортепиано – тема скрипки. Строгое проведение серии касается только ряда P *g*, далее в партиях скрипки и фортепиано идут свободные варианты отдельных серийных интонаций, преобладает секвенционное развитие. Завершается главная партия в G-dur – g-moll. Связующая партия (ц.9) G-dur сначала закрепляет интонации главной партии, связанные с серией, затем подготавливает интонации побочной партии. Побочная партия (ц.10) в доминантовой тональности D-dur контрастна главной и своей гомофонно-гармонической фактурой, и своим танцевальным характером и своей тональной

\* См. исполнительские комментарии композитора на стр.133.

мажоро-минорной структурой. В ней довольно ясно прослеживаются функциональные обороты, в частности, плагальные – она лежит вне сферы серийности. Следует заметить, что тональный облик серийной темы и – шире – главной партии, достаточно ясен. Она тоже опирается на одноименный мажоро-минор *G*. Выделение в качестве ключевых квартовых и квинтовых интонаций (и кварта и квинта воспринимаются как знаки диатоники), насыщение темы звуком *g* – с него начинается и основной ряд и инверсия, он же обыгрывается в конце указанных проведений (тт.4, 8), особая роль квинты *g-d* – свидетельства ее тонального генезиса. Тема соло скрипки несколько расширяет эту сферу – в ней прослеживаются контуры однотерцовых тональностей *g-moll* – *Ges-dur*.

### Пример 49. Р. Щедрин. Концерт для фортепиано и оркестра № 3

Данный фрагмент – тема побочной партии. Это одна из лучших, вдохновенных лирических тем концертного жанра. Скорбная и импульсивная, хрупкая и трепетная, глубоко интимная, она, то полностью растворяется в звуковом пространстве – зыбкая, ускользающая, почти бесплотная в своем высотном парении, то материализуется в остроэкспрессивных эмоциональных всплесках. Подобный характер во многом обусловлен не только самой мелодией, одиноко звучащей в высоком регистре фортепиано (2-4 октавы), но и той тембросонорной аурой, которой она окружена. Данный фрагмент представляет чередование 8 темброблоков, образующих гармонический фон к мелодии солирующего фортепиано (их границы обозначены восемью различными интонационными формулами в партии флейт). Это пример составных блоков, которые включают разнородный сонорный и несонорный материал. Каждый блок представляет полиостинатное образование.

Так, I блок, отличающийся полным интонационным единством всех пластов, содержит одну интонацию из трёх звуков *h*, *c*, *des*, многообразно реализуемую в многочисленных пластах фактуры. Эффект разночастотного вибрирующего фона создается за счет использования шести типов одновременного ритмического асинхронного движения в партиях трех флейт, кларнетов, виолончелей и контрабасов, арфы, челесты и фортепиано. На остинатно вибрирующем фоне особенно заметно едва уловимое мельчайшее движение в гармонии. Звуковысотные изменения также имеют одновременную природу: они прослеживаются на 3-х уровнях – на уровне мелодии, на уровне сопровождения в партии фортепиано и на уровне блоков. Структурный синтаксис в партии фортепиано автономен от синтаксиса темброблоков. Таким образом, сложно организованное движение и создает эффект вибрации.

Весь фрагмент отличается большой целостностью, логика развития основана на плавном перетекании, на приёме гармонической трансформации – едва заметном изменении отдельных элементов сонорного комплекса, что воспринимается как продолжение вибрации. Линия развития связана с мотивным разрастанием – у флейт двузвучные мотивы преобразуются в 11-звучные (5 блок, ц.8); с постепенным расширением звукового объема – ум. терция *h-des* (1 блок), тритон *b-e* (2 блок), квинта *a-e* (3 блок); с включением и выключением инструментов: наряду с инструментами, выполняющими стабильную функцию в темброблоке (флейты, кларнеты, виолончели, контрабасы, арфа, челеста, фортепиано), имеют место и мобильные группы, в частности, скрипки и альты, которые периодически включаются с квинтовыми мотивами в объеме четырех квинт. В результате количество задействованных групп колеблется от 6 (1, 4 блоки) до 9 (6 блок). Все эти средства и позволяют создать композитору столь впечатляющий образ.

### Пример 50. И. Вышнеградский. Прелюдии ор.22. № 17

Прелюдия № 17 для двух фортепиано, как и весь цикл, написана в микрохроматической четвертитоновой системе, которая реализуется через разную настройку инструментов – один из них настроен на  $\frac{1}{4}$  тона ниже другого.

Прелюдия имеет песенную, простую трехчастную форму (9 т. + 7 т. + 5 т.). Особая роль в композиционной технике отводится бинарным оппозициям: вертикаль – горизонталь, аккордика – мелодика, блоки – точки, плотно – разрежено, низко – высоко, слитно – раздельно, одновременно – разновременно, дискретно – континуально, и трансформации одних форм в другие. Парадигматический ряд вертикали: аккорды, полиаккорды, кластеры, интонационная основа мелодических фраз; горизонтали: звуко-точки, мотивы, фразы. Рельеф формы основан на использовании различных видов вертикали и горизонтали и разных способов их взаимодействия.

В первой части (3+3+3) вертикаль и горизонталь разведены во времени и пространстве. В ней противопоставлены плотный вибрирующий аккордовый комплекс (малый  $D_9$  на звуке *e*), структурно варьируемый и дискретно повторяемый, в зыбких очертаниях которого просвечивает тень уменьшенного септаккорда *f-gis-h-d*, и разреженные звукоточки, пуантилистически разбросанные в разных октавах, а также совокупная мелодическая фраза, состоящая из тритонов (т.6). Завершается раздел переключкой в высоком регистре звукоточек *f* и *e* – крайних звуков начального аккордового комплекса.

Во второй части (3 + 4) вертикаль и горизонталь объединены во времени и разведены в пространстве, как это типично для гомофонно-гармонической фактуры. Новые виды вертикали связаны с педальными формами полиаккордов сопровождения, а, главное, с их большей структурной однородностью, что определяется не только доминированием уменьшенных септаккордов, но и унификацией на их основе горизонтали и вертикали – ср. мелодические фразы (т.15) и завершающий раздел 12-звучный аккорд, состоящий из трех уменьшенных септаккордов, охватывающих пять октав (т.16). Декламационная, аккордового типа мелодия репризы (т.17-21) демонстрирует слитность во времени и пространстве гармонии и мелодии. Ведущие позиции звука *e* на протяжении всей композиции, равно как и связанных с ним аккордов, вызывают прямые ассоциации с полярным, осевым тоном Стравинского. Утонченная экспрессия и богатство оттенков сонорных звучностей этой музыки действует завораживающе. В ней можно обнаружить точки соприкосновения с музыкой Скрябина, Дебюсси, Стравинского, но, бесспорно, её художественный мир и звуковая среда новы и неповторимы.

### Пример 51. Э. Денисов. «Силуэты». № 2 «Людмила»

Номер предназначен для флейты соло. Это образец мобильной алеаторной формы на основе техники групп, впервые примененной Булезом в Третьей фортепианной сонате и Штокхаузеном в Клавириштюке XI (1956). Подобная открытая форма основана на свободном выборе решений в следовании частей, групп, блоков, что рождает подвижную структуру композиции<sup>53</sup>. Среди предлагаемых Денисовым 22 алеаторных блоков имеются глинкинские – фрагменты из каватины Людмилы – первый выход героини в опере Глинки «Руслан и Людмила» (1-3, 5-6,\* 9-11, 13-14,\* 17-19, 21), денисовские, основанные на серии сочинения (4, 7, 8, 12, 15, 20, 22), а также блок 16, сочетающий в себе «свое» и «чужое». Исполнитель по своему усмотрению делает их монтаж, сообразно достаточно свободной инструкции автора, и, по словам Денисова, «при такой алеаторической структуре всякий раз, Людмила, ее характер открывается как бы с новой и неожиданной её стороны» [84, с.197].

Из каватины Людмилы в качестве групп-моделей выступают фрагменты как вокальной партии, так и партии сопровождения, при этом данная техника не предусматривает трансформации избранных моделей. Серия, которая лежит в основе цикла, не принадлежит самому композитору – она новогодний подарок Денисову от Р. Леденева:

*fis a f cis gis c d e h es g b*. Денисовские блоки включают следующие **серийные ряды**:

3 2 1 2 3 4 5 6 7

- 4 блок: P*fis*: *f a fis a f des as d c* – здесь даны первые 7 звуков избранного **ряда** с добавлением **ракохода** первых трех звуков;

8 9 10 11 12

- 7 блок P*h*: *a e as c es*

- 8 блок P*fis*: *h dis g ais fis*

- 12 блок I*a*: *a fis b d g es des h e c as f*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

- 15 блок P*b*: *b des a f c e fis gis dis g h d b ges des f*

P*h*: 1 2 3 4 5 6

- 20 блок P*g*: *d a des es f c e gis h*

1 2 3 4 5

- 22 блок P*b*: *b des a d b f c*

P*h*: 2 3

Здесь использован приём интерполяции – в исходный ряд вставлены звуки другого ряда;

6 7 8 9 10

- 16 блок P*a*: *es f g d fis*

третья – денисовская.

В данном блоке две первые фразы – глинкинские,

Таким образом, материал пьесы включает пять рядов основного вида серии P*fis*, P*h*, P*b*, P*a* P*g* и одну инверсионную форму I*a*. Обращает на себя внимание не только внешнее сходство денисовских и глинкинских моделей – фактурное, ритмическое, конфигуративное, но и внутреннее, интонационное: аналогом целотоновой гаммы, которая, хотя и не относится к Людмиле, но косвенно с нею связана и является знаковой для глинкинского «Руслана», становятся два увеличенных трезвучия серии, слагающихся в гамму: *a f cis – h es g = f g a h cis es*, а также трезвучная основа.

<sup>53</sup> В нотном тексте нами использована сквозная нумерация блоков для удобства проведения аналитических операций.

\* Данные «нейтральные» блоки – слегка трансформированный оригинал

**Пример 52. Э. Денисов. «Силуэты». № 4 «Лорелея»**

Тембровый состав номера – 2 фортепиано. Он представляет сонорную технику с элементами алеаторики и серийности. Из песни-баллады Листа «Лорелея» Денисов заимствует материал 1-го раздела – образ рыбака и материал второго – олицетворяющий образ Рейна, при этом выделяя партию сопровождения. Трансформация моделей преобразует исходный материал – первоисточник погружен в сонорную магму, зыбкую и плывущую. Вот как описывает ее композитор: «...это абсолютно внетональная музыка: только отдельные звуки – музыка размытой краски, в которую врезаются, как бы всплывают непрерывно какие-то куски листовской темы, и непрерывно все беспрестанно движется, шевелится, подобно поверхности озера; и на этой непрерывно шевелящейся внетональной ткани вдруг появляются островки листовской музыки» [84, с.91]. Здесь в первую очередь следует говорить о ритмической алеаторике. Денисов упраздняет само понятие метра с его тяжелыми и легкими долями, он выписывает лишь точки и пианист исполняет их в свободном ритме. Серия как целостное образование практически не фигурирует: её звуки хаотически разбросаны по разным «этажам» пуантилистической четырёхголосной фактуры. Этой неопределённости противостоит ярко выраженная тональная природа листовского тематизма, что предельно обостряет контраст авторского и неавторского текста. Нисходящие и восходящие хроматизмы, трелеобразные фигуры, репетиционные повторы звуков, привносящие балладную декламационность, – все это знаки романтизма и листовского пианизма.



## О Г Л А В Л Е Н И Е

|  |     |
|--|-----|
| От автора .....  | 3   |
| <b>Ч А С Т Ь I</b> .....   | 5   |
| <b>Глава I. Общая характеристика современной гармонии</b> .....  | 6   |
| § 1. Гармония в системе современного музыкального мышления .....   | 6   |
| § 2. Гармония как системное образование .....  | 9   |
| § 3. Гармония как компонент образно-стилевой системы .....   | 13  |
| § 4. Определение гармонии .....  | 14  |
| <b>Глава II. Проблемы организации вертикали: аккордика в музыке XX века</b> .....                        | 15  |
| § 1. Структурные принципы вертикали .....  | 15  |
| § 2. Аккордика XX века: структурные и фонические характеристики.<br>Типы гармонического синтаксиса ..... | 20  |
| § 3. Образно-стилевая семантика аккордового материала .....  | 37  |
| <b>Глава III. Ладозвукорядный материал музыки XX века</b> .....  | 41  |
| § 1. Общая характеристика .....  | 41  |
| § 2. Диатонические лады и ладообразования в современной музыке .....                                     | 43  |
| § 3. Симметричные лады .....   | 52  |
| § 4. Образно-стилевая семантика ладов. Вопросы ладовой драматургии .....                                 | 57  |
| <b>Глава IV. Тональность</b> .....   | 58  |
| § 1. Эволюция тональной системы .....  | 58  |
| § 2. Расширенная тональность .....   | 59  |
| § 3. Хроматическая тональность .....   | 65  |
| § 4. Политональность .....   | 71  |
| § 5. Хроматическая тональность Хиндемита .....   | 75  |
| <b>Глава V. Неомодалность</b> .....  | 78  |
| <b>Глава VI. Свободная двенадцатитоновость (атональность)</b> .....                                      | 88  |
| <b>Глава VII. Серийная двенадцатитоновость (додекафония)</b> .....                                       | 97  |
| § 1. Основные положения .....  | 97  |
| § 2. Принципы развития додекафонных структур .....   | 109 |
| § 3. Проблемы серийной гармонии .....  | 111 |
| <b>Глава VIII. Сонорика</b> .....  | 121 |
| <b>Глава IX. Микрохроматика</b> .....  | 128 |
| <b>Глава X. Алеаторика</b> .....   | 131 |
| <b>Список литературы</b> .....   | 137 |
| <b>Ч А С Т Ь II. Х Р Е С Т О М А Т И Я</b> .....   | 141 |
| <b>Список музыкальных произведений</b> .....   | 143 |
| <b>Нотные образцы</b> .....  | 144 |
| <b>Аналитические комментарии</b> .....   | 262 |

**Опечатки:**

С. 295 строка 8, напечатано: 8-11 / Следует: 9-11  
строка 9, напечатано: 4, 7, 12... / Следует: 4, 7, 8, 12...  
строка 22, пропущено: 8 блок Pfis: h<sup>9</sup> dis<sup>10</sup> g<sup>11</sup> ais<sup>12</sup> fis<sup>1</sup>

**Дьячкова Людмила Сергеевна  
ГАРМОНИЯ В МУЗЫКЕ XX ВЕКА  
Учебное пособие**

Ответственный за издание Казурова А. С.  
Компьютерный набор и верстка Левчик М. В.  
Гарнитура шрифта таймс. Печать офсетная  
Формат 60 x 84 <sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Объем 37,0 п.л. Тираж 600 экз.

---

Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, ул. Поварская, 30/36

Отпечатано в типографии издательства «ПРОБЕЛ-2000»  
Телефон: 291-03-54; e-mail: probel-2000@mail.ru

**Л.С. Дьячкова**

**ГАРМОНИЯ В МУЗЫКЕ**

**XX ВЕКА**

**ПЕРСПЕКТИВЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**