

Л. МАЗЕЛЬ

ПРОБЛЕМЫ
КЛАССИЧЕСКОЙ
ГАРМОНИИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1972

*Посвящается
памяти Павины Семеновны Рыбаковой*

Книга Л. Мазеля — теоретическое исследование, посвященное историко-эстетическим и структурным проблемам классической гармонии.

Рассчитана на музыковедов, педагогов и студентов музыкальных учебных заведений.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Проблемы классической гармонии? Разве таковые еще существуют? Разве не изучена классическая гармония самым доскональным и многосторонним образом в сотнях трактатов, учебных руководств, исследований гармонического стиля отдельных композиторов? А если какие-либо проблемы и остались нерешенными, то актуальны ли они сейчас? И, наконец, что собственно имеется в виду под классической гармонией? Вот вопросы, которые могут возникнуть при взгляде на заглавие этой книги.

Постараемся ответить. Под классической гармонией здесь понимается двудадовая (мажоро-минорная) функциональная гармоническая система, представленная в наиболее концентрированном виде в творчестве венских классиков, но утвердившаяся уже в конце XVII века (у таких композиторов, как Алессандро Скарлатти, Корелли), господствовавшая почти безраздельно в европейской профессиональной музыке XVIII и XIX столетий и сохраняющая огромное значение во многих стилях и жанрах современной музыки.

Эта система в эмпирическом плане действительно хорошо изучена. Многочисленные гармонические явления тщательно классифицированы. Описаны функции главных элементов системы, раскрыты закономерности типичных аккордовых и модуляционных последовательностей. Накоплены наблюдения и обобщения, касающиеся и гармонии отдельных композиторов и общей исторической эволюции гармонического языка.

Однако достаточно удовлетворительного объяснения основных свойств классической гармонии до сих пор все-таки нет. Так, еще Рамо констатировал факт терцового строения аккордов, но за два с половиной века, прошедших со времени выхода его *Traité d'harmonie*, наука не дала ответа на вопрос, почему аккорды классической гармонии строятся по терциям,

в чем смысл такой структуры, решению каких задач она способствует. Точно так же не объяснено наличие в классической тональности именно трех гармонических функций, в частности не раскрыт внутренний смысл существования двух неустойчивых функций (доминанты и субдоминанты), не проанализирована с должной полнотой различная природа этих функций. Не вполне убедительно разъяснено и то, на чем зиждется общеизвестная противоположность колористических и эмоционально выразительных возможностей мажора и минора, в чем причина особого значения в европейской музыке XVII—XX веков именно этих ладов, почему они выделились среди ряда других, каково их реальное взаимоотношение. Такого рода коренные вопросы и принадлежат к числу нерешенных проблем классической гармонии.

Надо заметить, что ответы на подобные вопросы очень нужны и важны именно в наше время. Разумеется, подлинно научное объяснение наблюдаемых фактов и эмпирически устанавливаемых закономерностей всегда желательно. В некоторых случаях оно способно сразу открыть новые перспективы, иногда же оказывается полезным впоследствии, и притом нередко с самой неожиданной стороны. Но в нем не всегда ощущается одинаково настоятельная практическая необходимость. И в частности, музыкальная культура могла до поры до времени удовлетворяться тем, во многом эмпирическим, уровнем сведений о явлениях гармонического мира, который господствовал в учебных курсах гармонии, созданных в XIX веке и начале XX. Не было особой нужды доискиваться «первопричин». Основные закономерности, нормы, правила тональной гармонии представлялись вечными, неизменными и могли казаться некими первичными данностями, не подлежащими дальнейшему объяснению. Да и музыковедческая наука не была достаточно подготовлена для успешного решения такой задачи. Вот почему П. И. Чайковский мог сто лет назад (и через полтора столетия после выхода в свет трактата Рамо), с одной стороны, высказать убеждение, что «музыкальная наука, постепенно совершенствуясь, найдет наконец ключ к теоретическому разъяснению гармонических тайнств», с другой же стороны, тут же выразить сомнение в том, что «ознакомление с существующими в настоящее время, построенными на песке, теориями гармонии может принести существенную пользу учащимся»¹.

Независимо от того, содержится ли в этой полемической фразе доля преувеличения, можно полагать, что теперь музыкальная наука уже в состоянии строить свои гармонические теории не «на песке». В то же время сейчас она обязана активно

¹ П. Чайковский. Руководство к практическому изучению гармонии. Полное собрание сочинений. Общая редакция Б. В. Асафьева, т. III-A. Литературные произведения и переписка. Том подготовлен Вл. Протопоповым. М., Музгиз, 1957, стр. 3.

искать упомянутый Чайковским «ключ к теоретическому разъяснению гармонических тайнств», ибо этого требуют современные задачи музыкального творчества, музыкальной культуры. И, как это часто бывает, необходимость и возможность оказываются во многом связанными между собой.

Действительно, необходимость заново рассмотреть фундаментальные вопросы гармонии возникла прежде всего потому, что в нашем веке наряду с тональной музыкой и в тех же странах, где она распространена, существует музыка, строящаяся не на основе тональности. Появились и музыковедческие концепции, отрицающие значение тональности и тональной гармонии для современного творчества. Но и композиторы, не отказывающиеся от тональности, тоже нередко трактуют теперь ее, как и гармонию, существенно иначе, чем прежде. Наконец, современная музыка пользуется таким разнообразием ладов и звукорядов (а фольклористика открыла такое их несметное богатство), что мажорная гамма (и вообще семиступенная натуральная диатоника) уже не воспринимается в качестве некоего первичного, почти что природного феномена, каким она казалась еще Риману. Словом, в поле зрения теоретиков находятся теперь различные музыкальные «языки», системы музыкального мышления, и поэтому классическая тональность и связанные с ней закономерности гармонии перестали быть чем-то само собой разумеющимся — «аксиомами музыки». Естественно, что в этих условиях нужен новый научный анализ соответствующих явлений, анализ, который учитывал бы развитие музыкального искусства также и в нашем веке и пытался бы ответить на вопрос о том, что было в классической гармонии исторически преходящим, а что (и в каком смысле) сохраняет свое значение для настоящего и будущего.

Вместе с тем именно утрата тональной гармонией абсолютного господства как раз и стимулирует более широкий исторический взгляд на нее, позволяет полнее сравнивать ее с иными типами музыкально-высотной организации, подойти к ней с новых сторон. И если в XIX веке теория музыки могла изучать классическую тонально-гармоническую систему почти исключительно «изнутри» (ибо профессиональное творчество, заслуживающее внимания с точки зрения музыковедения того периода, находилось в пределах этой системы, а все предыдущее развитие музыки рассматривалось как ее предистория), то сейчас и современное музыкальное творчество, и возродившийся интерес к старинной музыке, равно как и к народной музыкальной культуре самых различных стран, делают возможным взгляд на эту систему также «извне».

Но не только художественная, музыкальная практика нашего времени требует решения проблем классической гармонии и вместе с тем открывает для этого новые пути и возможности. Современная наука тоже действует в этих же

направлениях. Ее различные области, с одной стороны, весьма заинтересованы в раскрытии тайн воздействия музыки, ее элементов, системы ее средств (имеются в виду такие науки, как эстетика, психология, семиотика, кибернетика), с другой же стороны, в состоянии способствовать этому.

Правда, на первый взгляд может показаться, что влияния названных и других дисциплин как бы тянут теорию музыки в разные стороны, то есть, что характерное для современной науки взаимодействие различных областей знания, обычно столь плодотворное, пока что сказывается на музыковедении скорее дезорганизующим образом. Одни ученые связывают дальнейший прогресс теории музыки с максимальной ее опорой на данные акустики, физиологии, психологии восприятия. Другие — с тематическим анализом, статистическим методом. Третьи с использованием достижений структурной лингвистики или теории информации. Четвертые — с так называемым системным методом исследования. Возникает опасение, что во всем этом растворится изучаемый предмет, исчезнет его специфика.

Однако более внимательное рассмотрение вопроса, выяснение того места, какое могут и должны занимать в теоретическом музыковедении данные и методы других наук, четкое разграничение в этом отношении главного, основного и второстепенного, вспомогательного рассеивают сомнения и показывают, что различные дисциплины способны согласованно воздействовать на теорию музыки и действительно поднимать ее на более высокий научный уровень, ни в какой мере не умаляя при этом ее специфику.

В самом деле, поскольку музыка обращена к восприятию, опора на данные психологии фактически была характерна для работ многих музыковедов. Ведь уже, например, само *узнавание слушателем* таких явлений, как мотивно-тематическое подобие или контраст и аналогичных соотношений в области гармонии, обусловлено в конечном счете свойствами восприятия. И речь идет сейчас, в сущности, лишь о том, чтобы учитывать их более осознанно, систематично и активно, в частности, широко применять музыкально-психологические эксперименты.

Понятно также, что психология музыкального восприятия, в свою очередь, включает необходимые данные акустики и физиологии. А в то же время она (психология) требует применения — в качестве вспомогательного элемента — методов статистики, теории вероятностей, теории информации: это позволяет точнее определить силу ожидания слушателем (или степень неожиданности для него) того или иного продолжения музыкальной мысли (так, гармонический оборот будет, при прочих равных условиях, более неожиданным, если он редко встречался в произведениях тех стилей, на которых воспитано музыкальное восприятие слушателя). Следовательно, уже один лишь психологический подход к изучению музыки обуславливает привлече-

ние данных весьма различных и далеких друг от друга областей знания.

Далее очевидно, что система музыкальных средств представляет собой своего рода язык (музыкальный язык), а это делает естественным использование достижений структурной лингвистики. Последняя же состоит в тесном родстве с наукой о знаковых системах — семиотикой (словесный язык — один из видов знаковой системы), которая, в свою очередь, соприкасается опять-таки с теорией информации (знаки несут ту или иную информацию) и с кибернетикой (машинный перевод; машинное сочинение музыки как вспомогательный научный прием). Таким образом, данные и методы различных наук, могущие найти применение в теоретическом музыковедении, нетрудно сгруппировать в единый, связанный комплекс, в котором каждый элемент призван играть свою роль.

Объединяет этот комплекс также системный подход, то есть некоторый характерный для науки последних десятилетий общий метод исследования сложно организованных целостностей (например, живых организмов), диалектически учитывающий не только роль взаимодействия элементов для целого, но и определяющую роль целого для каждого элемента и его функции, равно как и взаимодействие системы со средой (так называемые открытые системы). Не вдаваясь в конкретное описание метода (эта задача непомерно трудна), отметим лишь, что он предполагает иерархическое строение системы, наличие у нее разных уровней (например, в языке — фонетического, лексического, синтаксического), на каждом из которых рассматривается действие системы.

Понять какую-либо целостную систему — значит также во многом раскрыть специфику соответствующей области. Системный подход не может не учитывать эту специфику, и в то же время он во многом способствует ее уяснению.

Примененный к языковедению, подход этот и вызвал к жизни структурную лингвистику (она говорит, например, не о прилагательном вообще, а о месте прилагательного в системе данного языка), из которой он затем перешел в поэтику. Структурная поэтика рассматривает как систему стиль художника, мир его тем и образов, совокупность средств их воплощения и анализирует художественное произведение как целостную содержательную структуру, стремясь в некоторых случаях как бы логически породить общий композиционный план и основные средства произведения (на определенных его уровнях), исходя из тематического задания и применяемых данным автором общих приемов художественной выразительности (отсюда термин «порождающее описание»)¹.

¹ См., например: Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М. «Искусство», 1970; Ю. К. Щеглов. Метроча из Эфеса. Сб. «Signe»

Само собой разумеется, что при этом остаются в полной силе положения, касающиеся общественно-исторической обусловленности явлений искусства.

Очевидно также, что в каждом отдельном случае весь описанный комплекс фактических данных и методов следует применять по-разному — в зависимости от темы и характера исследования.

Поскольку современное музыкознание, как упомянуто, имеет дело с различными типами музыкального языка и мышления, исследования, в той или иной мере приближающиеся к системным, оказываются особенно желательными, так как они позволяют избежать неправомерного перенесения свойств и закономерностей одного типа музыки на другой. Элементы системного подхода стимулируются, следовательно, в музыкознании как общими тенденциями современной науки, так и реальным положением и потребностями современной музыкальной культуры.

В области гармонии показательна в некоторых отношениях работа Б. М. Гаспарова, пользующаяся системно-структурным (семиотическим) анализом (в одной из его разновидностей) и посвященная гармонии раннего Бетховена¹. Остановимся на этой работе сравнительно подробно. В ней применен так называемый дистрибутивный анализ. Рассматривается распределение гармоний в контексте сочинений раннего Бетховена, то есть по отношению к каждой гармонии выясняется, какие гармонии могут непосредственно ей предшествовать и какие непосредственно за ней следовать («могут» — значит реально предшествуют или следуют, хотя бы один раз, в произведениях раннего Бетховена). На этой основе устанавливается и возможность «замен» одних гармоний другими: имеется в виду способность заменяющей гармонии появляться в окружении любых двух аккордов, между которыми встречается заменяемая гармония. Таким образом определяется количество гармонических функций и их аккордовый состав².

language, culture». Monoton, The Hague — Paris, 1970; А. К. Жолковский. Сомалийский рассказ «Испытание прорицателя» (опыт порождающего описания). Журнал «Народы Азии и Африки», 1970, № 1. У истоков структурного анализа стоят некоторые теоретические работы С. М. Эйзенштейна и работы В. Я. Проппа. Инициатором общего научного направления, связанного со структурной лингвистикой, семиотикой, структурной поэтикой, является в нашей стране Вяч. Вс. Иванов.

¹ Б. М. Гаспаров. Некоторые вопросы структурного анализа музыкального языка. Труды по знаковым системам, вып. IV. Тарту, 1969.

² Примененный способ автоматически констатирует наличие не трех, а пяти функций: трезвучие и секстаккорд I степени, все разновидности V и VII степеней, все разновидности IV и II, аккорд VI степени и аккорд доминанты к доминанте. Нетрудно убедиться, что два последних аккорда не могут в любом контексте заменяться другими и заменять их. В частности, доминанта к доминанте не исполняет ту же функцию, что и субдоминанта: IV степень может переходить в I, а доминанта к доминанте — нет (у раннего Бетховена); с другой стороны, после V степени IV невозможна, а доминанта к

Далее по отношению к любой встречающейся последовательности двух гармоний выясняется возможность ее «свертывания», то есть пропуска одной из гармоний. Так, если рассматривается последовательность A+B и оказывается, что любая гармония, встречающаяся перед A, возможна (то есть реально встречается) и перед B, то аккорд A может быть (в принципе — с точки зрения норм данной системы) «пропущен» и в этом смысле элемент B способен заменять последовательность A+B. Аналогичным образом, если любая гармония, возможная после B, встречается и после A, то последовательность A+B может быть «свернута» в элемент A.

С этой точки зрения существуют последовательности трех типов: 1) допускающие пропуск любого из двух элементов (так называемая констелляция, например последовательность I—V); 2) допускающие пропуск лишь одного из двух элементов (детерминация, например в последовательности I—IV возможен пропуск только второго элемента; элемент, не допускающий устранения, — детерминант — занимает более важное место в иерархии всей системы); 3) вовсе не допускающие автоматического (то есть в любом контексте) «свертывания» (так называемая солидарность). Пример солидарности — последовательность V—I (после I возможна IV, а после V — нет; перед V возможна доминанта к доминанте, а перед I — нет). Среди других солидарностей (к их числу относятся, например, последовательности V—VI, VI—IV) V—I отличается тем свойством, что оба ее члена выступают в различных детерминациях только в качестве господствующих. Таким образом, совершенно новым методом получен вывод, что подлинным ядром тонально-гармонической системы раннего Бетховена, не допускающим дальнейшего «свертывания», служит последовательность V—I (то есть, в наших обычных терминах, тяготение доминанты к тонике)¹.

доминанте возможна. Само собой разумеется, что обычное распределение аккордов по трем функциональным группам носит более общий и гибкий характер. Оно не предполагает полной «взаимозаменяемости» (в описанном смысле) аккордов в любом контексте, допускает, что один аккорд (например, VI степень) может нести в разных контекстах разные функции и, конечно, относится отнюдь не к одному лишь Бетховену. Это не лишает результат, полученный Гаспаровым по отношению к раннему Бетховену, его значения.

¹ «А разве мы и без семиотики не знали этого? — спросят многие музыканты. — Да и вообще не заключается ли применение к музыке семиотики, теории информации и других дисциплин лишь в наукообразных формулировках азбучных истин?» В ответ можно напомнить, что, например, изучение алгебры тоже начинается с решения таких простых задач, которые «без всякой алгебры» решаются гораздо быстрее. И все-таки тот, кто владеет обобщенной алгебраической формулой (например, понимает, что определенный тип задач решается по формуле «икс равен а плюс b пополам»), знает несколько больше того, кто лишь чисто практически (арифметически) умеет решать соответствующие задачи. Кроме того, на дальнейших этапах алгебра легко решает такие задачи, какие без ее помощи не решаются вовсе (или решаются с большим трудом). Добавим, что даже пользующаяся, в сущности, очень

Мы схематически изложили (и не всегда в авторской терминологии) лишь некоторые положения статьи Б. Гаспарова. Большой интерес представляют приводимые им схемы «развертывания» и «свертывания» гармонических последовательностей (они имеют и практическое значение для преподавания гармонии), равно как вся графически изображенная система раннебетховенской гармонии. Удачно выбран и самый объект исследования: легко вычленимая из целого и сравнительно простая внутритональная гармония раннего Бетховена (о модуляциях в статье нет речи) вполне допускает примененный автором метод. Научная ценность статьи, на наш взгляд, не вызывает сомнений: она позволяет взглянуть на изучаемые явления с новой стороны и лучше понять их.

Однако в статье (надо помнить, что в ней выражена лишь одна из разновидностей системно-структурного подхода) не ставится вопрос о каких-либо содержательно-смысловых значениях элементов, «поведение» и соотношение которых изучается, тогда как выяснение связи между знаком и его значением должно быть первой задачей семиотического исследования. Точно так же нет речи о каких-либо связях между функцией элементов в системе и их материальной природой, а между тем для искусства эти связи очень важны. Поэтому не во всем убедительна и критика Б. Гаспаровым обычного учения о гармонии, которое в какой-то мере нащупало (пусть чисто эмпирически) такого рода связи. И наконец, в статье преувеличивается степень относительной автономии изучаемой системы: высказывается гипотеза, что последующее историческое развитие системы определяется ее внутренними противоречиями — чертами неравновесия, асимметрии, — которые желательно преодолеть (восстановление же равновесия в одном отношении влечет его нарушение в другом, и это, в свою очередь, вызывает дальнейшую эволюцию системы). Такая гипотеза не учитывает не только общественную обусловленность развития искусства, но даже и то, что система гармонии есть лишь часть более общей системы музыкального языка данного композитора, а последняя испытывает влияния разнообразных других явлений музыкального искусства и их эволюции.

Остается также неясным, всегда ли можно в области отдельного элемента музыки четко отграничить стилевую систему одного композитора от системы другого и вообще образует ли гармония композитора, взятая изолированно от других сторон музыки, всегда именно некую систему. Разумеется, тут иногда приходится исходить из некоторых более или менее условных допущений (ведь, например, само отграничение ран-

ограниченным дистрибутивным методом анализа работа Б. Гаспарова (а это к тому же первый опыт применения описываемого подхода к гармонии) уже дает новые интересные результаты, не получаемые другими способами.

него периода творчества Бетховена тоже содержит элемент условности). Но в таком случае результаты системного исследования не должны претендовать на более высокую степень точности, чем та, с которой фактически могут быть сформулированы исходные данные задачи.

Односторонность статьи Б. Гаспарова отнюдь не характерна для системно-структурного подхода в целом. Она является результатом лишь такого увлечения этим подходом, при котором система и ее роль как бы абсолютизируются. Но если избегать подобной абсолютизации, системный подход может дать теории музыки, как и другим областям, много ценного и даже способен прояснить и уточнить смысл некоторых общих положений науки.

Общеизвестно, например, что художник, в частности композитор, не создает заново все средства, необходимые для воплощения его замыслов, а пользуется исторически сложившимся наследием в этой области, отбирая и развивая в соответствующих направлениях те средства, какие ему нужны. Существенный оттенок, вносимый в это положение системным подходом, состоит, на наш взгляд, в том, что упомянутое наследие предстает не в виде некоей неорганизованной совокупности средств, в которой композитор волен искать и выбирать то, что ему подходит, а в качестве сложившейся целостной системы — системы музыкального языка и мышления, где все взаимосвязано и где поэтому не так уж легко по собственному произволу выбрать одно и отбросить другое. Целостность системы обуславливает, с одной стороны, известную ее прочность, как бы инерцию самосохранения, сопротивляющуюся ломке системы, с другой же стороны — некоторые собственные внутренние тенденции развития, его потенциальные возможности. Реализуются же лишь те из этих возможностей, которые оказываются в соответствии (или, по крайней мере, не вступают в противоречие) с дальнейшей эволюцией характера и содержания искусства, обусловленной развитием общества и его художественной жизни в целом. В свою очередь новое искусство может извлечь из уже сложившейся системы средств лишь то, что она в состоянии предложить, иными словами, оно может развивать систему только в тех направлениях, в каких она по своим внутренним свойствам способна развиваться (мы не говорим сейчас об очень редких в истории искусства случаях крутой ломки всей системы средств). Системный подход конкретизирует здесь и делает более очевидным общее положение об относительной самостоятельности различных форм общественного сознания, о наличии у них собственной внутренней логики, собственных тенденций развития. Относительная самостоятельность, о которой идет речь, есть, в сущности, самостоятельность некоторой целостной системы. Многие представители различных областей науки, конечно, так или иначе (осознанно или неосознанно) учитывали это обстоя-

тельство, что само по себе еще не дает достаточных оснований считать их провозвестниками системного подхода в современном — более специальном — смысле слова, предполагающем последовательное применение определенных методов исследования.

Автор предлагаемой работы стремится сочетать некоторые черты системно-структурного подхода к классической гармонии с подходом историческим и эстетическим. Несомненно, что классическая функциональная гармония представляет собой определенную систему (притом систему иерархическую, обладающую несколькими уровнями) и что она, в свою очередь, входит в более широкую систему классического музыкального языка. Ее проблемы не допускают решения каждая в отдельности, то есть изолированно от других, и находят его лишь в рамках всей системы. Так, из работы выясняется, что терцовое строение аккордов связано и с соотношением гармонии и мелодии, и со свойствами диатоники и с гармонической функциональностью, и с двудавностью классической гармонии; взаимоотношение же мажора и минора оказывается неожиданным образом связанным с некоторыми чертами классических модуляционных планов. Мы убедимся также, что отдельные акустические закономерности и предпосылки, используемые классической гармонией, обычно тоже действуют не непосредственно, а через всю систему. Они могли принимать то или иное участие в формировании системы, но коль скоро последняя уже сложилась, они проявляют себя в ней очень опосредствованно. Будет, в частности, показано, что распространенное до сих пор в науке о гармонии положение, будто доминанта тяготеет к тонике потому, что служит ее обертоном, строго говоря, не соответствует действительности: подобные явления находят подлинное объяснение опять-таки только через систему в целом.

В то же время система и ее элементы рассматриваются в связи с их эстетическими функциями, в связи с художественными задачами, какие была призвана решать система и какие были в конечном счете обусловлены общим историческим процессом. Точно так же в связи с возникшими затем новыми задачами искусства рассматривается дальнейшая историческая эволюция системы классической гармонии в XIX и XX столетиях.

По убеждению автора, теория музыки сейчас нуждается и в приближении ее методов к методам точных наук, и в том, чтобы преодолеть свойственные многим ее разделам черты узкого технологизма, то есть стать наукой подлинно гуманитарной. Именно поэтому так важно сочетать системно-структурный подход с историко-эстетическим. Последний не предполагает в данном случае детального прослеживания конкретного исторического происхождения и развития гармонических средств. Речь идет лишь об общей логике процесса и его узловых мо-

ментах, связанных с соответствующими эстетическими установками и тенденциями. Поэтому конкретные творческие явления характеризуются лишь в меру их значения для той или иной линии развития.

Что же касается системного подхода, то ему автор обязан некоторыми акцентами — особым вниманием к системе музыкальных средств (классической в широком смысле, а также к системам отдельных композиторов). Но автор не пользуется какой-либо специальной методикой и техникой системного исследования, его аппаратом, терминологией и для последовательного применения системного метода (в должном объеме) не чувствует себя подготовленным.

Степень, в какой метод автора близок идеям системного подхода и сочетает его с другими устремлениями, видна из ряда предыдущих работ, где автор рассматривает в качестве главного нерва структуры музыкального произведения (и стилиевой системы композитора) соответствующее художественное открытие, формулирует общие принципы художественного воздействия и изучает в свете теории выразительных возможностей содержательную сторону различных музыкальных средств, зависящую от их объективной природы, их места в определенной стилиевой системе и конкретном художественном контексте¹. В настоящей книге автор пользуется понятием художественного открытия по отношению к гармоническим стилям отдельных композиторов, а также исследует наиболее общие свойства и возможности рассматриваемых структурных элементов.

Из данных, относящихся к смежным дисциплинам, автор в значительной мере опирается на закономерности восприятия, изучаемые психологией, хотя и не применяет специальных понятий и терминов этой науки. Часто проводятся в книге срав-

¹ Общая формулировка соответствующих положений автора содержится в следующих статьях: Л. Мазель. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки (сб. «Интонация и музыкальный образ» под ред. Б. М. Ярустовского. М., «Музыка», 1965); Эстетика и анализ («Советская музыка», 1966, № 12); О путях развития языка современной музыки («Советская музыка», 1965, № 6; стр. 18—20). Применение этих положений к детальному анализу небольшой пьесы см.: Л. Мазель. Исследования о Шопене (М., «Советский композитор», 1971, стр. 209—245); краткий анализ, исходящий из тех же положений, см. статью: Два этюда о Бетховене. I. Менуэт из Седьмой сонаты («Советская музыка», 1970, № 12). В курсе анализа музыкальных произведений, читавшемся автором в Московской консерватории, он иногда пользовался «порождающим» описанием (исходя из художественного задания), например при разборе увертюры к опере «Руслан и Людмила» Глинки, некоторых прелюдий Скрябина, эпизодов из симфоний Шостаковича, а также особой «музыкальной» структуры «Медного всадника» Пушкина. Необходимо подчеркнуть, что если внутренняя структура произведения допускает системный подход в достаточно большой степени, то всевозможные внешние связи (художественные, социально-исторические), весьма существенные для понимания произведения (в частности, для обнаружения его художественных открытий), видимо, такого подхода пока не допускают.

нения между свойствами музыкального и словесного языков (указываются как черты общности, так и различия). Используются также некоторые понятия общей теории знаковых систем (семиотики).

Само собой разумеется, что автор не проходит мимо общеизвестных акустических предпосылок гармонии. Число их, однако, невелико — они сводятся, в основном, к акустическому родству тонов, обертоновому ряду, свойствам некоторых интервалов, а также звуков различных регистров. В остальном же музыкально-акустические исследования, важные для строительства музыкальных инструментов и помещений, где звучит музыка (а также — в связи с расшифровкой звукозаписей — для теории исполнительства), хоть и могут быть полезными для науки о гармонии (они многое уточняют, разъясняют, помогают строже сформулировать), но едва ли в состоянии изменить самые основы этой науки, специфическое содержание ее исходных положений и главных выводов (ибо гармония подчинена, по сравнению с явлениями, изучаемыми акустикой, качественно иной системе закономерностей). Подобно этому, например, справедливость поговорки «сытый голодного не разумеет», несущей социально-психологическое содержание, не будет поколеблена исследованиями физиологического механизма, обуславливающего чувство голода или насыщения.

В связи со сказанным следует подчеркнуть, что, хотя любая наука обязана так или иначе учитывать данные многих других дисциплин, нередко даже опираться на некоторые их положения (в частности, теория искусства — на положения науки об обществе, о формах общественного сознания) и, во всяком случае, обладать по отношению к своим соседям развитым «чувством локтя», она в то же время должна основываться и на своих собственных, специфичных для нее исходных посылах, связанных со свойствами изучаемого материала.

В предлагаемой книге и делается попытка исследовать специфические внутренние механизмы и закономерности классической системы гармонии, так или иначе опираясь на свойства восприятия, пользуясь сравнениями музыкального и словесного языков и рассматривая классическую систему гармонии с историко-эстетической точки зрения.

В своих определениях некоторых из основных музыкально-теоретических понятий — таких, как аккорд, диатоника, гармонические функции, тональность (а в учении о формах — период), — автор, естественно, пытается не упускать из вида ни функциональную сторону явлений, ни их важнейшие материально-структурные признаки. Отсюда возник новый («трехступенный») тип определений, призванный предохранять как от узкой или чисто формальной трактовки соответствующих явлений, так и от понимания слишком широкого, расплывчатого. Само собой

разумеется, однако, что некоторый элемент «размытости» определений, как и соответствующих понятий, вытекает из существа предмета: абсолютная строгость определений могла бы в изучаемой области, охватывающей бесконечное разнообразие неповторимо индивидуальных явлений, быть только кажущейся (мнимой) и бесплодной.

Несколько слов о происхождении этой книги.

В течение многих лет автор читал в Московской консерватории курс истории музыкально-теоретических учений, в котором особенно большое внимание уделялось изложению и критике различных теорий и систем в области гармонии. Некоторым музыкально-теоретическим концепциям (например, концепциям Римана, Катуара, Курта, Асафьева) были посвящены также опубликованные работы автора. В 60-х годах он ввел в читавшийся курс разделы, касающиеся ряда новых музыкально-теоретических учений, и — в связи с этим — некоторых вопросов ладогармонического языка (и вообще музыкально-высотной организации) в музыке XX столетия. Этим же вопросам был посвящен доклад на международном музыковедческом симпозиуме в Берлине (июнь 1965)¹. Наконец, интерес автора к проблемам современного музыкального языка и мышления получил важные стимулы в процессе руководства некоторыми диссертациями и дипломными работами: в сферу внимания автора попали (кроме вопросов, связанных с музыкой Шостаковича, которой автор занимается давно) проблемы музыкального языка Прокофьева, Бартока, Стравинского, Дебюсси и других композиторов XX века. Особенно большое значение имели в этом отношении дипломная работа болгарского музыковеда И. Рачевой «К вопросу о месте Дебюсси в историческом развитии ладогармонического мышления», диссертация В. Н. Холоповой «Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века» (она издана отдельной книгой), а также диссертация Л. С. Дьячковой (Ивановой) «Основные черты ладогармонической системы Стравинского». Собственно, в значительной степени под влиянием занятий вопросами современной музыки автор и пришел к выводу о необходимости привести в систему и развернуто аргументировать свои соображения относительно классической гармонии и ощутил эту задачу как настолько актуальную, что ради нее прервал на несколько лет работу над другой книгой, посвященной методологии анализа музыкальных произведений. Таким образом, то стимулирующее значение современной музыкальной практики для нового освещения проблем классической

¹ Л. Мазель. О путях развития языка современной музыки («Советская музыка», 1965, №№ 6, 7, 8).

гармонии, о котором сказано несколько страницами выше, автор в известном смысле испытал и на себе самом¹.

Естественно, что критически изучая различные точки зрения на фундаментальные проблемы ладогармонического мышления, автор постепенно вырабатывал и свои собственные взгляды. Он хотел бы надеяться, что они не являются по отношению к другим взглядам неким «средним арифметическим» или компромиссом, пытающимся примирить противоположные позиции. Так, если те, кого можно было бы условно назвать релятивистами в области теории музыкального языка, считают, например, терцовый принцип строения аккордов исторически ограниченным, преходящим и всего лишь одним из многих возможных (и равноправных) принципов структуры созвучий, а те, чья точка зрения в этом вопросе приближается к метафизической, рассматривают терцовый принцип, наоборот, как единственную основу гармонической вертикали, то автор этой работы не придерживается какой-либо промежуточной точки зрения: в книге показывается, что терцовый принцип в еще большей степени и исторически обусловлен определенными задачами и свойствами именно классической музыки, чем это представляют себе даже самые крайние «релятивисты», и вместе с тем — что он опирается на предпосылки еще более коренные и содержит элементы еще более общезначимые, чем это, вероятно, полагают те, кто склонен этот принцип абсолютизировать.

Нечто подобное может быть повторено и о взгляде на гармонию (в частности, тональную гармонию) в целом: в настоящее время она безусловно уже не играет (и притом отнюдь не только в атональной музыке, но и в музыке, не отказывающейся от тональности) той роли обязательной грамматической основы музыкального языка, какую играла прежде (изменилось ее место среди других элементов музыки, и она сама качественно преобразовалась), но в то же время в других отношениях она сохранила свое непреходящее значение и многие ее художественно-выразительные ценности выступили с еще большей яркостью.

Сказанным определяется и позиция автора по отношению к новым формам музыкально-высотной организации, возникшим в музыке XX века (атональная, серийная техника). Несомненно, что музыкально-выразительные средства переживают сейчас в силу ряда причин пору брожения, поисков, экспериментов. И хотя многие из этих поисков и экспериментов оказываются бесплодными, автор очень далек от огульного отрицания всего нового. Наоборот, он считает необходимым изучать новые

¹ Частично подход к проблемам классической гармонии с позиций современного творчества был реализован в статье автора «К дискуссии о современной гармонии» («Советская музыка», 1962, № 5), а еще раньше — в небольшой заметке «О расширении понятия одноименной тональности» («Советская музыка», 1957, № 2).

средства с полным вниманием и объективно оценивать их реальные исторические предпосылки, потенциальные выразительные возможности, равно как и конкретную практику их различного применения и переосмысления, даже если эти средства первоначально возникли в музыке, на которой лежала печать идейного кризиса. Вместе с тем автор убежден (и это убеждение подтверждается фактами истории), что подлинно жизнеспособными оказываются лишь те радикально новые средства, которые раньше или позже восстанавливают временно прерванный контакт с исторически развивающейся традицией. Именно поэтому автор решительно возражает против недооценки значения тоналности и тональной гармонии для современной музыки и ее дальнейшего развития, если, конечно, трактовать музыку в том смысле, в каком человечество знало и понимало ее на протяжении веков и тысячелетий, то есть как эмоционально-выразительное искусство интонирования. И только отдавая себе ясный отчет в значении и смысле классической тональной системы, в сохранении ее исторической эволюции и характере ее непреходящих ценностей, можно должным образом разобраться в музыкальных явлениях сегодняшнего дня.

Построение книги таково. Она содержит, как видно из оглавления, три части, которым предпослано Введение, связывающее ладогармоническую организацию музыки с самой природой искусства звуков, с его специфическими чертами. В этом Введении, в частности, освещается соотношение музыки с другими искусствами и проводится сравнения между музыкальным и словесным языком. Первая часть книги посвящена общим теоретическим и эстетическим проблемам классической гармонии. В ней сперва рассматривается вопрос об историко-эстетических предпосылках классической гармонии (глава I), обусловленных в конечном счете новым мироощущением и новыми формами музицирования послереенессансной эпохи. Затем подробно освещается проблема соотношения гармонии и мелодии (глава II), без чего невозможно понять место гармонии в системе классического музыкального мышления. Центральной главой этой части является третья, в которой говорится о выразительной и формообразующей роли классической гармонии. За ней следует совсем небольшая четвертая, уточняющая вопрос о соотношении различных сторон гармонии (функциональной и фонической, красочной; мелодико-интонационной и собственно аккордовой, вертикальной), что важно для методологии исследования.

Вся первая часть книги, с одной стороны, имеет самостоятельное значение, с другой же — служит развернутым эстетико-теоретическим введением ко второй части, посвященной структурным проблемам классической гармонии. В четырех главах этой части автор стремился раскрыть разные стороны

самой системы классической гармонии. Первая из них (глава V) трактует о структуре аккорда, о терцовом принципе его строения. Этот принцип связывается, с одной стороны, со всей системой классической гармонии, а с другой — с коренными предпосылками интонирования и основами диатоники. Существенным представляется автору вводимое в этой главе понятие терцовой индукции.

Следующая глава (VI) — центральная в данной части книги — посвящена проблеме тональности. Если в предыдущей главе дается объяснение явлению, ранее известному лишь в чисто эмпирическом плане, то в этой главе содержится попытка дать новый анализ классической функциональной системы, уже получившей то или иное объяснение во многих работах. Коренным является здесь вопрос о причинах и природе доминантового тяготения — основы классической тональности. В виду его методологической важности он исследуется подробно. Дается развернутая критика «обертоновой гипотезы» доминантового тяготения, выясняются ее рациональные элементы и слабые стороны, а затем доминантовое тяготение выводится из всей системы классической гармонии. Перед этим анализируется само явление и понятие тяготения в музыке, а также сущность натуральной семиступенной диатоники, на основе которой только и могла возникнуть тонально-гармоническая система классиков. Во второй части этой весьма разросшейся главы рассматривается функционально-динамический механизм классической тональности в целом и специально акцентируются различные роли и назначения субдоминанты.

Седьмая глава посвящена неоднократно дискутировавшейся в музыкознании «проблеме минора», то есть соотношению двух противоположных ладов классической системы. Здесь критикуются и приводятся к некоторому единству различные точки зрения, а само соотношение мажора и минора опять-таки включается во всю тонально-гармоническую систему, лишь в рамках которой получают свое полное объяснение особенности этого сложного соотношения, причудливо сочетающего черты прямого подобия, зеркальной симметрии и асимметрии. В этой главе затрагиваются и некоторые вопросы тонально-модуляционной системы, поскольку к ним неизбежно приводит проблема соотношения мажора и минора.

Подробно же вопросы классической тонально-модуляционной системы в целом и связанные с ней вопросы темперации рассматриваются в последней главе второй части (глава VIII). Прежде всего речь идет о родстве тональностей — области, в которой многие теоретики предлагали свои собственные системы, подчас весьма различные. Тут приходится не объединять различные точки зрения, а освободить проблему от наслоений, основанных на недоразумениях (на подмене одного вопроса другим), и отдать решительное предпочтение принципу, ле-

жащему в основе системы Римского-Корсакова, namely превосходящей все другие и принадлежащей к числу выдающихся достижений теоретического музыкознания. Комментированию, уточнению и развитию концепции Римского-Корсакова (и критике других концепций) посвящен соответствующий раздел главы. Развитие состоит, в частности, в том, что среди тональностей каждой из трех степеней родства выделяется по одному особому соотношению мажора и минора: для первой степени родства — параллельное соотношение, для второй — одноименное, для третьей — однотерцовое, которое исследуется, ввиду сравнительной новизны вопроса, более подробно.

В третьей части книги рассматриваются проблемы эволюции классической системы гармонии в XIX—XX веках. Эта часть содержит две большие главы. В первой из них (глава IX) внимание сосредоточивается на основных линиях исторического развития гармонии в XIX и начале XX века. Здесь, естественно, нельзя пройти мимо известного труда Э. Курта «Романтическая гармония и ее кризис в вагнеровском «Тристане». Однако ряд положений Курта приходится критически переосмысливать и дополнять. Отчасти это касается и трактовки основного объекта куртовского анализа (гармонического стиля «Тристана»); главным же образом, критика и дополнения связаны с тем, что Курт упускает из вида другую важную линию эволюции гармонии в XIX веке, ведущую к Мусоргскому и далее к Дебюсси — явлениям, в гораздо большей степени, чем Вагнер, выходящим за пределы классической системы гармонии и при этом во многом противоположным Вагнеру. Одно из основных положений главы, характеризующих процесс постепенного качественного изменения классической тональной системы, заключается в том, что какая-либо часто повторяющаяся в произведении характерная лейтгармония порой начинает претендовать также и на роль центра звуковысотной организации произведения, оттесняя на второй план обычную тонику мажорной или минорной тональности (тристанаккорд Вагнера, лейтгармонические созвучия Скрябина).

Наконец, последняя, самая большая глава (X) очерчивает некоторые вопросы ладового мышления, тональности, гармонии (и шире — звуковысотной организации) в творчестве композиторов XX века и содержит попытку выяснить новое место, новую роль и новый характер гармонии и тональности в современной музыке, а также дать критический анализ атонально-додекафонного направления и разбор некоторых связанных с ним вопросов. И подобно тому как в предыдущей главе приводятся иллюстрирующие ту или иную линию развития гармонии характеристики (более подробные или более краткие) ладогармонического мышления Глинки, Шопена, Листа, Вагнера, Мусоргского, Римского-Корсакова, Скрябина, Дебюсси, так и в этой главе говорится о ряде существенных (с точки зрения эволюции му-

зыкального языка) особенностей трактовки лада и гармонии в творчестве Прокофьева, Шостаковича, Бартока, Стравинского. Наконец, некоторые общие музыкально-теоретические проблемы получают свое итоговое освещение именно в последней главе, ибо материал современной музыки предоставляет новые данные, существенные для более многостороннего и глубокого их понимания. Так, хотя вопросы диатоники подробно рассмотрены в шестой главе, само определение диатоники и выяснение ее соотношения с хроматикой оказалось целесообразным отложить до десятой главы, так как современная «расширенная тональность», с одной стороны, сделала эти проблемы по-новому актуальными, а с другой — дала богатейший материал для их плодотворного анализа. Это же относится и к различным типам музыкально-высотной организации (их систематике), бегло охарактеризованным в шестой главе, но рассмотренным более конкретно и детально в десятой. И даже само понятие тональности только в этой последней главе разъясняется более полно, ибо лишь здесь оно четко ограничивается от других видов высотной организации и выделяется среди них (автор, между прочим, возражает против распространенного у нас и на Западе чрезмерно расширительного толкования тональности и тональной системы, при котором под последней понимается чуть ли не любая музыкально-высотная организация и, во всяком случае, любая такая, где есть опорные тоны или созвучия).

Необходимо оговорить, что и главы, непосредственно посвященные проблемам классической гармонии (структурным и теоретико-эстетическим), автор, естественно, тоже стремился излагать под современным углом зрения, освещая соответствующие вопросы также и в историческом аспекте, затрагивая их значение для современной музыки и ссылаясь на творчество современных композиторов. Но тем не менее только в последней главе, специально посвященной музыке XX века, в которой роль и характер тональной гармонии качественно изменились, оказалось возможным увидеть ее в новом свете и в связи с этим подчеркнуть некоторые ее существенные черты.

Мы подробно изложили план книги, чтобы по возможности облегчить читателю ориентировку в ней. Ориентировка эта несколько затруднена отсутствием деления глав на параграфы, в то время как некоторые главы (особенно VI и X) очень велики и затрагивают различные вопросы. Отказ от такого деления обусловлен самим характером книги. Хотя она совмещает черты научного труда и своего рода учебного пособия повышенного типа, она не является ни учебником, ни исследованием каких-либо конкретных творческих явлений, в котором сама их хронологическая последовательность или систематический обзор по жанрам, формам и элементам форм естественно подсказывали

бы соответствующее расчленение текста. Это работа проблемного характера, часто требующая сравнительно широкого дыхания и свободного течения мысли, иногда с отступлениями или с возвратами — в новых аспектах — к уже освещенным вопросам. Все это трудно совместить с ограничивающими и строго регламентирующими изложение заглавиями отдельных параграфов.

Большой объем книги и некоторая ее неоднородность отчасти обусловлены тем, что она рассчитана на довольно широкий и разнообразный круг читателей: на музыковедов (исследователей и педагогов), аспирантов, студентов историко-теоретических отделений консерваторий, на композиторов и исполнителей, интересующихся вопросами теории музыки, наконец, на соответствующим образом подготовленных представителей других областей науки и культуры. И если те или иные разделы книги могли быть для какой-нибудь группы читателей изложены более сжато, то интересы другой группы требовали более обстоятельного или даже популярного разъяснения предмета. Так, например, многие преподаватели гармонии сравнительно далеки от вопросов музыкальной эстетики, и эти вопросы пришлось осветить во Введении и в первой части книги достаточно подробно. Точно так же в интересах некоторых читателей приведены (глава VIII) расчеты акустических величин интервалов пифагорова, чистого и темперированного строев (в аспекте, нужном для данной работы), хотя другие читатели могли бы произвести эти расчеты сами или почерпнуть необходимые сведения в учебниках акустики.

В связи со сказанным разные главы книги, естественно, представляют неодинаковый интерес для различных категорий читателей. Не совсем одинаков и самый характер изложения, временами более подробный, временами более сжатый, порой несколько отступающий от принятого в исследованиях и приближающийся иногда к учебному или лекционно-академическому, иногда же к более популярному. Наконец, очень неравномерно насыщение книги нотными примерами. Автор стремился обходиться — всюду, где это возможно, — минимальным их количеством и придавать изложению более обобщенно-теоретический характер, предполагая, что тот, кто заинтересуется каким-либо конкретным материалом, обратится к соответствующим нотным или книжным источникам¹.

В конечном же счете книга очень разрослась потому, что в ней содержится и некоторая концепция, требующая развернутой аргументации, и связанная с концепцией разработка ряда спе-

¹ Пусть не удивит читателя, в частности, что в десятой главе нет примеров из додекафонной музыки Шенберга или Веберна: в соответствии с задачами исследования автор приводит лишь примеры использования двенадцатитоновой техники и двенадцатитоновых рядов в тональной музыке.

циальных вопросов, и, наконец, попытка такого сравнительно популярного изложения и разъяснения концепции, которое могло бы способствовать возможно более быстрому ее внедрению в практику — в преподавание музыкально-теоретических и исторических дисциплин и в исследовательские работы. Автор сожалеет, что при таких условиях он не мог воспользоваться принятым в некоторых современных исследованиях лаконичным типом изложения, оставляющим многое на долю самого читателя.

Одна из более частных причин, приведших к увеличению объема книги, заключается в следующем. Разбирая какой-либо вопрос, автор иногда излагает точку зрения того или иного теоретика более подробно, чем это непосредственно необходимо для освещения рассматриваемого вопроса в данном контексте. Здесь сказывается упомянутая генетическая связь книги с курсом истории музыкально-теоретических систем. Однако автор потому счел нужным кое-где сохранить ощутимые реальные следы этой связи, что изучение самой теоретической мысли в ее различных направлениях и оттенках, анализ ее достижений и характерных заблуждений или односторонних акцентов не только представляют самостоятельный интерес, но и важны для более глубокого понимания проблематики книги в целом. Естественно, однако, что освещение некоторых музыкально-теоретических концепций (например, концепции Б. Л. Яворского) оказалось рассредоточенным, то есть распределенным по разным главам, и дается всякий раз в связи с рассмотрением какой-либо отдельной проблемы. Общее же количество музыковедов, чьи музыкально-теоретические воззрения так или иначе затронуты в книге, довольно велико, как это можно видеть из указателя имен.

Наибольшее влияние на концепцию автора оказали работы Б. В. Асафьева и теоретический труд о гармонии Ю. Н. Тюлина¹. Положения этого труда, в котором ярко выражен историко-эстетический подход к проблемам гармонии и сделаны новые принципиально важные шаги в самой теории гармонии (дифференциация фонизма и функциональности, учение о переменных функциях), широко используются в книге — излагаются, комментируются, развиваются и лишь в одном существенном пункте вызывают соображения критического характера (упомянутая обертоновая гипотеза доминантового тяготения).

Среди известных автору работ о гармонии в музыке XX столетия он особенно ценит насыщенное мыслями и богатое по материалу исследование Ю. Н. Холопова о гармонии Прокофьева², неоднократно ссылается на это исследование, хотя с отдельными положениями Ю. Н. Холопова вступает в дискуссию.

¹ Ю. Н. Тюлин. Учение о гармонии. М.—Л., Музгиз, 1937; изд. 3-е. М., «Музыка», 1966.

² Ю. Холопов. Современные черты гармонии Прокофьева. М., «Музыка», 1967.

Использованы в предлагаемой книге, как это видно из ссылок в тексте, и некоторые неопубликованные работы. Среди них должны быть специально отмечены: статья математика и дирижера М. А. Иглицкого о родстве тональностей (ее положения использованы в VII и VIII главах) и уже упомянутая работа И. Рачевой о Дебюсси (ее основное содержание изложено в главе IX). В то же время со многими опубликованными работами по гармонии (особенно вышедшими за рубежом в последние годы) автор не знаком, и поэтому в его книге возможны неоговоренные совпадения с положениями других исследователей.

В заключение автор считает своим приятным долгом выразить глубокую благодарность коллегам — Э. Е. Алексею и Е. В. Назайкинскому, прочитавшим книгу в машинописи и высказавшим многочисленные ценные соображения не только частного характера, но и такие, которые способствовали прояснению некоторых моментов самой концепции автора. Автор весьма признателен также В. Д. Конен за консультацию, касающуюся содержания первой главы книги. Наконец, автор благодарит музыковедов Г. А. Балтер, В. П. Бобровского, Д. В. Житомирского, В. А. Цуккермана, физика Е. Л. Фейнберга, лингвиста А. К. Жолковского и архитектора А. Я. Пескина за советы по отдельным вопросам.

*Иваново, Дом творчества
композиторов
Июль 1971*

ВВЕДЕНИЕ

НЕКОТОРЫЕ СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ МУЗЫКИ
И ЕЕ ЛАДОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ

Все виды искусства, как известно, едины в своей основе, в своей общественной функции. Едины они и в некоторых общих принципах художественного воздействия. Вместе с тем каждый вид искусства обладает своими исторически сформировавшимися специфическими особенностями, связанными с самой его природой, с характером его средств. Одни искусства обращены к зрительному восприятию, другие — к слуховому. Произведения одних искусств развертываются во времени, других — предстают как готовая данность. И для освещения вопросов, составляющих предмет настоящей работы, необходимо рассмотреть некоторые специфические черты музыки как искусства звукового и временного. В связи с этим придется остановиться прежде всего на роли звуковых впечатлений и воздействий в жизни человека, в восприятии им действительности. Роль же эта выясняется главным образом в ее сопоставлении и сравнении со значением впечатлений световых, зрительных.

Известно, что основные представления человека о мире, о вселенной — это представления, в первую очередь, зрительные. В повседневной жизни зрение позволяет достаточно полно и точно определять размеры и форму предметов, их материал, взаимное расположение, расстояние, наконец, направление и скорость их движения. Чрезвычайно велико и само количество предметов, доступных зрительному восприятию, притом восприятию одновременному и дифференцированному. Так, на улице мы хорошо различаем людей разного возраста и пола, всевозможные виды транспорта, дома, двери, окна, балконы и т. д. Весьма существенно также, что эта дифференцированность впечатлений не означает их разрозненности: они складываются в непрерывную, слитную, целостную картину с ясно воспринимаемыми соотношениями и связями между наблюдаемыми предметами и явлениями.

Что же касается звуков, то они (если пока отвлечься от звуков речи) не несут столь широкой и многосторонней информации о мире. Они не дают такого богатого и дифференцированного, полного и определенного представления об отдельных предметах, их свойствах, расположении, расстоянии. Кроме того, количество предметов, заявляющих о себе звуком, намного уступает числу объектов, доступных зрительному восприятию: мы видим не только источники света, но и бесконечное множество предметов, постоянно его отражающих, слышим же только те предметы, которые в соответствующий момент почему-либо издают звук — самостоятельно или в результате соприкосновения с другими предметами. И поскольку, таким образом, звучит лишь сравнительно небольшое число из окружающих нас предметов, слуховые впечатления, как правило, остаются более или менее разрозненными, не составляют целостной картины. Когда же мы слышим много различных звучаний одновременно, они обычно смешиваются: мы не можем столь ясно их дифференцировать, как впечатления зрительные.

Теоретически мы тоже мыслим себе весь мир как световую вселенную, в которой лучи света распространяются с максимальной скоростью по всем направлениям и могут достичь любой точки (распространение же звука ограничено пределами соответствующей среды, например атмосферы). Не случайно выражение «весь свет» означает в русском языке «весь мир». И наконец, очень важно, что психологически свет ассоциируется с представлениями о бодрствовании, ясном восприятии мира, верном понимании вещей, знании, разуме. Прочность этих ассоциаций подтверждается не только поговоркой «ученье — свет, неученье — тьма», но и многочисленными словами и выражениями, связанными по своему корню или буквальному смыслу со светом и зрением, но приобретающими значение восприятия вообще, а также осмысления явлений, усвоения, запоминания, бесспорного или вероятного знания и т. д. Таковы слова — мировоззрение, воззрения, взгляды, просвещение, очевидно, по-видимому и т. п. или выражения — свет истины, свет разума, светлая голова, прозрачный намек, иметь в виду, пролить свет, рассмотреть вопрос, осветить проблему, в свете изложенного, точка зрения, угол зрения. Даже сам глагол видеть часто применяется в значении более широком, чем «воспринимать зрением» (например, «видеть в жизни главное»). Показательно, что аналогичных выражений, связанных со звуком и слухом, несравненно меньше; употребляются они гораздо реже и с несколько иным оттенком, как это выяснится ниже.

Слух выступает — в смысле непосредственной ориентировки в мире — лишь как второе по значению из внешних чувств человека, как «младший брат» зрения и его заместитель в условиях, когда световая информация отсутствует или недостаточ-

на (так, невидимый враг, притаившийся за укрытием, может обнаружить себя звуком, шорохом, и это имело большое значение в жизни древнего человека).

Естественно, что наиболее благоприятные условия для выдвигения слуховых впечатлений на первый план создает темнота, ночь. Психологическое ощущение человеком этого факта играет заметную роль в его отношении к звуку. Вместе с уже упомянутыми неполнотой, неопределенностью и разрозненностью информации, даваемой звуком (по сравнению со светом), это обусловило возможность особой трактовки царства звуков, а следовательно, и музыки, как сферы таинственного и неясного, глубинного и темного, непостижимого разумом и невыразимого словом — в противоположность царству света, ясности, разума. Специфические трудности научного объяснения воздействия музыки — воздействия, представлявшего в течение многих веков окутанной покровом тайны, также давали пищу этой трактовке.

Разумеется, подобный акцент на иррациональном и трансцендентном в музыке, свойственный некоторым течениям романтизма (скорее, впрочем, литературного, нежели музыкального), а в еще большей мере идеалистическим философско-эстетическим концепциям, преимущественно немецким (в XIX веке — прежде всего Шеллинг, в XX — Курт), носит односторонний характер. Сошлемся хотя бы на утверждение одного из выдающихся представителей музыкального романтизма — Мендельсона, что «ноты имеют такой же определенный смысл, как и слова, — быть может еще более определенный»¹. Да и самый факт существования развитого учения о гармонии, исходящего из объективных свойств звуковых соотношений и даже когда-то включавшегося в систему наук математических, свидетельствует скорее о рациональных основах музыкального искусства, нежели о его неясности и туманности.

Однако всякий односторонний акцент лишь гипертрофирует некоторые реальные свойства явлений. В данном случае к числу этих свойств относится сравнительная ограниченность возможностей изображения в музыке предметов внешнего мира, ее преимущественная способность художественно воплощать внутренний эмоциональный мир человека. Относится к этим свойствам и то, что, будучи обращена, как и речь, к слуху, она не допускает вполне адекватного перевода своего содержания на словесный язык (обо всем этом речь еще впереди).

Мы рассматривали пока лишь одну сторону соотношения между зрительными и слуховыми впечатлениями: говорилось о богатстве, широте и полноте мира зримого по сравнению с миром слышимым. Но есть и другая сторона: звуковые впечат-

¹ Цит. по книге: В. Дамс. Ф. Мендельсон. М., Музсектор Госиздата, 1930, стр. 43.

ления в общем более активны. В повседневной жизни они сильнее воздействуют на нервную систему, больше раздражают и утомляют ее, чем впечатления зрительные. Так, шум обычно больше мешает сосредоточиться или отдохнуть, чем свет. К тому же зрительные впечатления легче поддаются регулированию, управлению; человек способен обратить свой взор в ту или другую сторону, отвернуться от неприятного зрелища и даже вовсе выключить зрительные впечатления, закрыв глаза, закрыв их руками. Звуковые же впечатления, как правило, с большей силой навязываются человеку, легче настаивают его; они более принудительны, их труднее избежать. Наконец, психологически зрительные впечатления не обязательно вызывают представление о какой-либо активности наблюдаемых объектов, ибо объекты эти, как уже упомянуто, могут и не излучать, а лишь отражать свет (это имеет место по отношению к громадному большинству земных предметов). Слуховые же впечатления, наоборот, неизбежно ассоциируются с действием, движением, извлекающим звук. Чтобы лес шумел, ветер должен привести его в движение; чтобы живое существо было услышано, оно должно издать звук (а увиденным оно может быть и в состоянии полной пассивности). Звук служит, таким образом, свидетельством какого-то события или процесса. Пусть не всегда ясно, какого именно: в этом отношении звук часто неопределен, многозначен. Но он и многозначителен: он привлекает внимание к предмету, явлению, а разобраться более точно и полно поможет зрение¹.

Благодаря всему сказанному звук издавна стал служить в жизненной практике человека наиболее естественным и действенным сигналом. Нуждаемся ли в помощи мы сами или хотим предупредить об опасности другого, мы знаем, что даже самая энергичная жестикуляция может оказаться незамеченной, голос же имеет гораздо больше шансов быть воспринятым. Не случайно, метафорические выражения «голос совести», «голос разума», «голос справедливости», «внутренний голос» и т. п. несут (в отличие, например, от ранее упомянутого выражения «свет разума») смысловой оттенок именно сигнала, призванного разбудить, активизировать дремлющие или ослабевшие душевные силы человека.

Разумеется, при некоторых обстоятельствах требуются сигналы, обращенные к зрению. Они ясно воспринимаются издали, что очень важно, например, для пилота, моряка или машиниста. Кроме того, различные световые сигналы могут функционировать одновременно, не мешая друг другу (например, крас-

¹ Пример схематической реализации этого соотношения — обычная практика гостиниц и других учреждений, где персонал вызывается звонком, а необходимое указание на номер помещения, откуда сделан вызов, появляется на световом табло.

ный свет и зеленая «стрелка» уличного светофора). И все же наиболее непосредственно действующими и экстренными сигналами были и остаются в повседневной практике звуковые: в прошлом — колокол, набат, собиравший людей на площади, почтовый рожок, труба гонца, объявлявшего новый указ; сейчас — гудки транспорта и заводов, вой сирены, всевозможные звонки и т. д.¹

Чрезвычайно важно, что звук легко ассоциируется с представлением о живом существе. Предметы же (и явления) неживой природы, способные производить звуки (например, ручей, море, ветер), чаще других одушевлялись поэтической фантазией человека. Обусловлено это тем, что, в тесной связи с активностью слуховых впечатлений, сигналы животных, в частности предков человека, сложились прежде всего как сигналы именно звуковые. А поскольку живое дает знать о себе преимущественно звуком, звук приобрел способность ассоциироваться с живым. И даже если какой-либо звук заведомо не является голосом живого существа, он, как говорилось выше, все равно связывается с представлением о некоторой активности (о действии, извлекающем звук), а следовательно, и о носителе этой активности — живом или легко одушевляемом нашим воображением.

Основное средство общения людей также сформировалось в качестве звуковой речи. И это обстоятельство, для которого активный и сигнальный характер звуковых воздействий служил важной предпосылкой, в свою очередь, бесконечно увеличило роль звука и слуха в жизни человека, их социальную ценность, ибо речь способна давать богатейшую информацию как о предметах и явлениях внешнего мира, так и о внутреннем состоянии человека. Собственно, только благодаря звуковой речи слух может соревноваться по своему значению для человека со зрением и с честью выдерживать это соревнование. Действительно, если для взрослого человека потеря зрения — большее несчастье, чем потеря слуха, то едва ли можно утверждать, что слепой от рождения больше обделен природой, нежели родившийся глухим. Последний остается и немым, ему недоступна естественная речь, а это не может не задерживать в огромной степени его развитие как человеческой личности. Правда, общество находит и для таких людей пути компенсации их при-

¹ Заметим, что световые сигналы относятся в большинстве своем к числу постоянно действующих, а не экстренных: какой-нибудь свет — зеленый, желтый или красный — должен быть всегда виден на железнодорожном семафоре. Экстренные же световые сигналы использовались главным образом в случае необходимости быстро преодолеть очень большое расстояние: например, в старину о приближении неприятеля сигнализировала цепь костров, зажигавшихся последовательно от пограничной заставы по направлению к центру государства или княжества. (В настоящее время огромную роль играют радиосигналы, которые можно трансформировать как в световые, так и в звуковые).

родного недостатка, но все же среди слепорожденных процент лиц, достигающих высокого интеллектуального и эмоционального развития, значительно выше, чем среди глухонемых: слепой говорит, слышит речь и обычно даже лучше, чем зрячий, улавливает и понимает тончайшие оттенки ее интонационной выразительности.

Все изложенное до сих пор относительно роли и значения звука в жизни человека позволяет до известной степени уяснить и некоторые важные свойства музыки, например особую силу ее непосредственного эмоционального воздействия (а вместе с тем глубинность и «таинственность» этого воздействия), равно как и ее преимущественно неизобразительный характер, отчасти связанный с неполнотой и разрозненностью представлений, даваемых звуками о предметном мире. Однако этого далеко не достаточно: чтобы понять специфику музыки, необходимо остановиться еще на ряде весьма существенных вопросов. Важнейший из них, к которому мы собственно уже подошли вплотную, — интонационная природа музыки. Но прежде надо еще разобраться в различии и даже противоположности общих эстетико-психологических установок человека по отношению к зрительным и слуховым впечатлениям. Вопрос этот, насколько нам известно, в литературе раньше не освещался (автор этих строк кратко затронул его в статье «О путях развития языка современной музыки», опубликованной в №№ 6, 7, 8 журнала «Советская музыка» за 1965 год) — в отличие от некоторых из вопросов, затронутых выше¹. А между тем противоположность, о которой идет речь, становится сразу очевидной, как только вопрос ставится негативно — об отношении человека к отсутствию зрительных и слуховых впечатлений, то есть к темноте и тишине. В повседневной жизни обычно неприятна (и часто по вполне понятным причинам вызывает страх) темнота, но не тишина. Последняя, наоборот, скорее приятна. Поэты и даже композиторы неоднократно воспевали тишину (вспомним спокойный и полный восторга мажорный оборот в романсе Чайковского «Погоди» при словах «И какая кругом тишина!»). Но воспевали ли они темноту — не ночь, ночной пейзаж, звуки ночи, а именно темноту? (Трудно представить себе, например, вместе с упомянутой музыкальной фразой Чайковского восторженные слова «И какая кругом темнота!».)

В соответствии с этим зрительные впечатления, как правило, желанны. Человек обычно стремится к свету и простору, предпочитает, например, видеть из окна комнаты или вагона как можно больше и дальше и, во всяком случае, способен

¹ Так (если говорить о музыковедах), описанных выше различий между зрительными и слуховыми впечатлениями неоднократно касался Ю. А. Кремлев.

одновременно воспринимать зрением множество предметов без всякого неудовольствия. Неприятных зрительных воздействий, которые сами по себе непосредственно раздражали бы глаз и нервную систему, в повседневной жизни не так уж много (да к тому же их, как упомянуто, сравнительно легко избежать — отвернуться, не смотреть прямо на солнце). Отталкивает главным образом облик явлений, отрицательных по своему существу или по вызываемым ассоциациям. Можно поэтому утверждать, что в сфере зрительных впечатлений действует некоторая положительная эмоционально-психологическая общая установка — как бы «презумпция приятности», по аналогии с известной в юриспруденции «презумпцией невиновности» (юридически достоверной считается невиновность любого лица, пока не доказано обратное).

В области же впечатлений слуховых имеет место скорее нечто противоположное. Отношение человека к ним более острожно и «избирательно». Обычно он вовсе не стремится одновременно получать максимальное их количество. Желанно лишь то, что в данный момент интересно, доставляет удовольствие или нужную информацию. Все излишнее, не необходимое чаще мешает.

Отсюда сразу же вытекают важные следствия, касающиеся изобразительных возможностей музыки. Они отнюдь не только потому уступают изобразительным возможностям живописи, что зримый мир шире слышимого и зрение несет полную и многостороннюю информацию о предметах внешнего мира, чем слух. Не менее существенна и описанная противоположность основных эстетико-психологических установок человека по отношению к зрительным и слуховым впечатлениям. Живопись способна воспроизводить видимый облик огромного множества предметов, создавая у зрителя иллюзию реальности и вместе с тем (а отчасти и тем самым, то есть благодаря этому) доставляя ему эстетическое наслаждение. Аналогичное же воспроизведение звучаний внешнего мира сравнительно редко способно совместить то и другое. Действительно, живописец, воплощающий, например, образ старой деревни, может изобразить с эффектом полной достоверности и в то же время эстетически прекрасно лошадь и телегу, но если бы композитор воспроизвел — с той же степенью сходства с реальностью — скрип телеги и ржание лошади, он не доставил бы слушателям эстетического удовольствия. Неизобразительная природа музыки связана, следовательно, не только и не столько с ограниченностью изобразительных возможностей звука вообще, сколько с ограниченностью количества тех звучаний внешнего мира, воспроизведение которых не дает антиэстетического эффекта.

Но и это далеко не все. Ибо в тесной, хотя, видимо, очень сложной, связи с описанным более «избирательным» отношением человека к звуку находится то, что для человека весь зву-

ковой мир делится на две сферы: тоны, то есть звуки, обладающие определенной, ясно выраженной высотой, и шумы. Тоны воспринимаются как звуки упорядоченные, правильные, отшлифованные, в то же время несущие и удерживающие известное напряжение¹. При этом противопоставление тона как начала положительного, приятного, способного успокаивать и тонизировать, даже исцелять — шуму как явлению отрицательному, неприятному, раздражающему, вредному существовало в сознании людей уже в древние времена. Аналогичного же по своей определенности эмоционально-психологического и эстетического разделения всей совокупности зрительных впечатлений на два противоположных класса не существует. И разве лишь блестящие, полированные предметы, нравящиеся глазу, представляют собой некоторое очень отдаленное и слабое подобие тона.

Подчеркнем, что то эстетическое отношение человека к различным предметам и явлениям действительности, которое сложилось давно и прочно, никоим образом не следует недооценивать. Оно оказало существенное влияние на искусство, на формирование специфических свойств его различных видов, да и не только на искусство². Естественно, в частности, что основным материалом музыки стали именно тоны, а шумы приобрели лишь вспомогательную роль. Серов писал: «В природе бездна звуков самых разнородных, самых разнокачественных, но все эти звуки, которые в иных случаях называются шумом, громом, грохотом, треском, плеском, гулом, гудением, звоном, воем, скрипом, свистом, говором, шепотом, шорохом, шипеньем, шелестом и т. д., а в других случаях и не имеют выражений в словесной речи, все эти звуки или вовсе не входят в состав материалов для музыкального языка, или если входят в него, то не иначе как в виде исключения (звон колоколов, медных

¹ Древнегреческое «тонос» означает натяжение. «Повысить тонус организма» — значит увеличить напряжение его органов, особенно мускулатуры. Буквальный смысл «повышения тона» предполагает увеличение частоты звуковых колебаний, достигаемое голосом путем большего натяжения связок. Переносный смысл («повысить тон» в разговоре) тоже предполагает как физическое, так и психологическое напряжение.

² Действительно, наличие у человека эстетического чувства своеобразно повлияло на некоторые весьма далекие от искусства стороны жизни общества. Так, золото не могло бы стать всеобщим эквивалентом стоимости, если бы оно не обладало свойством нравиться людям благодаря своему блеску. В самом деле, всеобщим эквивалентом должен был в конце концов стать предмет трудно добываемый, прочный, сохранный, портативный, делимый на мелкие части и притом такой, потребность в котором не подвержена резким колебаниям в зависимости от географических условий, времени года, рода занятий, особенностей быта людей и т. д. Поскольку обиходных, практически полезных предметов, отвечавших всем названным требованиям, в том числе последнему, не было, эквивалентом стал предмет, удовлетворявший перечисленным физическим условиям и обладавший, кроме того, понятной всем людям элементарной эстетической привлекательностью.

тарелок, треугольников — звук барабанов, бубен и т. д.). Собственно музыкальный материал есть звук особого свойства...

Главное качество его — определенность дрожаний (вибрации) не может быть разъяснено вполне без длинного отступления в область «физики», которая занимается звуком...»¹.

Правда, к сказанному Серовым надо добавить, что шумовая музыка, во-первых, сыграла определенную роль на ранних этапах исторического развития искусства (например, в качестве сопровождения танца звуками ударных инструментов), во-вторых, в известной степени возрождается в наше время. Последнее отчасти связано с тем, что значение тембровых, динамических и ритмических эффектов постепенно возрастало в ряде направлений «тоновой» музыки XIX и XX веков (это позволило затем выделиться «шумовой» музыке в относительно самостоятельную разновидность звукового искусства), отчасти же с тем, что современная техника записи и обработки звука позволяет в какой-то мере облагораживать шумовые сочетания, освобождать их от столь часто свойственного им антиэстетического эффекта и сообщать им некоторую эстетическую привлекательность. Сейчас трудно оценить перспективы различных, быстро сменяющих друг друга видов этого рода музыки. Как покажет приводимая в этой книге аргументация, на их основе едва ли возникнет искусство столь же высокое, что и музыка тоновая, хотя последняя и может использовать их отдельные достижения. И уж во всяком случае нет оснований полагать, что шумовая музыка вытеснит тоновую, которая продолжает прочно сохранять свое господство в современной музыкальной жизни. Музыку в общепринятом значении слова следовало бы поэтому называть не просто искусством звуков, но преимущественно искусством тонов.

Поскольку же акустическая упорядоченность тона по сравнению с шумом проявляется именно в ясности и определенности высоты (частоты колебаний), свойства тона как такового могут реализоваться лишь в соответственных сопоставлениях и соотношениях: например, в сопоставлении со звуками того же тембра, но другой высоты или же другого тембра, но той же высоты и т. п. Словом, высота должна ощущаться, фиксироваться и так или иначе сравниваться с другими высотами, чтобы тон мог полностью выявить свою природу². И, собственно, только с того момента, когда человек стал выделять высоту и

¹ А. Н. Серов. Курс музыкальной техники. Критические статьи. Спб., 1892, т. I, стр. 504—505.

² Еще в китайском «Мемориале о музыке» Лу-узи, относящемся к I веку нашей эры, говорится: «Тона как-то соотносятся друг с другом, и, только поскольку они соотносятся друг с другом, они заслуживают того, чтобы их назвать музыкальными тонами» (цит. по книге: проф. Р. И. Грубер. История музыкальной культуры, т. I, ч. I. М.—Л., Музгиз, 1941, стр. 226).

высотные соотношения тонов среди других свойств звука, стал воспринимать, различать и воспроизводить (прежде всего голосом) звуковысотные интервальные соотношения как особое эмоционально-смысловое качество, можно говорить о музыкальности человека. Понятно также, что музыкальное искусство уже с глубокой древности отбирает и делает своей основой некоторые упорядоченные высотные соотношения тонов, базирующиеся на тех или иных естественных предпосылках, на свойствах и возможностях голоса, на акустическом родстве тонов, так или иначе связанном с простыми соотношениями чисел их колебаний¹. Следовательно, продолжая уточнять сказанное выше, музыка — это преимущественно искусство тонов и их упорядоченных высотных соотношений².

Наконец, последнее. Если, как упомянуто, звук легко ассоциируется с голосом живого существа, то в особенно большой степени это относится именно к тону. Голос же живого существа, прежде всего человека, способен передавать эмоциональные состояния и различные степени их напряжения. Отсюда выдвинутое Асафьевым (но намеченное уже у Руссо и Гретри) понимание музыки как искусства интонирования (корень слова «интонация» — все тот же тон). В интонационной природе музыки оказывается, таким образом, заложенной и ее непосредственная эмоциональная выразительность (голос передает эмоциональные состояния), и ее элементарная эстетическая привлекательность (тоны нравятся). Само собой разумеется, что, коренясь в эмоционально-выразительных возможностях голоса, интонирование в большой мере способно воплощать — в неразрывной связи с эмоциональной характеристикой — также и логически-смысловое содержание, например активное утверждение, повеление, вопрос, восклицание, мольбу, уверения и т. д., а в конце концов — широкий мир явлений и процессов.

Инструментальная музыка свободна, конечно, от многих условий и трудностей вокального интонирования. Однако не только ее историческое происхождение, но и самое ее существо тесно связано с голосом, с представлением об интонировании как о живом высказывании. Известно, что при воспроизведении инструментальной мелодии исполнитель (а нередко и слушатель) ее внутренне интонирует (обычно неосознанно) и

¹ Более сложные интервальные соотношения возникают в музыкально-высотных системах как производные от простых: например, в пифагоровой системе интервалы строятся на основе сложения чистых квинт, в современной темперированной системе — на основе деления октавы на двенадцать равных частей.

² Такое понимание не умаляет огромной роли соотношений ритмических; но ритм принадлежит и другим искусствам, тогда как упорядоченные и фиксированные высотные соотношения тонов — только музыке, специфичны для нее.

это часто даже вызывает соответственное напряжение голосового аппарата. «Всякая музыка, естественно говоря, есть пение (или то, что к нему принадлежит, его дополняет, обрамливает)», — писал Серов¹. Слова эти, в сущности, и говорят об интонационной природе, интонационной основе музыки. И те направления современного западного искусства звуков, которые от этой основы отказываются, решительно выходят за рамки музыки, какой человечество ее знало на протяжении веков и тысячелетий. Да и авторы соответствующих произведений часто именуют их не музыкальными сочинениями, а «звуковыми структурами», что совершенно справедливо; ибо явления, принципиально различные в своей основе, нецелесообразно обозначать одним и тем же термином.

Не вдаваясь здесь в оценку эстетических качеств и возможностей «искусства звуковых структур», вернемся к музыке в общепринятом смысле и к ее интонационной природе. Интонация принадлежит, разумеется, не одной лишь музыке, но и речи. Специфические же отличия музыкальных интонаций от речевых как раз и обусловлены тем, что музыкальное интонирование обладает вполне самостоятельной выразительностью, а не только сопутствует смысловому значению слов. Главное из этих отличий состоит в том, что в музыке вырабатывается организация фиксированных и дифференцированных высот, тогда как в словесной речи интонации носят скользящий характер, а фиксированы и дифференцированы звуки речи, фонемы, система которых базируется в основном не на высотных, а на тембровых соотношениях².

Как известно, связь между звучанием слова и обозначаемым им предметом отличается той условностью, которая проявляется в наличии синонимов и омонимов внутри одного языка, а также в звуковой несхожести слов, обозначающих один и тот же предмет на разных языках (например, хлеб, Brot, rain). Интонации же выражают эмоционально-психологическое состояние говорящего более непосредственно, и отсюда извест-

¹ А. Н. Серов. Критические статьи, т. IV. Спб., 1895, стр. 1587.

² В так называемых тональных языках, к которым принадлежат языки некоторых азиатских и африканских народов — например, китайский, вьетнамский, — различению значений слов служат также высотные соотношения. Иногда это обстоятельство неточно формулируют, утверждая, будто различению значений слов служат в этих языках также и интонации. В действительности же в описываемых случаях высотные соотношения имеют как раз не интонационное, а фонетическое значение. Ибо к интонационной сфере речи относятся те ее средства, которые передают эмоционально-смысловое содержание не через значения произносимых слов, а через самый характер произнесения. И если, таким образом, с одной стороны, высотные соотношения не всегда играют роль интонации, то, с другой стороны, интонация иногда может быть реализована и без участия высотных соотношений — средствами тембра, динамики, ритма, в частности путем подчеркивания согласных звуков (например, в произносимых с иронией словах «это выглядит уж-ужасно-рад-дикально»).

ное асафьевское сравнение интонаций со «звонкой монетой», а слов — с «ассигнациями». Таким образом, словесная сторона речи, хоть и более организована, чем интонационная, но зато в определенном смысле и более условна; интонационная же сторона речи, наоборот, хоть и менее условна, но зато и менее организована и дифференцирована, ибо она не столь самостоятельна и опирается на всю систему языка в целом. Специфика и сила музыкального интонирования состоит в том, что оно как бы объединяет, синтезирует оба момента: по своей непосредственной выразительности музыкальное интонирование родственно речевому интонированию (но необычайно усилено по сравнению с ним), а по дифференцированности и организованности отчасти подобно фонетической (и шире — словесной) стороне речи. В этом смысле небольшой мелодический оборот, мотив, как бы одновременно служит и «интонацией» и «словом»¹.

Прерывная (дискретная) ступенчатая организация фиксированных музыкальных высот, в которой звуки могут нести различные функции (то есть организация ладовая в самом широком смысле), действительно во многом аналогична системе фонем словесной речи. В частности, подобно тому, как один и тот же звук речи произносится разными людьми неодинаково (например, русское «а» может произноситься более открыто или более закрыто, из глубины гортани, немного «в нос» и т. д.), но узнается слушателями как тот же значащий звук, так и музыкальный звук (или интервал) может колебаться в пределах некоторой небольшой зоны, оставаясь самим собой².

¹ Следует все же иметь в виду, что отличие пения от речи заключается не только в особой высотной (и ритмической) организованности пения. Чтение с точно указанными в нотах высотами и длительностями слогов еще не переходит в пение, даже речитативное. При пении каждый звук удерживается на фиксированной высоте в течение всей своей ритмической длительности, а в речи на протяжении ударного слога (и некоторых безударных) высота изменяется: обычно соскальзывает от начального и наиболее громкого момента вниз, реже повышается (например, при интонации недоумения, угрозы, — «что-о-о?»). Петь — значит обязательно держать тон, свидетельствующий, как упоминают выше, об определенной степени эмоционального напряжения.

Чтение под музыку с фиксированными высотами и соотношениями длительностей слогов, как особая разновидность искусства, коренным образом отличается и от мелодекламации, и от пения (включая речитатив). Эта разновидность была предложена и обоснована М. Ф. Гнесиным, названа им «музыкальное чтение в драме» и практически реализована в 1914 году в студии В. Э. Мейерхольда. Некоторые произведения Гнесина, относящиеся к этому изобретенному им виду искусства, были изданы. См. в сб. «М. Ф. Гнесин» (ред. Р. В. Глезер. М., «Советский композитор», 1961) статью С. М. Бонди «О музыкальном чтении М. Ф. Гнесина» (стр. 80—101). Приблизительно в то же время, к которому относятся опыты Гнесина, Шенберг применил Sprechgesang в своем «Лунном Пьерро».

² Зонная природа музыкального слуха экспериментально подтверждена Н. А. Гарбузовым. Интересно, что И. П. Павлов научил одну из своих опытных собак хорошо улавливать столь небольшие различия высоты звука,

Разнообразные выразительные средства звуковысотной организации музыки (лада, гармонии) очень глубоки и тонки. Как и другие стороны музыки, например ритм или мелодическая линия (подъемы и понижения мелодии как таковые), эта организация может служить выражению эмоции, передаче логики и характера самых различных явлений действительности. Но она осуществляет это без всяких внешних уподоблений звучаниям, встречающимся в жизни, а своими внутренними специфическими средствами. Более того, ладовая организация даже налагает существенные дополнительные ограничения и на изобразительные возможности самой звуковысотной линии: мелодия именно потому и не может точно воспроизвести скользкие высоты речевых интонаций или небольшой, но непрерывный отрезок высот, который охватывается, например, завывающим ветром, что она движется по ограниченному числу фиксированных ступеней (глиссандо встречается в музыке лишь как частный прием). Однако ограничения, которые налагает фиксированная система высотных соотношений, оказываются в конечном счете источником богатейшей выразительности, далеко превосходящей возможности речевых интонаций. Подобно этому членораздельная речь человека, ограниченная всего несколькими десятками фиксированных звуков, способна выразить бесконечно больше, чем самые «свободные» звукоизъявления животных и птиц. Заметим еще, что, хотя звуки человеческой речи, как и музыкальные звуки, могут напоминать те или иные звучания внешнего мира, сама организация звуков речи, система языка, способного отражать любые явления действительности, существует только в языке, вполне для него специфична и, как и ладотональная система, не имеет подобий во внешнем мире. И наконец, если словесная речь применяется не только в художественной литературе, а зрительные изображения — не только в живописи, то ладовая организация (звуковысотная система) — только в музыке, и это определяет особый характер специфики музыки по сравнению со спецификой других искусств¹.

которые никак не воспринимались музыкантами с абсолютным слухом. Музыкальный слух, как и речевой, предполагает, таким образом, умение слышать различия существенные, значащие с точки зрения данной системы, и отвлекаться от различий несущественных, а порой и не замечать, не слышать их.

¹ Речь идет о зрелом этапе развития ладовой организации, когда музыка пользуется более или менее фиксированными звукорядами из ограниченного числа тонов. Именно такой тип организации мы и сравнивали с системой фонем словесной речи. На ранних же этапах музыкального интонирования фиксированных звукорядов не было. Например, древнейшее интонирование ограничивалось одним или двумя опорными тонами, вокруг которых осуществлялось весьма свободное и неорганизованное глиссандирование. Многообразие раннеладовых форм, видимо, очень велико. Так, недавно Э. Алексеев показал, что в ряде якутских напевов имеются три опорных тона, высота которых (вместе с интервалами между ними) изменяется от куплета к куплету (расстояние от нижней опоры до верхней достигает при этом сексты или

Лишь здесь, в этом пункте, может стать до конца ясной неизобразительная основа музыки. Ибо в дополнение ко всему перечисленному выше (неполнота и разрозненность представлений о внешнем мире, даваемых звуком, общая «презумпция неприятности», действующая по отношению к слуховым впечатлениям) музыка еще и сама очень ограничивает свои изобразительные возможности; она отбирает не только преимущественно тоны (а не шумы), но и лишь небольшое число интервальных (высотных) соотношений между тонами и создает в качестве своей специфической основы особую организацию, не изобразительную по своему существу¹.

Сказанное касается, однако, только основы музыки, ее исторически сложившейся специфики как самостоятельного искусства. Между тем всякое конкретное явление богаче, чем его основа, а различные виды человеческой деятельности обладают не только своей спецификой, но и способностью, не теряя ее, выходить в некоторой степени за ее пределы, вступая в плодотворные контакты с другими областями, влияя на них и испытывая их влияния. Так, художественная литература в состоянии, не утрачивая своей специфики, соперничать по точности описания тех или иных явлений с наукой, а трактат по физике, оставаясь научным трудом, может — благодаря красоте научных истин и их доказательств, стройности концепции и совершенству литературного изложения — производить также и художественное впечатление. Подобно этому разные виды искусства также способны в той или иной степени приближаться друг к другу. В частности, музыка, сохраняя свою специфику, может становиться в некоторой мере «литературной», «архитектурной» или «живописной» (изобразительной). И для развития различных видов искусства опасно как забвение их специфики, так и слишком длительное и скрупулезное культивирование ее одной.

Естественно, в частности, что музыка отнюдь не лишена изобразительных возможностей. Они имеются и у ритма, и у звуковысотной линии, и у различных тембров, и у громкостной динамики. Возможности эти многообразно используются в музыкальном искусстве, хотя и не служат его основой. Они неоднократно подвергались также изучению и систематизации. Не

септими). В итоге эти ясно ощутимые опоры, а также звуки, находящиеся между ними и вокруг них, затрагивают весьма большое количество различных высот, не образующих, однако, какого-либо фиксированного ладового звукоряда (см.: Э. Алексеев. О динамической природе лада. «Советская музыка», 1969, № 11).

¹ В свете изложенного представляется недостаточно полной концепция, широко и последовательно развиваемая в ряде работ Ю. А. Кремлева, согласно которой музыка, по сути дела, лишь настолько менее изобразительна, чем живопись, насколько слух дает менее богатую и определенную информацию о внешнем мире, чем зрение. В действительности же музыка пошла по другому пути, как бы избрала другую «основную специальность».

вдаваясь в подробности, напомним, что, поскольку музыка интонационна по своей природе, она способна воспроизводить и некоторые внешние черты речевых интонаций, то есть изображать их, что особенно широко применяется в речитативах. Большую роль играет в музыке так называемая жанровая (или жанрово-стилистическая) изобразительность, непосредственно не выводящая за пределы самой музыки. Она заключается в том, что в каком-либо сочинении воспроизводятся черты музыки же, но несколько иного типа: например, в фортепианной мазурке Шопена может изображаться наигрыш сельского скрипача, звучание волынки, могут воссоздаваться черты простой музыки народных празднеств; а в лирическом фортепианном ноктюрне могут появиться гневные речитативные реплики в духе драматической оперной сцены.

Далее, музыка обладает возможностями не только непосредственно звуковой изобразительности, но и более опосредствованной изобразительности движений, связанной с характером ритма или мелодического рисунка. Наконец, большую роль играет изобразительность на основе эмоционально-психологических ассоциаций: речь идет о способности музыки вызывать соответствующие представления (например, зрительные) через воплощение эмоционально-психологических состояний, аналогичных тем, которые вызываются изображаемыми объектами (например, ощущение света, простора и т. д.).

Музыкальная изобразительность и отдельные ее виды играют неодинаковую роль в произведениях различных стилей и жанров. Можно отметить, что в XIX и XX столетиях изобразительные возможности музыки чрезвычайно развились и расширились, прежде всего в творчестве Вагнера, Листа, Римского-Корсакова, Грига, Дебюсси. Однако это было достигнуто во многом как раз на путях мастерского преодоления той ограниченности изобразительных возможностей, которая как бы изначально присуща музыке и связана с ее спецификой. При этом надо еще иметь в виду особый характер музыкальной изобразительности, существенно отличный от изобразительности в живописи. Зритель, как правило, безошибочно узнаёт предметы, изображенные на картине (если, конечно, речь идет не о некоторых новых направлениях западного искусства, а о живописи, какой люди ее знали на протяжении многих столетий). Слушателю же нелегко без помощи поэтического текста, сценического действия или специального указания в заглавии либо в программе музыкального произведения определить, что именно в нем изображается. Ибо музыкальная изобразительность, вынужденная оставаться в пределах строго отобранной музыкально-звуковой системы и подчиненная внутренним законам музыкальной формы, дает лишь намек, деталь или общее психологическое ощущение и никогда не распространяется ре-

шительно на все элементы ткани, формы и развития музыкального произведения. Даже, например, в явно изобразительной фортепианной пьесе Грига «Птичка», основной мотив которой мастерски подражает голосу изображаемого существа, мотив этот появляется затем в низком регистре — в полном противоречии с изобразительно-звуковым правдоподобием, но в соответствии с логикой музыкальной формы.

Наконец, очень важно не смешивать с музыкальной изобразительностью те жизненные связи, жизненные прообразы и естественные предпосылки, на которые опираются выразительные возможности музыкальных средств. Например, консонантность и полнота звучания мажорного трезвучия так или иначе базируются на фономене обертонов, но это не значит, что мажорное трезвучие в музыкальном произведении «изображает» упомянутый феномен. Точно так же выразительность ритмических фигур (например, пунктированного ритма), ритмических учащений и замедлений, равно как и разных типов мелодического движения, основывается на соответствующих жизненных предпосылках, связях, ассоциациях, но без того, чтобы музыкальные ритмы или мелодические рисунки всякий раз непременно изображали какие-либо предметы или явления. Не должна в этом отношении вводить в заблуждение и общность корня в словах «изображение» и «образ»: она связана с историческим происхождением понятий, но не с их точным смыслом в современном словоупотреблении, хотя и может указывать на какой-то неизбежный и очень обобщенный элемент изобразительности в любом художественном (образном) воплощении, даже далеком от изобразительности в своей основе.

Изобразить же в точном и полном смысле — значит сознательно и намеренно воспроизвести в одном предмете внешние (зримые, слышимые) черты другого в предположении, что они будут узнаны воспринимающим. Но такого сознательного намерения нет у автора непрограммного музыкального произведения. Ясно также, что изображающий и изображаемый предметы не могут совпадать, должны быть различны. Актер потому и способен изображать на сцене своего героя, что в действительности он им не является. Аналогичным образом человек может «изобразить» только то чувство, которое он не испытывает, испытываемые же чувства он выражает. Соответственно предметы на картине — скажем, дерево, поляна, небо — потому оказываются изображенными, что реально их там нет (есть холст, краски); но, например, голубой и зеленый цвета при этом уже не изображаются, а действительно присутствуют (если бы они только изображались, возник бы вопрос о тех других цветах, которые имеются на картине «в самом деле» и «изображают» голубой и зеленый). Подобно этому в программном музыкальном произведении глухо рокочущий бас может изображать, например, отдаленные раскаты

грома, то есть нечто отличное от того, чем этот бас сам является. Но в непрограммном сочинении такой бас ничего не изображает, сколько бы у него ни было жизненных прообразов. Не «изображает» он и «глухого рокота», так как он сам и есть глухой рокот, один из реальных примеров такого рокота. Точно так же воспринимаемое музыкальным слухом тяготение доминанты к тонике (существующее только в музыке) не «изображает» ощущение активной устремленности, напряжения и т. д., а служит одним из его реальных выражений.

Таким образом, сколь бы богаты ни были изобразительные возможности музыки и как бы широко они не использовались, музыкальное искусство является в основе своей, то есть по своей специфике, по своим первичным свойствам и способностям, искусством не изобразительным, а выразительным, точнее — интонационно выразительным.

Неоднократно отмечалось, что музыка представляет собой как бы особый язык, «язык души». И хотя выражения «музыкальный язык», «язык музыки» метафоричны, они все же не столь метафоричны, как выражения «язык живописи» или «язык архитектуры». Ибо музыка, обращенная, как и речь, к слуху, близка ей во многом: в частности, она выработала, подобно речи, и свою письменность, а главное — сложную организацию, использующую ограниченное число «фонем» и способную служить передаче богатого мира явлений, процессов, эмоций, идей, не прибегая к звукоподражанию и изобразительности.

Другие искусства — живопись, скульптура, архитектура, картография, кино — не содержат ничего равнозначного ладовой организации. А так как, в первую очередь, именно с ней связана сама специфика музыки, то немusическому человеку, лишенному — вследствие условий воспитания или недостатка природных слуховых данных — «ладового чувства» или «чувства музыкальной системы», не ощущающему специфических ладовых свойств музыкальных звуков и интервалов, бывает очень трудно понять сущность воздействия музыки, даже если он легко распознаёт в ней возможные элементы изобразительности — чирикание птиц, колокольные звоны, журчание ручья, эффекты эха, «удаления» и «приближения» (основываясь на громкостной динамике), а также различные типы движения (медленно, быстро, равномерно, неравномерно). Характерно, что возможно воспринимать и понимать музыку, обычно связанная с умением запоминать и верно интонировать мелодию, ощущается, осознаётся и определяется людьми как особая способность — музыкальность. Сходного понятия нет по отношению к возможности воспринимать другие искусства. И хотя, по существу, здесь тоже имеет место исторически развившаяся способность человека, она, видимо, менее специфична, чем музыкальность; о человеке не говорят, что он «литературен», «живописен», «скульптурен», «архитектурен», «кинема-

тографичен» в том смысле, какой соответствовал бы значению слов «он музыкален»¹. Музыкальный слух естественно с этой точки зрения уподобить слуху к родному языку, то есть способности столь тонко различать речевые фонемы, как это часто недоступно иностранцу, но представляется чем-то само собой разумеющимся носителю данного языка. Поэтому мы и привыкли рассматривать музыкальность как свойство, весьма органически (внутренне) присущее тому или иному человеку и в то же время по своему характеру и по своей определенности сходное с пониманием некоторого языка².

Аналогии между музыкой и словесным языком, весьма плодотворные во многих отношениях, имеют, однако, границу, при переходе которой они теряют правомерность. Надо помнить, что слова в их практическом употреблении, даже те, в которых есть черты звуковой изобразительности (например, «жужжать»), применяются говорящим как обозначения предметов, действий, явлений, понятий. С этим связан и тот уже упомянутый нами элемент условности, который проявляется в различном звучании слов, обозначающих на разных языках один и тот же предмет. Музыкальные же обороты — мотивы, фразы и т. д. — представляют собой (за исключением, быть может, отдельных условных мотивов-символов в некоторых произведениях) не обозначения, а средства образного выражения, воплощения эмоций и явлений, основанные на реально воспринимаемых объективных предпосылках и закономерностях — как естественных (акустических, биологических, психологических), так и исторически сложившихся и закрепленных традицией. Иначе говоря, условность, скажем, системы ладовых средств надо понимать в том смысле, что система эта сложилась в музыкальной практике (а не дана в готовом виде самой природой) и что отдельные средства приобретают значение и смысл в рамках системы и контекста, но не в том, что ладовые средства служат условными обозначениями соответствующих явлений и эмоций. Приписывать же музыке ту степень или тот тип условности, какой есть в словесном языке, столь

¹ Этот факт констатируется также в работах Ю. А. Кремлева.

² Такой подход позволяет, между прочим, лучше уяснить и природу некоторых составных элементов музыкальности. Например, музыкальную память едва ли следует рассматривать как самостоятельную способность, стоящую в одном ряду со слухом и чувством ритма. Она скорее свидетельствует о музыкальности, служит ее признаком (то есть показывает, что музыка — «родной язык» для данного лица), нежели является одним из ее факторов. Подобно этому национальная принадлежность, например, русского человека не определяется тем, что у него хорошая память на русские стихи; наоборот, он потому сравнительно легко запоминает такие стихи, что они звучат на его родном (а не на чужом для него) языке. Заметим, что известный психолог Б. М. Теплов также не относит музыкальную память к числу основных музыкальных способностей (см.: проф. Б. М. Теплов. Психология музыкальных способностей. М.—Л., 1957, стр. 304).

же ошибочно, как и усматривать в ней неприменную изобразительность. И только избегая этих двух противоположных ошибок можно уяснить истинную природу и специфику музыки¹.

Родство мелодии с речевой интонацией не означает, что первая произошла из второй. Но обе они опираются на сходные предпосылки, имеют общие корни. Лепет младенца — не говор и не пение. Но он содержит зародыши и того и другого. Ощущение же таинственности, необъяснимости и некоторого элемента «чуждого» в воздействии музыки обусловлено, ко-

¹ Глубокое различие между знаковыми свойствами словесного и музыкального языка видно из следующего простого примера. Сколько бы раз человек ни прослушивал записанную на пластинке повествовательную, не очень интонационно выразительную речь на совершенно незнакомом ему языке, он не поймет ее смысла. Многократное же прослушивание музыкального произведения чужой культуры все-таки постепенно приближает к ощущению и пониманию его внутренней логики. Некоторые лица, далекие от музыки и не имеющие достаточной общей научной и культурной подготовки, не отдают себе отчета в этом различии. Автору этих строк неоднократно приходилось слышать мнение таких лиц, что «для понимания серьезной музыки» надо заранее знать, «что какой мотив означает», то есть предварительно изучить некую совокупность лейтмотивов, подобную лексике иностранного языка. С другой стороны, дети, а изредка и взрослые, совсем не понимают элемента условности в словесном языке. Полвека назад автор наблюдал неграмотную пожилую женщину, служившую домашней работницей в семье, где говорили не только по-русски, но и по-немецки. Эта женщина уверяла, что «изо всех сил старается» понять немецкий язык, но не может, и приписывала свою неудачу исключительно недостатку умственных способностей («глупа я видно»).

Заметим, что наука о знаковых системах (семиотика) различает три типа знаков: 1) знаки-индексы (индикаторы), основанные на их реальной связи с обозначаемым предметом или явлением; например, дым является знаком-индикатором огня, ибо дым реально означает (а не условно обозначает) наличие огня, прямо указывает на него (вспомним поговорку «нет дыма без огня»); 2) знаки-образы, основанные на изображении, на подобии между знаками и обозначаемыми ими предметами или явлениями (так, римские цифры I, II, III изображают соответствующие количества); 3) знаки-символы, основанные на условии, соглашении, конвенции (конвенционально — значит условно). Таковы, в частности, слова в языке (обучение ребенка языку как бы информирует его о соответствующих соглашениях, принятых в обществе носителей данного языка). Музыкальный язык обычно пользуется сложными знаками, сочетающими свойства знаков разных типов. Например, замедление перед концом пьесы (конечно, не термин *ritardando* или *ritenuto*, а реальное замедление как средство музыкального языка) служит до известной степени знаком-индикатором окончания (поскольку пьеса представляет собой род движения, а остановке движения обычно предшествует его замедление). Но это замедление представляет собой и знак-образ, так как музыкальное движение отражает свойства многих реальных движений, подобно им. Наконец, закрепленное традицией замедление перед концом приобретает и черты знака-символа: услышав, например, в конце четвертого куплета песни *ritardando*, которого не было в первых трех, мы не только чувствуем, что данный куплет будет последним, но и хорошо знаем это, словно бы нам сказали об этом или сообщили другим специальным знаком-символом. Настороженное отношение к тезису «музыкальный язык есть знаковая система» связано с пониманием знака только как символа. При более широкой трактовке знака основания для настороженности исчезают.

нечно, не ее близостью к речевой интонации, а, наоборот, тем, что, при всей этой близости, музыка коренным образом от речи отличается и, будучи бессловесной, способна выражать многое в известном смысле точнее и богаче, чем речь.

Как уже ясно из предыдущего изложения, главное назначение человеческого слуха — воспринимать речь. Неречевые слуховые впечатления несут по сравнению с речевыми и по сравнению с впечатлениями зрительными относительно малую информацию. Чудо воздействия музыки состоит, следовательно, в том, что она способна выражать много, сильно и точно, ничего не изображая и не описывая и используя слух не со стороны его основных (словесно-речевых) информационных возможностей, а лишь как рецептор строго отобранного и специально организованного небольшого числа тонов (вспомним, что многие прекрасные мелодии не выходят за пределы семиступенной диатоники!). Это чудо заключается также в том, что именно благодаря указанному ограничению интонация, которая в повседневной жизни выступает лишь как элемент, сопутствующий смысловому значению слов, оказывается почти непостижимым образом способной к самостоятельному и чрезвычайно широкому развитию. Наконец, следствием всего этого является тот особый «антагонизм близкого», который существует между словом и музыкой наряду с их глубоким родством и тесной связью. Будучи когда-то почти неотделимой от слова, музыка и сейчас сливается с ним в высшем синтезе. Но в то же время мы часто ощущаем не только различие сфер слова и музыки, при котором, например, одна сфера может служить продолжением другой («музыка начинается там, где кончается слово» — изречение Гейне), но и известное их «трение», диссонирование, подобное диссонированию смежных по высоте звуков или близких оттенков одного и того же цвета. Ибо музыка оказывается таинственным и мощным соперником речи в такой области (область непосредственного, точного и детализированного выражения эмоционально-психологических состояний, их развития и смен), которая, казалось бы, должна безраздельно принадлежать речи и связанному с ней искусству художественного слова.

Отсюда, из этих «особых отношений» между словом и музыкой, проистекает, с одной стороны, непреодолимое желание многих людей «переводить» содержание музыкальных произведений на, казалось бы, столь близкий им язык слов, давать впечатлению от произведения словесное описание или истолкование, с другой же стороны — особенно сильное ощущение крайней неполноты, несостоятельности подобных переводов и описаний, вплоть до вызываемого ими чувства неловкости¹.

¹ Естественно, что удачные поэтические истолкования музыки — удел немногих. Такие истолкования следует, однако, отличать от научного анализа, рассматривающего с определенной целью (и, конечно, выражающего в словес-

Автору уже приходилось писать, что элемент парадоксального, чудесного лежит в самой природе искусства¹. Оно познаёт действительность через вымысел, даёт обобщение в форме единичного, неповторимо индивидуального явления. И это распространяется на самые различные аспекты. Так, свои собственные «чудеса» содержат и отдельные виды искусства, и отдельные произведения. Одно из наиболее общих свойств художественного эффекта состоит в ощущении, что выражено много, ярко, сильно ценой затраты, казалось бы, небольших средств, незначительных усилий². По отношению к музыкальному искусству в целом этот эффект как раз и связан с уже описанной крайней ограниченностью отобранного и используемого музыкой звукового материала. Огромные же возможности музыки обусловлены, как это тоже ясно из предыдущего, особой организацией этого материала, системой, которой он подчинен. И если до сих пор речь шла об основанном на ней «чуде выразительности» музыкального искусства, то нечто аналогичное можно сказать и о чуде его красоты.

Эстетическая привлекательность самих тонов, издаваемых певческим голосом или музыкальным инструментом, — лишь ее элементарное условие. Сущность же ее неотделима от сочетания тонов — последовательных и одновременных, от оформленного интонационного процесса. Но представления человека о красоте форм возникли на основе восприятий зрительных, дающих связную, целостную картину. Звуковые впечатления, как говорилось выше, носят характер менее дифференцированный, с одной стороны, и разрозненный, отрывочный, не образующий цельной оформленной картины — с другой. Мир звуков сам по себе несколько хаотичен, далек от представ-

ных терминах) всевозможные внутренние и внешние соотношения и связи произведения. Ясно также, что никакое описание конкретного предмета не может быть вполне адекватно этому предмету, ибо он обладает бесконечным количеством свойств. Но если на практике количество свойств какого-либо предмета, существенных с определенной точки зрения, часто бывает достаточно ограниченным (на этом, например, основана возможность купить для другого человека — за глаза — вещь «в точности» такую, какую тот хотел), то произведение искусства, представляющее собой особый концентрат эмоциональной и интеллектуальной энергии человека, имеет практически неограниченное число свойств и связей, более или менее существенных для его эстетического восприятия и понимания. Поэтому анализирующий производит в каждом отдельном случае отбор описываемых и разбираемых свойств в соответствии с задачами данного анализа. Что же касается полной и исчерпывающей словесной передачи эмоционально-психологических состояний, воплощенных в музыкальном произведении, то она, разумеется, неосуществима из-за вполне естественной нехватки в языке слов для выражения всех конкретных и тончайших оттенков и переходов этих состояний. Совершенно очевидно, что полностью воспринять содержание художественного произведения, минуя восприятие его специфической формы, невозможно.

¹ См.: Л. Мазель. Эстетика и анализ. «Советская музыка», 1966, № 12.

² См.: А. К. Жолковский. Об усилении. Сб. «Структурно-типологические исследования». М., АН СССР, 1962, стр. 167—171.

лений об эстетическом совершенстве форм. Музыка же и ее организация, система вносят в этот хаотичный мир величайший порядок, стройность, соразмерность. Искусство идет здесь — и это одно из его общих свойств — по линии наибольшего сопротивления, строго и совершенно оформляет те сферы — сферы звукового и временного, — которые своей бесформенностью (звуковой мир) и текучестью (сфера процессуального) как бы максимально этому противятся. Однако движение по линии наибольшего сопротивления дает в конечном счете и наибольшие результаты. И не случайно слово «гармония», означающее соразмерность, пропорциональность, высшую согласованность, применяется как специальный термин (имеющий в виду одновременные сочетания тонов и последовательности таких сочетаний) именно в области музыки.

Здесь необходимо коснуться аналогий между музыкой и архитектурой, проводившихся многими теоретиками. Эти аналогии не вытекают из какой-либо близости реальных средств двух искусств, из общности их происхождения или из их конкретных исторических связей, как это имеет место по отношению к музыке и слову, поэзии (или музыке и танцу). Речь идет в данном случае собственно не о связях, а именно об аналогиях, которые носят характер скорее неких логических «арок», сближающих весьма различные (и даже контрастные) явления на основе каких-то элементов внутреннего родства. В этом смысле если поэзия и танец — кровные родственники музыки, то архитектура — как бы ее «далекая возлюбленная».

Обращенная к зрению, главная функция которого — непосредственно воспринимать предметы внешнего мира, архитектура, однако, не изображает эти предметы, а художественно претворяет и в связи с этим особым образом упорядочивает некоторые их общие свойства — формы, пропорции. Подобно этому, музыка, обращенная к слуху, главная функция которого (у человека) — воспринимать словесную речь, ничего, как упомянуто, не описывает (и обычно не изображает), а художественно воплощает и выражает на интонационной основе и при помощи особой музыкальной системы некоторые общие свойства явлений, логику различных процессов, и в первую очередь — движение чувств, эмоционально-психологические состояния и их смены. Иначе говоря, музыка занимает среди временных искусств (и искусств, обращенных к слуху) место, в известных отношениях аналогичное месту архитектуры среди искусств пространственных (и искусств, обращенных к зрению). И подобно тому как связь произведения архитектуры со скульптурой и живописью (например, роспись стен и потолка здания, барельефы и т. д.) может сделать характер и образное содержание произведения более предметно-наглядными, так и связь музыкального произведения со словом (или сценическим действием) способна дать аналогичный результат.

Из неизобразительного (и неописательного) характера архитектуры и музыки вытекает возможность и необходимость ясных, легко узнаваемых повторов частей, элементов и их соотношений в произведениях этих искусств, большая роль в них особо уравновешенных пропорций, строгих соответствий, различных видов симметрии. Все это оказывается, с одной стороны, возможным, поскольку не изображаются конкретные предметы и явления, в которых подобных точных соответствий может и не быть; но, с другой стороны, и необходимым, ибо в противном случае восприятие было бы лишено — в условиях неизобразительного и неописательного искусства — нужных ему вех, точек опоры (в музыке как искусстве временном разного рода повторы важны, в частности, для закрепления в памяти главного, основного).

И наконец, подобно камням, из которых возводятся архитектурные сооружения, тоны, аккорды, мотивы тоже в известной мере служат неким неизобразительным «строительным материалом» для музыкальной формы и в качестве такового ощущаются композитором (разумеется, вместе и в тесной связи с их выразительными свойствами)¹.

Этот «архитектурный» элемент музыки играет, конечно, неодинаковую роль в произведениях разных стилей и жанров. Он более заметен, например, в некоторых баховских фугах, нежели в классических симфониях, которые в целом гораздо естественнее сравнивать с драмой. Никогда не приобретая ведущего значения, архитектурная сторона музыкального искусства, однако, всегда в той или иной мере существенна. Это становится особенно ясным, если усматривать ее проявления не только в процессе временного развертывания произведения, который, как только произведение отзвучало, предстает в виде некоей данности, то есть собственно формы, могущей быть мысленно охваченной целиком, но и в особой «правильности» самой внутренней звуковой организации музыки, без чего была бы нелепым и строгая логичность ее форм. Речь идет о «правильности» в строении аккордов, в акустической упорядоченности интервалов, ладов, звукорядов и т. д., причем вся эта внутренняя организация так или иначе опирается на объективные свойства звуковых соотношений и их восприятия².

¹ Показательно, что даже в некоторых программных произведениях, например в «Шехеразаде» Римского-Корсакова, основные темы и мотивы не всегда сохраняют при их дальнейших появлениях свое первоначальное программно-образное значение, а трактуются именно как строительный материал, то есть представляют собой, как писал по этому поводу сам композитор, «чисто музыкальный материал или данные мотивы для симфонической разработки» (Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., Музгиз, 1955, стр. 166).

² Древнегреческие ученые проводили аналогии между дающими эстетическое удовлетворение пропорциями в архитектуре, основанными на соотношении малых чисел, и простыми музыкальными интервалами, обусловленными

Таким образом, подходим ли мы к музыке со стороны ее богатых содержательно-выразительных возможностей или со стороны ее стройности, ее эстетической гармонии, — в любом случае мы ощущаем глубинное действие некоторой специфической, строго дифференцированной звуковысотной системы.

Разумеется, природа и сущность какого-либо явления определяются не только специфическими чертами, отличающими его от других явлений, но и чертами общими, сближающими, роднящими его с ними¹. Поэтому, например, громкостная динамика, тембр, ритм, звуковысотный рисунок мелодии, более непосредственно связывающие музыку с различными ее жизненными образами и с другими искусствами, столь же важны для нее, как и только ей одной присущая ладовая организация. Недаром важнейшей основой музыкального искусства обычно считают не гармонию или лад, а мелодию: в ней наиболее ясно проявляется интонационная природа музыки, ее связь с голосовыми напряжениями, пением и содержатся одновременно и стороны, непосредственно обращенные к жизненным прообразам музыкального искусства (линия подъемов и спадов, ритм), и специфическая ладовая организация. Но так понимаемая мелодия представляет собой результат взаимодействия разных сторон и элементов музыки, сложный организм. И той стороной, которая служит его специфически музыкальной основой, является система высотных соотношений тонов, то есть сторона ладогармоническая в широком смысле.

Она, однако, не только наиболее специфична для музыки, но и наиболее организована. Ведь любое из искусств поль-

соответствующими отношениями длин струн. Надо, однако, заметить, что аналогии между музыкой и архитектурой встречали и возражения. Например, Курт и Асафьев, выдвинувшие процессуально-динамическое понимание музыкальной формы (в противовес преждему — статическому), в пылу полемики полностью отрицали какую бы то ни было долю истины в уподоблении музыки «текущему зодчеству», а архитектуры — «застывшей музыке» (впрочем, Асафьев не был вполне последователен и при анализе трехчастной формы одной из мазурок Шопена писал о «фронтоне» — средней части и о «флигелях» — крайних частях). В действительности же опасен лишь чрезмерный акцент на этих аналогиях, приводящий к отрицательным последствиям как в теории (неверное понимание содержания в музыке, принесение в жертву при анализе музыкальных произведений слишком многого ради получения симметричных схем), так и в творчестве (распространенное сейчас на Западе чистое конструирование «звуковых структур», оторванное от интонационной основы музыки). Если же хорошо помнить, что аналогии между музыкой и архитектурой лежат в принципиально иной плоскости, чем связи музыки со словом, эти аналогии оказываются во многом плодотворными.

¹ Собственно, и специфические черты тоже несут, наряду с дифференцирующей, также и свою сближающую (с другими явлениями) функцию. Так, специфические особенности различных искусств делают каждое из них необходимым и незаменимым для выполнения общей задачи всех искусств. Подобно этому, очень редкая специальность может не только отличать человека от окружающих, но и делать его особенно нужным обществу и в этом смысле сближать его с другими людьми.

зуются средствами во многих отношениях весьма различными, иначе говоря, система средств каждого из них очень неоднородна¹. Обусловлено это тем, что искусство обращается к человеческой личности во всей ее полноте, воздействует на человека в целом, на разные слои его психики, на весь его организм: на моторно-двигательную сферу, на эмоции, на интеллект, на глубины подсознания и вершины сознания. Социальное по своей сущности, искусство не проходит и не может проходить мимо биологической природы человека. Оно апеллирует и к его богатому культурно-историческому опыту, и к его простейшим безусловным рефлексам. Естественно поэтому, что в числе средств искусства (в частности, музыки) есть, с одной стороны, такие, действие которых почти непосредственно основано на элементарных биологических предпосылках и остается более или менее неизменным (например, громкостная динамика), с другой же стороны, такие, выразительные возможности которых определяются сложными исторически сформировавшимися закономерностями и подвержены сравнительно быстрой эволюции (например, ладомелодические, гармонические, жанровые средства). Даже выразительность отдельной музыкальной интонации отличается не только комплексным характером (то есть зависит от взаимодействия мелодического рисунка, ладовой стороны, ритма, тембра и т. д.), но и своеобразной культурно-исторической «многослойностью»: так, в начальной ямбической восходящей кварте мы воспринимаем и тот возглас, клич или призыв, который слышал бы в ней наш далекий предок, и ту особую выразительность автентического оборота, о которой он не мог иметь ни малейшего представления. Есть в музыкальном интонировании, в частности, и безусловно-рефлекторное слабое².

Наконец, в связи со всем сказанным понятно, что разные элементы музыки обладают (и должны обладать) разным уровнем и характером «системности». Например, тембры различных инструментов допускают скорее описательные характеристики, нежели количественные сравнения и — тем более — точные измерения. Наоборот, громкость звука поддается именно количественным сравнениям, но зато здесь нет того многообразия строго фиксированных музыкальных качеств, каким композитор располагает в области тембров. Высотная же и ритмическая сторона музыки характеризуются и строгой измеримостью и возникающей на ее основе развитой организацией, обеспечивающей огромное разнообразие музыкально-смысловых качеств. При этом,

¹ Подробнее см.: Л. Мазель. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки (сб. «Интонация и музыкальный образ» под ред. Б. М. Ярустовского, стр. 229—239).

² См.: М. Блинова. На пути к физиологическому изучению интонационной выразительности (сб. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 5. Л., «Музыка», 1967).

однако, в ритмической области фиксированы и дифференцированы («фонемологизированы») лишь соотношения длительностей, но не сами длительности (отсюда отсутствие в музыкальной культуре, по крайней мере европейской, явления и понятия абсолютного временного слуха), тогда как в высотной сфере имеется дискретная ступенчатая шкала самих высот, а не только их соотношений, интервалов (потому и возможен абсолютный музыкально-высотный слух)¹.

Разумеется, в разных типах музыкального искусства соотношение элементов (в частности, по их сравнительной организованности) может быть неодинаковым. Так, в музыке ряда африканских народов ритмика, видимо, отличается особенно сложной и тонкой организацией, как, впрочем, и в творчестве некоторых современных европейских композиторов, например Мессиана. Но попытки ряда западных композиторов сделать все элементы музыки (в том числе громкостную динамику и тембры) одинаково организованными (так называемый «сериализм», или «тотальная серийность») не только носят слишком умозрительный характер и не имеют корней в предшествующем развитии музыкального творчества, но и вступают в противоречие с самой природой искусства, которое призвано воздействовать на разные слои психики и потому должно содержать элементы как более организованные, упорядоченные, так и более «стихийные». Естественно же всего такое положение, при котором наиболее специфичный элемент музыки обладает и самой высокой степенью организованности. Им и является элемент ладо-гармонический, то есть система высотных соотношений. Ее уяснение — фундамент специального теоретического изучения музыки.

Показательно, что самый термин гармония иногда применялся теоретиками для обозначения не только одновременных сочетаний тонов, но и всей этой системы. Такое понимание, встречающееся и в трудах Рамо, подчеркнуто Серовым в его «Курсе музыкальной техники». Серов писал, что к необходимым элементам музыки, наряду с мелодией (в данном случае он имел в виду только линию высотных изменений, мелодический рисунок) и ритмом, относится и гармония, трактуемая им в самом широком смысле (то есть в смысле ладовой организации или даже всего лишь упорядоченного и фиксированного звуко-ряда) и усматриваемая также в одноголосных напевах и наигрышах. Добавим к этому, что в одноголосной музыке неизбежно возникает и некоторое, хотя бы зародышевое, ощущение гармонии как одновременных сочетаний, ибо следы предыдущих звуков задерживаются в слуховом восприятии (и притом в различной степени при различных интервальных и ритмических условиях) во время звучания последующих тонов, и таким обра-

¹ Подробнее см.: Л. Мазель. О мелодии. М., Музгиз, 1952, стр. 142.

зом горизонтальные соотношения обладают тенденцией в известной мере трансформироваться в вертикальные¹. Однако свое наиболее полное и концентрированное выражение ладогармоническая организация нашла в многоголосном классическом музыкальном мышлении, которое превратило ее в один из важнейших факторов музыкальной выразительности (в частности, в необходимую основу классической мелодии), — в такой фактор, который только и позволил музыке стать вполне самостоятельным видом искусства, способным существовать отдельно от слова и движения.

Весьма показательно, что этой эмансипации музыки сопутствовала внутри самого музыкального искусства известная эмансипация ладогармонической системы. На ранних этапах развития ладовые закономерности не существовали отдельно от ритмических соотношений и мелодического рисунка: устоями оказывались наиболее длительно и часто интонируемые звуки напева; разрешение, успокоение нередко связывалось с нисходящим движением мелодии, дающим спад напряжения. Классическая же ладогармоническая система, хотя и предполагает тесную связь различных элементов музыки, в то же время обладает некоторой самостоятельностью, относительной автономией, и поэтому ее изучение могло породить отдельную и притом весьма развитую научную и учебную дисциплину. И если в инструментальном творчестве классиков впервые достигла своего высшего выражения самостоятельность музыки как вида искусства, то в этом же творчестве ярче всего проявляется относительно автономный характер гармонии. Эмансипация музыки оказалась, таким образом, неотделимой от эмансипации классической ладогармонической системы.

¹ Этого вопроса касаются Ю. Н. Тюлин (Учение о гармонии, изд. 1-е, стр. 20—21) и С. С. Григорьев (О мелодике Римского-Корсакова. М., 1961, стр. 18—21).

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ОБЩИЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ КЛАССИЧЕСКОЙ ГАРМОНИИ

Глава I

ИСТОРИКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

Почему классическая гармония сложилась такой, какой мы ее знаем? Как обусловлены ее важнейшие закономерности задачами музыкального искусства в определенный исторический период?

Ответу на эти вопросы в их различных аспектах — более общих и более частных, специальных — посвящены в настоящей книге несколько глав. В данной главе речь пойдет о тех основных исторических факторах, которые вызвали к жизни классическую гармонию и сформировали некоторые ее наиболее общие свойства.

Как известно, развитие всех видов искусства определяется в конечном счете единым общественно-историческим процессом. Но в то же время самый этот процесс может обуславливать очень неодинаковый характер и неодинаковые судьбы различных искусств в те или иные периоды. Поэтому далеко не всегда возможно провести сколько-нибудь убедительную параллель между явлениями, относящимися к разным областям художественного творчества. Трудно, например, найти аналогию творчеству Баха в других искусствах той же эпохи. А в то же время эстетически родственные явления в разных видах искусства часто оказываются несинхронными. Так, В. Конен показала (в работе «Театр и симфония») своеобразное хронологическое отставание музыки по сравнению с литературой при отражении более или менее сходных образов и сюжетов. А еще много раньше Гуго Риман выдвинул концепцию, согласно которой история музыки даже принципиально отличается от истории других искусств. Эти последние знали многочисленные периоды подъема и упадка, достигали классических вершин в самые различные времена — в древности, в средние века, в эпоху Возрождения. Музыка же, как утверждал Риман, развивалась очень постепенно и поднялась до своих подлинных высот только в послед-

ние столетия. В связи с этим Риман считал, что музыкальное творчество предшествующих периодов уже утратило свое актуальное значение и сохраняет для нас интерес преимущественно исторический. Объяснял же Риман описанную им черту музыкально-исторического процесса особой сложностью внутренних законов музыки, которые могли быть обнаружены и освоены лишь медленно, шаг за шагом.

В сущности, с точки зрения римановской концепции классическая функционально-гармоническая система мажора и минора (а также классическая сонатная форма) предстает не столько как созданная человеком, сколько как познанная, открытая им подобно законам природы. Весь же предшествующий — доклассический — музыкально-исторический процесс оказывается лишь рядом этапов на пути к этому открытию.

Критиковать концепцию Римана, разумеется, очень легко, как с методологической, так и с фактической точки зрения. В частности, теперь широкая публика уже убедилась в огромном художественном интересе многих образцов старинной музыки, казалось бы, навсегда забытых в период формирования взглядов Римана. Но важно не упускать из вида и те зерна истины, которые, при всей ограниченности римановской концепции, в ней содержатся. Она верно констатирует самый факт своеобразия, несхожести в историческом развитии различных искусств. Далее, она справедливо утверждает вершинное историческое положение и непреходящую эстетическую ценность музыкальной классики XVIII—XIX веков. Наконец, ей присуще острое ощущение того качественного скачка в истории европейской музыки, который произошел в XVII столетии. Он сделал всю предшествующую музыку художественно неактуальной, если и не навсегда (как думал Риман), то все же на три века, и резко отделил творчество последующих композиторов от искусства «строгого стиля». Скачок этот, природа которого не была осознана Риманом полно и всесторонне, в сущности, и породил классическую гармонию. Он имел несколько аспектов. На них придется задержаться.

Прежде всего необходимо вспомнить о новом мироощущении, сложившемся в эпоху Ренессанса. Человеческая личность, ее право на полноту чувств и их выражение, право на радость и счастье (притом земные, а не небесные) — вот что стояло в центре этого мироощущения и связанного с ним искусства. Оно было искусством не только о земном человеке, но и для него: отсюда обращение к естественному чувственному восприятию мира человеком и прочная опора на закономерности такого восприятия.

Но это — лишь наиболее общий аспект. Ибо, хотя Ренессанс, знаменовавший собой перелом в истории всей западноевропейской культуры, в конечном счете обусловил и соответствующий скачок в области музыкального искусства, скачок этот произо-

шел не в саму эпоху Возрождения, а позднее — в XVII веке. Здесь ярко сказалась упомянутая несинхронность в развитии различных видов искусства. Музыка эпохи Ренессанса не знала явлений, сколько-нибудь приближающихся по силе выражения нового мироощущения к великим творениям Рафаэля, Микеланджело, Леонардо да Винчи. Профессиональное музыкальное искусство было в то время почти всецело искусством церковным. В него проникали, разумеется, новые веяния, элементы народной песни и танца, так как в противном случае оно не могло бы должным образом воздействовать на прихожан. Но элементы эти подчинялись в церковной музыке эстетике культового искусства. Более того, даже те жанры светской и бытовой музыки, которые противостояли тогда церковному искусству, в значительной степени подчинялись его же требованиям и нормам как нормам господствующим. И величайший композитор XVI века — Палестрина — был вместе с тем самым ярким представителем возвышенно-отрешенного музыкального стиля, связанного с мирозерцанием католицизма. Когда же музыку Палестрины называют музыкой эпохи Ренессанса или говорят, например, о «ренессансной полифонии», этим выражениям придают преимущественно хронологический смысл или же имеют в виду отличие от средневековой полифонии, находящейся, однако, по существу в одном русле с ренессансной. Во всяком случае выражения типа «ренессансная полифония» не предполагают сколько-нибудь полного воплощения в ней того идейно-эмоционального комплекса, который принято называть новым мироощущением эпохи Ренессанса.

Правда, живопись эпохи Возрождения тоже была во многом так или иначе связана с церковью и обращалась к библейским и евангельским сюжетам. Но она могла выражать через них новое гуманистическое содержание, музыка же приобрела способность трактовать в аналогичном духе религиозные сюжеты лишь много позднее, и притом в протестантских, а не католических странах (Бах, Гендель). Отчасти это обуславливалось тем, что музыка была непосредственно подчинена самому процессу богослужения, его обряду (собственно, прихожане только через музыку и воспринимали молитву на латинском языке) и, кроме того, как искусство исполнительское, требующее участия многочисленных, соответствующим образом подготовленных профессионалов, находилась в гораздо более тесной организационной зависимости от церкви, нежели живопись. Вот почему идеи, толчок которым дало Возрождение, могли начать в музыке свое подлинное развитие лишь тогда, когда возникла новая, независимая от церкви форма профессионального музицирования, то есть когда образовался новый мощный организационный центр профессионального музыкального искусства. Им оказалась опера, сформировавшаяся в XVII веке. В перемещении центра профессиональной музыки из католического

храма в музыкальный театр и состоит второй существенный аспект описываемого скачка¹.

Только в условиях нового жанра могло найти свое подлинное выражение новое содержание музыкального искусства. А новое содержание и новый жанр обусловили господство также и нового технического склада музыки, новых принципов музыкального языка и формы. На смену строгому хорошему многоголосию церковной музыки, в котором не выделялись какие-либо индивидуально яркие мелодии, пришла именно эмоционально выразительная мелодия, концентрирующая основные черты-образа и подчиняющая себе гармоническое сопровождение. Этот гомофонно-гармонический склад так или иначе опирался на образцы бытовой и народной музыки (особенно мелодичной именно в Италии, где и родилась опера), но свое окончательное признание, полное развитие и профессиональную выработку он получил лишь в арии, ставшей основным элементом оперы и главным выразителем в ней характера, чувств и стремлений человеческой личности. Точно так же функционально гармоничное мышление, во многом подготовленное в недрах полифонии строгого стиля, требовало для полного своего раскрытия отказа, хотя бы и временного (с точки зрения широкой исторической перспективы), от полифонии, то есть опять-таки нового гомофонного склада в его чистом виде.

К выразительной и формообразующей роли гармонии в гомофонном складе и в музыкальной классике XVIII—XIX веков будем возвращаться многократно и в самых различных планах. Но уже здесь отметим, что, если отвлеченно-созерцательное искусство строгого стиля предполагало не только плавность линий, консонантность созвучий, но и более или менее одинаковый уровень общего напряжения, сравнительно ровную эмоционально-динамическую кривую, то музыка, воплощавшая разнообразные душевные движения человеческой личности, естественно связывалась с ярко выраженными сменами напряжения и успокоения. Поэтому автентическое соотношение доминантовой неустойчивости и разрешающей ее тонической устойчивости, применявшееся в строгом стиле главным образом для синтаксического завершения музыкальной мысли, постепенно превратилось (вместе с обратным — полуавтентическим — соотношением T—D) в основное гармоническое средство, господствующее на протяжении всей музыкальной мысли и приобретающее не только кон-

¹ Связанные с этим вопросы освещены в упомянутой книге В. Конен «Театр и симфония» (М., «Музыка», 1968). В ней, в частности, говорится: «По отношению к музыкальному творчеству нового времени именно опера была призвана выполнить миссию, которую в предшествующую эпоху выполняла музыка католического храма» (стр. 51). И далее: «Кардинальным условием, обеспечившим главенствующее положение музыкального театра в культуре нашей (т. е. послеренессансной) эпохи, было сочетание массовости с непрерывно развивающимся профессионализмом» (стр. 64).

структивно-синтаксическое, но и выразительно-динамическое значение. Таким образом, утверждение гомофонного склада и кристаллизация гармонического мышления с преобладанием тонико-доминантового сопряжения представляют собой третий — музыкально-технологический и музыкально-языковой — аспект описываемого переворота.

Теперь мы подходим к последнему аспекту, в известном смысле главному. Ибо все, о чем шла речь, — новое содержание музыкального искусства послеренессансной эпохи, перемещение его центра из католического храма в оперный театр, новый технический его склад — указывает лишь на качественно иной характер новой музыки по сравнению с искусством строгого стиля, но само по себе еще не дает оснований или поводов для утверждений о принципиально более высоком уровне послеренессансной музыки. Иначе говоря, не эти аспекты наиболее существенны для римановского ощущения скачка, происшедшего в музыке XVII века. Гораздо важнее было то, что в этом веке наряду с оперой развивалось чисто инструментальное творчество, возникли самостоятельные инструментальные формы. Во многом связанные с влиянием оперы, отчасти формировавшиеся внутри нее (в качестве инструментальных эпизодов) или испытывавшие ее сильное воздействие (сольное инструментальное концертное), но отчасти развивавшиеся независимо от оперы (трио-соната) и даже опередившие ее возникновение (органный музыка конца XVI века), эти формы знаменовали собой тот аспект скачка, который только и мог позволить Риману и другим музыкантам говорить (даже не всегда при этом осознавая самую суть данного аспекта скачка) о принципиально новом уровне, достигнутом музыкальным искусством послеренессансной эпохи.

Действительно, до этого скачка музыка — в отличие от литературы, скульптуры, архитектуры, живописи — еще не была искусством вполне самостоятельным. Она выступала в единстве со словом, движением, обрядом¹. Правда, и в дальнейшей своей эволюции — вплоть до наших дней — музыка отнюдь не отказывается от союза с поэтическим текстом и сценическим действием. Но именно потому, что она уже обрела способность существовать и вне подобного союза, самый его характер стал несколько иным, чем прежде. Способность же эта неотделима от кристаллизации самостоятельных закономерностей музыкальной логики, музыкальной формы, музыкального развития, — кристаллизации, подготовившей условия для образования чисто инструментальной ветви профессионального музыкального ис-

¹ Кажущееся исключение — чисто инструментальная лютовная музыка. Но ее формы были очень небольшими, она носила преимущественно бытовой характер и не имела достаточно ясно выраженного самостоятельного жанрового облика: для люти писались преимущественно переложения вокальных сочинений.

куства, которая затем, в свою очередь, дала мощные толчки и стимулы дальнейшему росту, обогащению и углублению внутренних музыкально-логических закономерностей.

Инструментальное творчество, естественно, не порывало ни с общей интонационной, то есть вокально-речевой, выразительно-голосовой, основной музыки, ни со многими более конкретными образно-жанровыми сферами, сложившимися в вокальном искусстве. На протяжении всей своей истории непрограммная инструментальная музыка так или иначе впитывала в себя типы музыкальной образности, музыкальный тематизм, ранее создававшиеся в музыке вокальной, сценической, обрядовой, то есть программной в широком смысле. В то же время инструментальное творчество очень расширило во многих направлениях возможности музыки и оказало огромное влияние на другие ее области¹. В нем, в частности, сформировались музыкальные образы, отличающиеся особенно большой концентрированностью и обобщенностью, а кроме того — и это, пожалуй, еще важнее, — были созданы методы широкого и многостороннего развития музыкальных мыслей, — развития, отливавшегося в крупные, сложные и совершенные музыкальные формы, использованные впоследствии также и в опере. Вот эти-то крупные инструментальные формы (прежде всего сонатно-симфонические), достигшие расцвета в XVIII и XIX веках, и казались с точки зрения концепции Римана некоей высшей целью, к которой было направлено все историческое развитие музыки. Пусть такой взгляд на музыкально-исторический процесс иллюзорен, но то, что музыка, как вполне самостоятельное искусство, нашла в этих формах свое ярчайшее воплощение, убедительно утвердила самое себя и встала по идейно-художественной значимости в один ряд с классической литературой, представляется бесспорным.

В описанной эмансипации музыки роль гомофонного склада и функциональной гармонии, равно как и всей формировавшейся вместе с ней классической тональной системы, была первостепенной. Еще в XVIII веке это было ясно осознано и четко сформулировано Филиппом Эммануэлем Бахом: «Без гармонии, — писал он, — которой не знал ни один из древних народов, музыка не могла производить впечатление собственными силами и была почти всегда принуждена выступать не иначе, как в содружестве с поэзией, танцами и т. п.»².

В начале XX века этому вопросу были посвящены несколько часто цитируемых абзацев знаменитого танеевского вступления

¹ Об этом взаимодействии программной (в широком смысле) и непрограммной музыки говорится в работах В. Конен, например в ее статье «История, освещенная современностью» (см.: В. Конен. Этюды о зарубежной музыке. М., «Музыка», 1968).

² Цит. по статье Н. Фишмана «Эстетика Ф. Э. Баха» («Советская музыка», 1964, № 8, стр. 62).

к «Подвижному контрапункту». В функциональной классической гармонии или, как ее называет Танеев, «гармонии свободного письма» (в отличие от «гармонии строгого письма», то есть тех созвучий, которые возникали в полифонии строгого стиля), Танеев видит «формирующий элемент, отсутствовавший в прежней гармонии». Он пишет, что «свободное письмо владеет средствами скреплять целые группы гармоний в одно органическое целое и благодаря модуляционным элементам расчленять это целое на отделы, находящиеся между собой в тесной тональной зависимости». И наконец, заключает Танеев, «новая тональная система сделала возможным построение обширных музыкальных произведений, обладающих всеми свойствами правильного организма, не нуждающихся для своего скрепления в помощи текста или имитационных форм и находящихся в ней самой все необходимые для этого условия»¹.

Разумеется, огромное значение имела для крупных инструментальных форм музыки также логика тематического развития — мотивные и тематические сопоставления и преобразования. Но эта логика могла сложиться лишь после кристаллизации гомофонного склада, в условиях которого возникли темы-мелодии нового типа — индивидуализированные, гармонически ясные, четко оформленные, и в то же время более или менее протяженные, способные служить предметом классической мотивно-тематической работы. Напомним, в связи с этим, что гармонически насыщенные и функционально ясные полифонические темы Баха тоже могли быть созданы лишь после того, как сложилась функциональная гармоническая система². Последняя созрела, как известно (и как уже упоминалось в этой книге), также и в недрах полифонии строгого стиля, однако до возникновения гомофонного склада она не могла быть вполне осознана как важнейший и самостоятельный выразительный и формообразующий фактор.

Гомофонный склад преобразил и метроритмическую организацию музыки. Возникла строгая акцентная метрика. Тяжелые доли тактов стали подчеркиваться басами и регулярными сменами гармонии. При более редких же сменах гармонии метрические соотношения стали распространяться и на целые группы тактов: в качестве сильного стал выделяться один из двух, трех или даже четырех тактов музыкальной фразы. А расположение гармонических кадансов в аналогичных точках сходных построений позволило метрической организации охватывать

¹ С. И. Танеев. Подвижной контрапункт строгого письма. М., Музгиз, 1959, стр. 9.

² О том новом, что внес полифонический тематизм Баха по сравнению с тематизмом его предшественников, см. книгу: Вл. Протопопов. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков. М., 1965, стр. 68 и далее.

еще большее протяжение. Ясно, насколько важно все это для процессов формообразования и общей динамики музыкального целого.

И наконец, в области самой музыкальной ткани, фактуры гомофонный склад создал тот особый рельеф (разные планы), которого не знала старая полифония, основанная на относительном равноправии голосов. Помимо разделения на мелодию, находящуюся как бы на переднем плане, и сопровождение, само сопровождение, в свою очередь, дифференцируется на опорные басы и выдерживающие (либо повторяющие) гармонию средние голоса. По своему характеру и значению это отчасти аналогично последовательному использованию в живописи перспективы, тщательно разработанной мастерами эпохи Возрождения и создающей ощущение объемности, глубины.

Это уподобление можно продолжить. Централизованную тональную систему мажора и минора, основанную на ярко выраженном тяготении гармоний к тоническому центру, легко сравнить с такой организацией картины, при которой главные линии сходятся к центральной точке, расположенной на линии горизонта. А устремленность линий и тяготение аккордов создают в обоих случаях ощущение того или иного движения, придают целому динамичность (в том же направлении действует и акцентная метрика). При этом одной из основ искусства и его динамики служит широкое использование некоторых естественных закономерностей зрительного и слухового восприятия: в живописи — закономерностей перспективы (линейной и воздушной), в музыке — свойств интервалов, закономерностей обертонового ряда, акустического родства тонов.

Все описанное до сих пор представляет собой единый комплекс явлений, характеризующий общий облик послеренессансной музыки. В нее включилась и полифония, но в ином виде и в иной роли по сравнению со строгим стилем. Комплекс этот характеризует также масштабы того переворота, который произошел в музыкальном искусстве вслед за эпохой Возрождения. «И хотя революционные перевороты в искусстве явление редкое, тем не менее в конце XVI века в музыкальной психологии действительно произошел перелом, повлекший за собой последствия громадного исторического значения», — справедливо замечает В. Конен¹. Видимо, другие искусства не пережили в эпоху Ренессанса или вскоре после нее столь же крутой ломки. И если в музыке соответствующие изменения произошли позднее, чем в других видах искусства, то зато они носили гораздо более радикальный характер и преобразили решительно все ее стороны — основное эмоционально-смысловое содержание, эстетические принципы, условия существования, формы, жанры, соотно-

¹ В. Конен. Театр и симфония, стр. 42.

шения и связи с другими искусствами, место музыки среди них и во всей культуре, общий технический склад музыки, все ее составные элементы (мелодию, гармонию, метроритм), отношение к инструментам и к голосу. Существенно изменилась, как об этом вскоре будет речь, даже сама манера пения, причем инструментальное сопровождение стало для него обязательным.

В итоге этого качественного скачка впоследствии легко могло возникнуть представление, что все предшествовавшее перелому относится, так сказать, к предыстории музыки. Здесь же лежит и одна из причин того, что закономерности нового склада музыки стали казаться теоретикам вечными, как бы данными самой природой.

В очерченном большом комплексе явлений можно выделить — обобщенно и схематично — два основных момента, определявших остальные и обусловивших формирование в XVII—XVIII веках классической системы музыкального мышления. Моменты эти — воплощение новой выразительности (нового содержания) и утверждение самостоятельности музыкального искусства, требовавшей особой его внутренней организации. Решению каждой из этих задач во многом способствовало решение другой, но иногда две задачи вступали между собой и в известное противоречие. Необходимость их совмещения и была одним из важных регуляторов процесса исторического развития музыки в рассматриваемый период.

То, что процесс этот имел, таким образом, две тесно переплетающиеся стороны, подтверждается множеством явлений. К ним отчасти относится уже самый факт одновременного развития оперы и инструментального творчества. Но это последнее, в свою очередь, знаменовало собой и некоторую эмансипацию музыки от вокально-речевого начала, и огромное развитие его же свойств в новой сфере. Ярче всего проявилось это развитие в сольном инструментальном концертном, особенно скрипичном, сочетавшем, как и оперная ария, новую индивидуализированную мелодичность с виртуозными элементами. Интересно, что такого рода связи, а в еще большей мере сама интонационная природа музыки, обусловили правомерность последующих попыток анализировать выразительные возможности инструментов путем сравнения с голосовыми средствами. Так, Пауль Беккер (Paul Bekker), сравнивая в статье «Klang und Egos» смычковые и духовые инструменты, писал, что смычковые сближаются с голосом, так как звучат струны, подобные голосовым связкам. Однако при этом самый способ извлечения звука не имеет ничего общего с вокальным. Игра же на духовых инструментах сближается с пением, наоборот, благодаря роли естественного дыхания при извлечении звука, но зато звучит не струна, а столб воздуха. Самым отвлеченным инструментом, то есть далеким от голоса, Беккер считал орган, ибо в игре на нем не участвует дыхание, а звучат не струны. Распространение органа

в церкви Беккер сопоставлял с использованием лишенных чувственного элемента голосов мальчиков и кастратов¹.

Еще более примечательна с точки зрения рассматриваемых здесь вопросов другая статья Беккера — «Der Mythos von der Violine»². Речь идет в ней о скрипках Страдивари и других итальянских мастеров той поры. Беккер оспаривает мнение, что мастера эти владели каким-либо решающим профессионально-техническим секретом (впоследствии утерянным) — будь то особое комбинирование тех или иных сортов дерева, особый сорт лака или способ покрытия дерева лаком (в частности, Беккер указывает, что такой решающий секрет, если бы он существовал, вероятно, был бы передан сыновьям мастеров — представителям той же профессии). Дело не в «секрете ремесленника», пишет Беккер, а в «тайне гения». Выдвинула же гениев в этой области именно та эпоха, когда солирующая скрипка в качестве носителя индивидуальной выразительности — певучей и виртуозной — приобрела столь исключительное значение для развития музыкальной культуры, что само создание скрипки — казалось бы, только средства искусства — превратилось в акт высокого художественного творчества. Ибо скрипка, вместе с индивидуально выразительным человеческим голосом, занимала тогда самые передовые позиции в борьбе за мелодичную гомофонию. В дальнейшем же, как считает Беккер, скрипка не сохранила этих своих позиций, стала инструментом в большей мере оркестровым и ансамблевым, нежели сольным; интерес же к прелести и разнообразию самого звучания сместился в другую сторону, оказался связанным с вниманием к оригинальным красочным возможностям деревянных и медных духовых инструментов, и, таким образом, исчезла художественно-историческая необходимость (и потребность) трактовать технический процесс создания скрипки как собственно творческую деятельность.

Так или иначе перекликается с ображениями Беккера концепция Б. В. Асафьева, сближавшего «строительство новых скрипок» итальянскими мастерами со стилем пения *bel canto* и с гомофонным складом (об этой концепции речь пойдет вскоре).

Мы остановились сейчас на явлениях, связанных с поисками новой выразительности, и еще будем к ним возвращаться. Но в ту же эпоху велись столь же интенсивные поиски и в области темпериации, — поиски, вызванные к жизни требованиями музыкальной системы, логики, то есть требованиями, вне которых была невозможна выработка самостоятельных и развитых музыкальных форм (более подробно о темперации, ставшей одной из основ классической гармонии, речь пойдет в главе VIII). Завершение этих поисков и создание И. С. Бахом первого

¹ См.: Paul Bekker. Klang und Eros. Die gesammelten Schriften, Bd. 2 Stuttgart und Berlin, 1922.

² См. упомянутое изд.

тома «Хорошо темперированного клавира» как раз совпало по времени с расцветом деятельности Антонио Страдивари. И подобно тому как в скрипичных концертах Бах по-своему претворяет многие черты итальянского стиля и кое в чем движется по направлению к венско-классическому тематизму, в современном ему клавире он гениально провидит черты и возможности будущего универсального темперированного инструмента — фортепиано.

Совместить решение двух основных исторических задач, стоявших перед музыкой XVII и начала XVIII столетия, было, однако, не всегда легко. Чтобы отстоять впервые утверждающуюся самостоятельность музыкального искусства, нужна была очень сильная и ясная внутренняя организация, внутренняя логика, к тому же простая и обобщенная в своей основе. И она не могла не налагать серьезных ограничений на свободные излияния выразительности, на применение особо ярких средств, пусть хорошо воплощающих то или иное эмоциональное состояние или удачно обрисовывающих какую-либо сценическую ситуацию, но не подчиняющихся строгой дисциплине формы. В конце концов среди огромной пестроты различных направлений и творческих попыток того времени история выбрала и прочертила некоторую оптимальную линию развития, отбросив многое, быть может интересное само по себе, но не способствовавшее на данном этапе решению описанного двустороннего комплекса задач.

Умерли, почти не успев даже практически воплотиться в жизнь, попытки строить оперу на «естественно-речевой» декламационной основе, возрождавшей традиции античного театра, хотя, казалось бы, эти попытки, имевшие место в конце XVI века, вполне соответствовали идеям Ренессанса. Мелодика итальянской оперы должна была в конце концов сформироваться как типично вокальная, раскрывающая огромные выразительные возможности солирующего голоса, но дающая обобщенно-вокальные, а не «конкретно речевые» характеристики эмоциональных состояний. Шире: гомофонная мелодика в целом сложилась как индивидуально выразительная, певучая, протяженная и в то же время очень строго организованная, четко расчлененная на крупные и мелкие части, подчиненная простой гармонической логике и танцевальной (по своему происхождению) ритмической группировке, ясно выраженной и в типично вокальных образцах, где она, правда, иногда несколько вуалировалась.

Но если даже мелодика была вынуждена в значительной мере подчинять частные выразительные эффекты более обобщенной организации, то в гораздо большей степени это относилось к сопровождавшей мелодию гармонии, ибо ее организующая роль, как ясно из всего предыдущего, была особенно велика. Роль эта обязывала к строгой дисциплине. Гармония

должна была сдерживать и ограничивать свое естественное (основанное на объективных возможностях) стремление к различным частным, характерным, сугубо конкретным эффектам. Уменьшенный септаккорд, как выражение ужаса или катастрофы, смятения или тревоги, патетически звучащие аккорды с увеличенной секстой, неаполитанский секстаккорд, углубляющий и возвышающий минорную выразительность, — вот едва ли не весь ассортимент острохарактерных аккордов того времени, отобранных в процессе формирования классической системы гармонического мышления. В основном же содержательная сторона гармонии заключалась в усилении выразительности самой мелодии, в разъяснении ладофункционального смысла ее оборотов, выявлении и подчеркивании общего мажорного или минорного колорита музыки, в сопоставлениях и взаимопереходах этих ладовых выразительных качеств, в создании общего эмоционального тонирующего эффекта путем чередования гармонической устойчивости и неустойчивости. И наконец, гармония весьма способствует воплощению динамической стороны эмоций — нарастаний и спадов их напряженности — посредством соответственного использования тех же свойств устойчивости и неустойчивости. Все это, особенно последний момент, совмещается с большой ролью гармонии в формообразовании. В сущности, характер и задачи нового музыкального искусства оставили на долю классической гармонии, помимо непосредственной поддержки мелодии, участие в передаче преимущественно тех сторон эмоционально-психологических состояний, воплощение которых гармонией одновременно наилучшим образом служит организации целого, его динамике, логике, форме. Более индивидуальные же выразительные и изобразительные возможности классической функциональной гармонии долгое время оставались как бы на втором плане и раскрывались очень постепенно (подробно о выразительной и формообразующей роли классической гармонии речь будет идти в главе III).

Из сказанного также видно — в самых общих чертах — сложившееся в гомофонном складе типичное для него соотношение мелодии и гармонии, которое затем развивалось и преодолевалось. Оно возникло с такой органической необходимостью, что способно казаться вечным, а между тем оно было вызвано к жизни совершенно неповторимым сочетанием исторических обстоятельств и условий. Парадокс заключается также в том, что для современного музыкального слуха гомофонная мелодия с простым гармоническим сопровождением часто представляется слишком мягкой, гладкой, беспрепятственной, тогда как в действительности рассмотренные здесь свойства гомофонно-гармонического склада были результатом действия как раз особенно жесткой дисциплины, необходимой музыке того времени, чтобы она могла выстоять и утвердить себя в борьбе одновременно и за воплощение нового содержания (а значит —

против складывавшейся веками и достигшей высокого совершенства культовой музыки), и за свое существование как самостоятельного искусства.

Борьба эта знала и свои жертвы. Не говоря уж об отрицании художественных ценностей музыки строгого стиля, имело место полное и несправедливое забвение в конце XVII и в последующих веках творчества великого Монтеверди. Его музыка содержала сравнительно мало элементов, ведущих к классической системе. Она была как бы «чрезмерно выразительной» — с точки зрения совмещения тех исторических задач, которые были здесь очерчены. Поэтому стиль Монтеверди не нашел непосредственных продолжателей. Последующие композиторы посвятили свои силы выработке не столь богатого, но устойчивого и обобщенного стиля итальянской оперы, хоть и ставшего впоследствии рутинным, однако необходимого и неизбежного на том историческом этапе. И только в наше время — после того, как во второй половине XIX века проблема характерности и речевой выразительности оперной музыки стала по-новому актуальной, и (что еще важнее) историческое развитие гармонии завершило какой-то свой большой круг, и от нее уже не ждут непосредственного управления формой, — оказалось возможным (в условиях общего повышенного интереса к старинной музыке) бурное возрождение и новая жизнь творений первого классика оперы.

Этот пример поучителен. Ибо не только память отдельного человека, но и память целых поколений обладает замечательной способностью забывать даже очень значительные явления и факты, если они перестают быть актуальными и воспоминание о них может помешать решению новых важных задач.

Вопроса этого необходимо коснуться более подробно. «Почему, например, Монтеверди был сразу забыт в те годы, когда оперы Люлли пользовались общеевропейской славой? Почему «великим Бахом» XVIII столетия был Филипп Эммануил, а не его гениальный отец?» — спрашивает В. Конен в статье «О прошлом и настоящем»¹. Решение подобных вопросов В. Конен назвала «нелегкой проблемой». А через год А. Сохор, процитировав эти строки, высказал мнение, что ответа следует ждать от музыкальной социологии, то есть науки, изучающей самую жизнь музыки в обществе, условия и формы ее бытования².

Социология — в современном ее понимании, — вероятно, может объяснить многое. Весьма возможно, в частности, что широкое распространение в наши дни на Западе небольших балетных и музыкальных коллективов (камерных оркестров, оперных трупп), действительно в очень значительной мере обусловлено,

¹ «Советская музыка», 1966, № 10, стр. 45.

² А. Сохор. Развивать социологическую науку. «Советская музыка», 1967, № 10, стр. 60.

как предполагает А. Сохор, моментами экономическими (лишь такие коллективы не нуждаются в финансовой поддержке). Но едва ли подобного рода условия бытования искусства решающим образом определяют отношение публики и самих музыкантов к ярчайшим и крупнейшим художественным явлениям. Видимо, здесь главное значение имеют причины, разумеется, тоже социальные, но более глубокие, связанные с историческими задачами искусства. Так, перед Ф. Э. Бахом стояла задача развития стиля, подготавливавшего стиль венских классиков и существенно отличавшегося от стиля его отца. И не только современники Ф. Э. Баха, но и он сам считал музыку И. С. Баха, которую хорошо знал, устаревшей (на это его мнение не могли, конечно, влиять «условия бытования» и «формы существования» музыки: И. С. Бах сочинял в самых разнообразных жанрах, и большинство из них не исчезло после его смерти). Когда же историческая задача была выполнена и венский классический стиль утвердился, величию И. С. Баха стали отдавать должное¹.

Вот почему к известным словам Серова — «над истинно прекрасным время бессильно» — хочется добавить, что иногда это истинно прекрасное все-таки приходится временно забывать (или даже отрицать), дабы оно своим авторитетом не мешало рождению и развитию того нового, которому тоже суждено стать впоследствии истинно прекрасным.

Это отступление было необходимо потому, что более или менее аналогичные вопросы будут возникать также в дальнейшем изложении — и не только по отношению к творческим явлениям, но и в связи с теоретическими концепциями. Почему суждения Руссо и Гретри об интонационной природе музыки, несмотря на справедливость этих суждений, не оказали заметного влияния на теорию музыки, а сейчас асафьевское учение об интонации обычно признается одной из основ музыковедения? Почему ладовая теория Бемецридера (XVIII век), акцентировавшая секундовые тяготения тонов, была сразу забыта, а в XX веке родственные ей концепции приобрели широкое распространение? Ответ в большинстве таких случаев один и тот же: неактуальность соответствующих идей (даже самих по себе верных) в одних условиях, актуальность — в других.

Вернемся, однако, к гомофонному складу. Некоторые его сторонники объявляли в начале XVII века полифонию «варварской» и окончательно отошедшей в прошлое. Они, конечно, оши-

¹ Что же касается Монтеверди и Люлли, то ответ на вопрос, поставленный В. Конен, дан или намечен в ее же работах (см. например, «Театр и симфония»): оперы Люлли вели к классицизму, находились на генеральной линии музыкально-исторического процесса, то есть соответствовали задачам своего времени, а оперы Монтеверди слишком опережали время, не отвечали основной потребности искусства ближайших веков. Сказанное здесь отнюдь не отрицает огромного значения социологических исследований в новом специальном их понимании. Но они, естественно, должны так или иначе включаться в социально-исторический анализ более общего и широкого плана.

бались как в оценке явления, так и в прогнозах: мы восхищаемся творениями старых мастеров и знаем, что вместе с ними завершилась лишь эпоха строгой полифонии, а не полифонии вообще. Но нам ясна и закономерность подобных ошибок: новый, молодой тип искусства, утверждающий себя в противовес старому и зрелому, часто склонен недооценивать и даже отрицать его значение. А в то же время своей собственной зрелости этот новый тип достигает лишь тогда, когда ему удастся восстановить временно прерванную связь с традицией и включить в себя существенные элементы прежнего искусства. Естественно, что и новое гомофонное мышление в конце концов оказалось способным вступить в плодотворное сочетание с преобразованными на гармонической основе завоеваниями предшествующей — полифонической — эпохи (процесс этот «эхообразно» повторялся: после полифонии И. С. Баха последовало творчество Ф. Э. Баха и Гайдна, а затем Моцарт вновь обрел особый синтез гомофонии и полифонии).

Своеобразная борьба между гомофонией и полифонией была, как известно, длительной, сложной и сопровождалась разного рода примирениями и взаимопроникновениями. Неодинаково протекала она и в разных странах: в Италии гомофонный склад нашел раньше и легче всего свое яркое выражение, в Германии же все время сохраняла большое значение и полифония, достигшая новой грандиозной вершины в творчестве Баха. Надо лишь помнить, что, в отличие от полифонии строгого стиля, баховская полифония, как бы она ни была сама по себе развита и совершенна, уже не играла роль абсолютно господствующего фактора формообразования: даже в фуге она разделяла эту роль с функциональной тонально-гармонической логикой, во многих же других жанрах вообще отходила в этом отношении на второй план.

И, наконец, последнее. Понятно, что возникший в XVII веке новый тип музыки, связанный и с новым содержанием, и с новыми жанрами и формами, и с новым техническим складом, не мог сразу же достичь больших высот, сколь бы одаренными ни были его отдельные представители. Полную историческую зрелость принес новому типу музыки не XVII век, во всяком случае не его первая половина — время брожения, поисков, становления, — а следующий период. И, быть может, совершенно исключительный расцвет музыкального творчества в XVIII столетии, давший миру таких гениев, как Бах, Гендель, Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен (и, кроме того, огромное множество первоклассных талантов), был обусловлен особой исторической концентрацией задач и свершений двух разных эпох, — как бы слиянием того «ренессансного», что давно ощущалось в музыке, но долго не находило в ней классического выражения, с идеями и устремлениями века Просвещения (недаром, например, Моцарта часто сравнивали с Рафаэлем).

Характерно, однако, что при всем обогащении и развитии гармонии за этот период, даже в сочинениях Бетховена начала XIX века самый круг применяемых аккордов остался очень ограниченным. Более того, круг этот у венских классиков даже сузился по сравнению с музыкой И. С. Баха, где большая формообразующая роль свободной полифонии допускала значительное разнообразие созвучий, возникающих в движении голосов¹. Правда, венские классики, особенно Бетховен, умели извлечь из сопоставлений простейших аккордов — тоники, субдоминанты, доминанты — небывалые дотоле динамические эффекты и распространить формообразующее действие гармонии на огромные протяжения. Точно так же у Бетховена и Моцарта иногда встречаются редкостные модуляционные обороты, красочные сопоставления гармоний и тональностей. Но самый факт, что, например, во всей экспозиции пятой симфонии Бетховена нет аккордов или последовательностей, неизвестных итальянской опере конца XVII и начала XVIII века, весьма показателен. Он свидетельствует о том, что преобладающая конструктивно-динамическая роль функциональной гармонии, откристаллизовавшаяся уже во второй половине XVII века, осталась по существу той же самой и лишь раскрылась с гораздо большей полнотой, определенностью и силой. Таким образом, общее назначение гармонии в музыкальном целом, сложившееся вместе с гомофонным складом, сохранилось в основном неизменным на протяжении весьма длительного периода. И период этот отнюдь не нашел в творчестве Бетховена своего полного завершения и исчерпания.

Мы осветили характер, главную функцию классической гармонии и обусловившие их факторы. Тем самым основное содержание настоящей главы уже изложено. Однако для большей полноты представлений о предмете, а также в связи с задачами дальнейшего исследования здесь необходимо снова вернуться к гомофонному складу, на сей раз в свете упомянутой выше концепции Асафьева. Та сторона гармонии в этом складе, которая связана с непосредственной поддержкой мелодии, усилением ее выразительности и которая делает гармонию именно сопровождением, аккомпанементом мелодии, получила яркую характеристику в известной книге Б. Асафьева об интонации. Асафьев пишет, что мощное развитие европейской гармонии «стало возможным лишь после громадного события в эволюции европейской музыкальной интонации — после осознания стиля пения *bel canto*, пения на выразительном дыхании с естественно-органической культурой резонаторов, когда процесс пения перестал быть «инструментом в человеке», словно бы изолированным от человеческого организма, от всей природы

¹ Обзор литературы о гармонии И. С. Баха содержится в статье (под приведенным названием) М. А. Этингера (Вопросы теории музыки, вып. 2, М., «Музыка», 1970). Ему же принадлежит работа «Гармония И. С. Баха» (М., «Музыка», 1963).

человека (восточная манера пения), а превратился в пение-дыхание, в пение — выражение чувства и мысли, неотъемлемое от данной личности. Это открытие, повлияв на все виды инструментализма и, особенно, усовершенствовав систему резонаторов у струнных инструментов (отчего и запела скрипка, как душа), в сильной мере способствовало — безусловно и через практику генерал-баса, то есть клавирного аккордового импровизационного сопровождения — все более и более закономерному культивированию гомофонного мелоса. Гомофония же и есть не что иное, как мелодия с ее акустически дополненным отражением и фундаментом, мелодия с опорным басом и выявленными призвуками. Этот процесс, сомкнувшись с развитым уже становлением полифонии, создал классическую и романтическую гармонию «золотого века» европейского симфонизма»¹.

И далее Асафьев продолжает: «Моя гипотеза об эволюции европейской гармонии, как системы резонаторов-усилителей тонов лада, то есть исторически легко проследимого процесса выявления — стадийного и закономерного — обертоности, соответствует процессам «резонирования» в области вокального искусства, в сторону все большего и большего «очеловечивания» пения, и соответственного развития в строительстве инструментов, где мы постоянно наблюдаем поиски все более и более чутких усилителей... На первый взгляд кажется: нет взаимодействия между утонченным строительством скрипок, с изысканиями отзывчивых дек и «резонансных ящиков» и развитием гомофонии (мелодия, как поверхность, опирающаяся на «глубину» аккордности, или «мелодия в воздушно-тембровой атмосфере обертоности»); но эти явления обусловлены одним и тем же стремлением к созданию музыки как проявлению интеллектуализированной человечности»².

Если добавить, что речь идет о проявлении не только интеллектуализированном, но и чувственно-ярком, как это вытекает из уподобления гармонии «резонатору мелодии», станет особенно ясной связь описываемых Асафьевым явлений с «ренессансным» мироощущением, хоть и созревшим в музыке с таким заметным опозданием.

Слова Асафьева о гармонии как резонаторе мелодии имеют, в сущности, два аспекта. Один из них заключается именно в обволакивающей мелодию «атмосфере обертоности», которая, собственно, и «резонирует» в буквальном смысле на звуки мелодии, усиливая и обогащая их, делая их более чувственно-наполненными. Этот аспект был впоследствии особенно тонко и многообразно использован в фортепианной музыке, начиная с Шопена, у которого мелодия часто звучит — благодаря опоре

¹ Академик Б. Асафьев (Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс, кн. 2. Интонация, М.—Л., 1947, стр. 147. В изд. 1971 г. — стр. 350.
² Там же, стр. 147, в изд. 1971 г. — стр. 350—351.

на обертоновую гармонию — не только певуче, насыщенно и объемно, но и мягко, как бы покоясь или медленно проплывая в естественной для нее среде (вспомним хотя бы начало ноктюрна Des-dur).

Второй аспект состоит в усилении и разъяснении ладового смысла, функционального значения тонов мелодии, ее устойчивых и неустойчивых моментов, модуляционных поворотов, заключительных интонаций и т. д. (гармония как «резонатор тонов лада»). Это способствует большей логической ясности, стройности мелодии и в то же время повышает ее эмоциональную выразительность, поскольку усиливается напряжение и тяготение ее тонов.

Необходимо при этом помнить, что оба аспекта, вместе взятые, весьма увеличивающие чувственную прелесть мелодии, усиливающие ее материальную «осязаемость» и подчеркивающие ее внутренний смысл, представляют собой лишь одну сторону классической гармонии. Другая обусловлена историческими связями гармонии с полифонией. Асафьев применял образные выражения: «гармония, как остывающая лава полифонии», или гармония, родившаяся «из застывшей лавы готической полифонии», среди «остывания пламени феодальной полифонии»¹. К этому вопросу мы специально вернемся в главе четвертой («О различных сторонах гармонии»). Кроме того, в следующей — второй — главе («Соотношение гармонии и мелодии») выяснится, что значение гармонии для мелодии даже в чисто гомофонном складе отнюдь не ограничивается описанными Асафьевым функциями «резонатора» в прямом и переносном смысле. Сейчас, однако, важно подчеркнуть другое: вместе с гомофонным складом зародилась не только классическая гармония, но и произошла революция в области самой мелодии.

Можно было бы предположить, что мелодическое начало ярче и полнее всего должно проявиться в одноголосии, где внимание слушателя не отвлекают другие слои музыкальной ткани и не звучат никакие компоненты музыки, кроме самой мелодии (и притом единственной). Однако это не соответствует действительности. Асафьев писал: «Мы сейчас так привыкли и к слову «мелодия», и к содержанию этого понятия, что нам трудно постичь, чем было для современников эпохи создания и осознания ценности пения-дыхания, пения *bel canto* и его основного качества и принципа — непрерывности, плавности «вливания», в певания тона в тон, — явление, именуемое теперь «мелодия»². А несколькими страницами выше мы читаем о рождении «вскоре завоевавшей весь мир итальянской новой

¹ См., например: академик Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). Евгений Онегин. Лирические сцены П. И. Чайковского. Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии. М. — Л., 1944, стр. 29 (сноска).

² Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, кн. 2. стр. 117 (в изд. 1971 г. — стр. 321—322).

музыкальной практики, душой которой была мелодия. Можно сказать, что до этого музыка была ритмо-интонацией, высказыванием, произношением; теперь она стала петь, дыхание стало ее первоосновой. Вот тогда-то и возникла опера»¹.

Из приведенных слов Асафьева вытекает, что мелодичность как особое, специфическое качество, в сущности, только и сформировалось вместе с новой манерой пения, неотделимой от гомофонного склада. Конечно, нецелесообразно сейчас отказываться от установившихся привычных значений термина «мелодия», одно из которых имеет в виду музыкальную мысль, выраженную в одном голосе, независимо от того, является ли этот голос единственным или же представляет голос многоголосной ткани². Но в каком-то собственном, более тесном значении, быть может, действительно следовало бы называть мелодией только мелодию, имеющую гармоническое сопровождение, а в остальных случаях говорить о монодии, напеве, наигрыше, голосе, мелодической линии. Аналогичным образом мы сейчас обычно понимаем под музыкальной темой любое достаточно характерное и оформленное построение, даже если оно не повторяется, не развивается, не разрабатывается (вспомним выражение «эпизодическая тема»), тогда как первоначальное, более строгое и тесное значение термина имело в виду изложение некоторой основной мысли, подвергаемой затем какому-либо развитию. И подобно тому как в этом тесном смысле тема непременно противопоставляется в том же произведении «нетеме» (ее подготовке во вступлении, варьированию, разработке, переходному построению к другой теме и т. д., а в полифоническом произведении также «противосложению»), так и мелодия в тесном и собственном понимании не должна мыслиться вне ее противопоставления одновременно с ней звучащей «немелодией», то есть сопровождению. Во всяком случае, именно в такого рода мелодии был достигнут принципиально новый уровень самого мелодизма³.

¹ Там же, стр. 114 (в изд. 1971 г. — стр. 319).

² Обзор основных, ныне применяемых значений термина «мелодия» содержится в книге: Л. Мазель, В. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений. М., 1967, Глава II, § 1.

³ Общеизвестно, что в гомофонном складе мелодия помещается, как правило, в верхнем голосе (выше сопровождения), тогда как в строгой полифонии основной, систематически повторяемый (выдерживаемый) мелодический материал (*cantus firmus*) обычно поручался теноровому голосу (слова «тенор» и «выдерживается» имеют в итальянском языке один корень). Причины перемещения мелодии в верхний регистр очевидны. Чтобы выделяться, быть лучше слышимой, мелодия должна находиться в одном из крайних голосов. Басовые же звуки, благодаря их богатому обертоновому спектру и производимому ими впечатлению массивности, стали в гомофонном складе опорой и основой гармонии, вследствие чего собственно мелодия оказалась именно в верхнем голосе. Кроме того, в верхнем регистре интонирование отличается большей точностью, что для мелодии имеет важное значение (на последнее обстоятельство внимание автора обратил Е. В. Назайкинский).

Естественно, что гомофонная мелодия, предполагающая гармоническое сопровождение, много теряет в своей выразительности, когда она изымается из целостного контекста и звучит одна. Подобно этому, например выход царственной особы весьма проигрывает в своем эффекте, если она появляется без свиты. И наоборот: так же, как пышная свита не только не отвлекает внимание публики от короля или королевы, но напротив, повышает это внимание и помогает его должным образом направить и сосредоточить, так и музыкальное сопровождение создает для мелодии тот оттеняющий и усиливающий ее фон, на котором она только и может полностью раскрыть свои свойства.

И все же мелодия способна в известной мере также и концентрировать в себе свойства гомофонного целого, как бы представлять от его имени. Отсюда возможность одноголосного и унисонного исполнения гомофонных песен, а также напевания или насвистывания (без сопровождения) мелодий из опер и инструментальных произведений. Однако возможность эта основывается на воспоминании и представлении индивидуального и общественного слуха о звучании тех же мелодий с аккомпанементом либо же о звучании с гармоническим сопровождением мелодий аналогичных типов, что позволяет чувствовать наиболее естественные для данной мелодии гармонии, неосознанно дополнять ее ими и благодаря этому ощущать ладо-гармонические функции звуков мелодии с достаточной определенностью. Но как бы ни обстояло дело сейчас с восприятием такого рода мелодий без сопровождения, ясно, что исторически возникнуть мелодии подобного строя и характера могли только в связи с гомофонным складом в целом. И хотя индивидуальные выразительные черты гомофонного построения сосредоточиваются, конечно, в мелодии, но для ее логики, структуры и выразительности некоторого более общего плана гармония настолько существенна, что мелодию и гармонию следует считать неразрывно связанными между собой и одинаково важными сторонами музыки гомофонного склада¹. В связи с этим возникает необходимость выяснить более подробно их реальное соотношение, описанное в этой главе лишь в самых общих чертах.

¹ Ф. Э. Бах писал: «Пусть аккомпаниатор не опасается, что слушатель о нем позабудет, потому что он не все время на самом виду. В душе понимающего слушателя мелодия и гармония неразделимы... Тот, кто хочет осмысленно и верно компонировать, должен представлять себе мелодию и гармонию одновременно» (цит. по упомянутой статье Н. Фишмана, стр. 62).

Глава II

СООТНОШЕНИЕ ГАРМОНИИ И МЕЛОДИИ

Еще Руссо и Рамо спорили о том, какая из двух сторон музыки является первичной, ведущей — мелодия или гармония. Спор этот, который мог возникнуть только после утверждения гомофонного склада, показателен во многих отношениях.

Руссо, как известно, отстаивал примат мелодии, подчеркивал мелодическую природу жизненных прообразов музыки (речевая интонация, пение птиц), ссылаясь на непосредственность эмоционального воздействия мелодии, на ее широкую доступность. В этом сказались демократизм воззрений Руссо, его интерес в первую очередь к жизненному содержанию искусства. Напротив, существо позиции Рамо, отражавшей более рационалистический склад его мышления, заключалось в положении, что о музыке как таковой (а не о ее жизненных прообразах) можно говорить лишь тогда, когда вступает в действие гармоническая организация.

Последнюю Рамо понимал широко и включал в нее (или выводил из нее) не только одновременные сочетания тонов, но и всю музыкально-высотную систему: так, диатоническую мажорную гамму он рассматривал как результат соединения трех больших трезвучий, расположенных по квинтам. Иными словами, для Рамо область гармонии охватывала и тональность, в какой бы форме она ни реализовалась, и, конечно, всю совокупность ладогармонических соотношений, содержащихся в самой мелодии. Следовательно, если Руссо акцентировал ту сторону музыки, которая наиболее очевидным образом отражает жизненные явления и выражает эмоции, то Рамо выдвигал на первый план основу той особой организации, которая позволяет музыке отражать действительность в специфической художественной форме, активно перерабатывающей и обобщающей жизненный материал в соответствии с ее собственными закономерностями и внутренней логикой.

Спор легко переходит в сферу самой гармонии. Она представляет собой, с одной стороны, закономерную последовательность цельных вертикальных комплексов, с другой — результат движения голосов. И в противовес утверждению о примате голосоведения, Рамо подчеркивал, что гармония определяет путь каждого голоса (об этих двух подходах к гармонии речь еще будет в главе IV). Наконец, дискуссию можно было бы проецировать и на мелодию, которая содержит звуковысотную линию (рисунок) и ладовые (ладогармонические) соотношения. Ограничимся здесь констатацией, что специфической стороной мелодии, отличающей ее от других элементов музыки, например от гармонии (и в то же время сближающей мелодию

с ее жизненными прообразами), служит линия высотных изменений в одном голосе (ибо ладовой организации подчиняется и гармония), тогда как специфическую сторону мелодии, отличающую ее от ее жизненных прообразов, составляет не линия высотных изменений сама по себе, а именно особая организация — ладовая система высотных соотношений и связей.

От этих общих теоретических соображений необходимо, однако, перейти к более конкретному выяснению и сравнительной оценке реальной роли гармонии и мелодии в гомофонной музыке. Суждения Ф. Э. Баха об их неразрывном единстве, приведенные в конце предыдущей главы, здесь недостаточны, хоть и вполне справедливы. Более существенное значение с точки зрения задач настоящего исследования приобретают высказывания какого-либо крупного композитора о том, в области какой из двух сторон музыки он на практике скорее готов — в случае технической необходимости — пойти на жертвы. Такое высказывание содержится в письме П. И. Чайковского к Э. Ф. Направнику от 11 июня 1880 года. В ответ на просьбу последнего облегчить в опере «Орлеанская дева» партию Иоанны, освободив ее от слишком высоких для определенной исполнительницы нот, Чайковский решительно отказался перенести соответствующие места в другую тональность. Он писал: «Что касается E-dur'ного эпизода в дуэте последнего действия, то после долгих и мучительных колебаний я предпочел (в виду голоса Каменской) скорее изуродовать мелодию, чем изменить модуляцию. Мое чувство решительно противится здесь переложению всего этого места в другой тон». И далее, говоря о других изменениях и предлагая Направнику внести их кое-где по своему усмотрению, Чайковский снова указывает: «Пусть лучше будет изуродован мелодический рисунок, чем самая сущность музыкальной мысли, находящаяся в прямой зависимости от модуляции и гармонии, с коими я свылся...»¹.

В устах композитора, который обладал прежде всего огромным мелодическим даром и едва ли мог недооценивать роль мелодии, эти слова звучат особенно веско. И вызваны они тем, что изменение одного или двух звуков мелодии (при сохранении той же гармонии), хоть и сказывается на непосредственной выразительности данного момента, но может этим своим действием и ограничиться, то есть иметь местное значение, тогда как замена какой-либо гармонии, модуляции или тональности неизбежно затрагивает общую логику более крупного построения. Эту логику и связанную с ней обобщенную выразительность Чайковский, видимо, и называет «сущностью музыкальной мысли»

¹ П. И. Чайковский об опере. Избранные отрывки из писем и статей. Составление, редакция и комментарии И. Ф. Кунина. М.—Л., Музгиз, 1952, стр. 67—68.

ли» (именно мысли, предполагающей логику, а не только непосредственное выражение эмоции). Тут важно и то простое обстоятельство, что смены гармоний происходят, как правило, гораздо реже, чем смены звуков в мелодии, и в связи с этим воспринимаются как события более значительные. Да и сама логика гармонических последовательностей носит по сравнению с более гибкой логикой мелодической линии относительно жесткий характер, при котором труднее заменить какое-либо звено другим, не затрагивая и соседних звеньев. Словом, замены отдельных звуков или небольших оборотов мелодии можно уподобить изменениям деталей в верхних этажах здания (пусть деталей очень заметных и выразительных), перемены же в гармонии, модуляции или тональности в каком-либо отрывке касаются самого фундамента музыкальной постройки. Вот почему Чайковский, который в общеэстетическом плане по всей вероятности охотно признал бы главенствующую роль мелодии и мог бы, подобно Рахманинову, назвать ее душой музыки, столь акцентировал в приведенных высказываниях, относящихся к технике композиторской работы, значение гармонии.

Обратимся теперь к концепции одного из выдающихся музыковедов-теоретиков XX века — Эрнста Курта. В своих «Основах линейного контрапункта» он настойчиво проводит мысль, что сущность мелоса и основные закономерности мелодической линии находят свое наиболее яркое выражение отнюдь не в стиле венских классиков и, вообще, не в той музыке, в основе которой лежит гомофонно-гармонический склад. Гомофонный тип мелодии в слишком большой степени подчинен — по мнению Курта — метрической тяжести равномерных акцентов, ритмической группировке, а также логике гармонических кадансов и регулярных смен гармонии, чтобы в нем могло полностью проявиться свободное, нестесненное мелодическое дыхание — развитие самой мелодической линии в соответствии с ее собственными законами. Наоборот, в стиле Баха, особенно в его инструментальных сочинениях, такое развитие выражено несравненно ярче, мелодическая линия более свободна и самостоятельна; поэтому изучать закономерности мелодии следует на материале именно этого стиля.

Взгляды Курта оказались родственными точке зрения многих теоретиков, достаточно далеких от Курта по своим музыкально-творческим симпатиям. В частности, пропагандисты атональной музыки еще резче, чем Курт, подчеркивают, что у венских классиков и романтиков мелодия несамостоятельна и представляет собой лишь горизонтальную интерпретацию гармонической последовательности. Наконец, Рудольф Рети, считающий, наоборот, атонализм и додекафонию явлениями односторонними, создал концепцию мелодической и гармонической тональности, согласно которой в классической музыке господствует именно гармоническая тональность, означающая опять-таки

подчиненное положение мелодии (в конструктивном смысле) по отношению к гармонии.

Очевидно, в этих воззрениях есть существенная доля истины, однако они, на первый взгляд, противоречат основным представлениям о гомофонно-гармоническом складе. Ведь он предполагает главный мелодический голос и подчиненное ему (поддерживающее его) гармоническое сопровождение.

Правда, слова «гармоническое сопровождение» и «гармония» не равнозначны: в образовании гармонии участвует не только сопровождение, но и главный мелодический голос. Однако сопровождение обычно и без главного голоса достаточно полно воплощает гармонию. Мелодия же без сопровождения лишь так или иначе намекает на гармонию, подразумевает ее, и притом далеко не всегда однозначно и определено. К тому же эта потенциальная (скрытая) гармония — лишь одна из сторон мелодии: не менее важны мелодическая линия и ритм, звучащие реально. Напротив, назначение гомофонного аккомпанемента заключается прежде всего в реальном воплощении гармонии (и метрической пульсации). Гармония служит основным музыкально-техническим содержанием аккомпанемента, а он — ее главным материальным носителем. Естественно, что в европейской профессиональной музыке XVIII—XIX веков мелодия обычно не фигурирует как вполне самостоятельное целое: даже если ее гармонический смысл выступает предельно ясно и обнаженно (например, чередуется движение по тоническому трезвучию с движением по доминантсептаккорду), она все равно, как правило, требует реального воплощения этой «своей» гармонии в многоголосном целом, в сопровождении (исключения редки, например произведения Баха для скрипки и виолончели solo). Таковы причины, по которым выражения «мелодия и гармония» и «мелодия и гармоническое сопровождение» иногда применяются в почти одинаковом смысле: в подобных случаях под гармонией фактически понимается тот же аккомпанемент, но взятый в отвлечении от его конкретной фактуры.

Каким же образом главный голос оказывается в подчинении у своего аккомпанемента, мелодия — у своего гармонического «резонатора», передний план картины — у ее фона, королева — у сопровождающей ее свиты? Почему высшее проявление мелодичности в общепринятом смысле, связанное по Асафьеву именно с гомофонией и стилем *bel canto*, оказывается, по Курту, лишь «приятной для уха гладкостью», далекой от «сущности мелоса»?

В самых общих чертах ответ уже намечен в предыдущем изложении. Когда говорят о подчиненном положении классической и романтической мелодии по отношению к гармонии, подразумевают не силу эмоциональной выразительности мелодии и не индивидуальную яркость представляемого ею образа. Речь идет о меньшей формирующей энергии мелоса, мелодической ли-

нии, о ее меньшей конструктивной «нагрузке» по сравнению с формообразовательной ролью гармонии у венских классиков, с одной стороны, и с ролью мелодической линии у Баха, в старинных напевах и в некоторых явлениях современной музыки — с другой. Можно было бы, имея в виду относительно незначительное участие гомофонной мелодической линии в организации формы целого, сказать: да, гомофонная мелодия, конечно, королева; но это — английская королева; она царствует, но не управляет. И быть может, такого рода сравнение способно схватить — в первом приближении — одну из важных сторон соотношения мелодии и гармонии в гомофонном складе.

Но, разумеется, только в первом приближении. Ибо и в гомофонной музыке мелодическая линия имеет свою внутреннюю логику развития, отливающуюся в некоторую форму. И с этой логикой не в меньшей мере, чем с другими сторонами музыки, связана красота классической мелодии. Правда, логика мелодической линии весьма индивидуальна — несравненно более индивидуальна, чем логика гармонических функций. Но все же и здесь есть некоторые общие закономерности, хотя их проявления отличаются очень большой гибкостью. Таковы, например, закономерные смены одного типа движения другим — плавные шаги после скачков, тенденция к переходу быстрого вращательного движения в поступательное и т. п., а также общая волнообразность развития, завоевание кульминации через ряд частных (местных) вершин, последовательное расширение диапазона мелодии, явления мелодического «сопротивления», торможения и т. д., не говоря уж о закономерностях собственно мотивного развития. Показательно, что в трудах о мелодии (и в посвященных мелодии разделах учебников музыкальной формы, анализа музыкальных произведений) все эти закономерности успешно демонстрируются отнюдь не только на примерах из сочинений Баха, но прежде всего на материале гомофонной песенно-танцевальной музыки, венского классического стиля, произведений Шопена, Чайковского, Рахманинова и других композиторов. Существенно также, что в некоторых случаях (например, у Бетховена) напряжение мелодической линии, наталкивающейся на препятствия и настойчиво их преодолевающей, лишь усиливается оттого, что движение мелодии заключено в гранитные берега четко расчлененной ритмической и гармонической конструкции. Поэтому положение Курта о почти полном отсутствии в гомофонной мелодике достаточно сильных и самостоятельных линейных импульсов приходится признать преувеличением.

И все-таки некоторый общий скелет формы (а не ее индивидуальная логика) определяется в мелодии гомофонного склада главным образом гармонией, действующей в тесном контакте с метроритмической организацией. Курт несомненно прав, когда

указывает на фундаментальную расчленяющую роль кадансов и на господство так называемых квадратных (четырёх-, восьми- или шестнадцатитактных) структур. Даже нарушения этих структур (например, расширения) тоже достигаются средствами преимущественно гармоническими (прерванный каданс вместо полного, несовершенный вместо совершенного). И подобно тому как человек, ярко проявляющий свою индивидуальность — индивидуальную закономерность своего поведения, в то же время во многом подчиняется установленному для всех общему порядку — законам, правилам, обычаям, так и гомофонная мелодия следует такого рода общим для многих мелодий элементарным «скелетным» закономерностям структуры, определяемым, в первую очередь, гармонией.

Сравнение можно продолжить. Лицо, не находящееся в оппозиции к обществу, может воспринимать его законы и обычаи как свои собственные и следовать им естественно, без принуждения. Конечно, эти законы и обычаи кое в чём ограничивают личность, но зато во многом другом, наоборот, высвобождают, раскрепощают её. Так, в обществе, богатом традициями и правилами, для члена общества не возникает необходимость решать всякий раз заново, как поступить в том или ином типичном случае (обычай давно это за него решил), и поэтому интеллектуальная энергия человека и его индивидуальность могут полнее проявить себя в более интересных и высоких сферах жизни и деятельности.

Аналогичным образом классическая гомофонная мелодия, стремящаяся прежде всего к индивидуальной выразительности, охотно передоверяет гармонии некоторые общие «функции управления» (как мог бы начальник передоверить их «управляющему делами»), освобождая себя для решения собственных задач, а в некоторых других отношениях подчиняясь гармонии очень органично — не как внешнему началу, а как своей собственной гармонии, вне которой мелодия гомофонного типа как бы не мыслит самое себя.

Здесь, в этом пункте, выясняется неполнота и взглядов Курта и асафьевской концепции гомофонной гармонии как «резонатора мелодии». Роль гармонии для мелодии в музыке гомофонного склада состоит в том, что гармония не только поддерживает, усиливает мелодию и разъясняет ладовый смысл ее оборотов (обычная точка зрения и асафьевская концепция «резонатора») и не только подчиняет ее себе в конструктивном смысле (как считает Курт и другие авторы), но во многих аспектах раскрепощает, высвобождает ее, снимает с нее некоторые обязанности, позволяет ей свободно парить и царить, ставить и решать такие задачи, какие были бы невысказаны без гармонии. В итоге, слушая гомофонную музыку, мы все-таки попадаем прежде всего в царство мелодии, хотя и поддерживаемое и во многом управляемое гармонией.

Раскрепощение мелодии гармонией имеет различные проявления. Так, старинный одноголосный напев, у которого не было гармонической поддержки, должен был сам выделять и укреплять свои ладовые центры, опоры. Поэтому он постоянно возвращался к одним и тем же тонам, опевал устоя, подчеркивал их ритмически (это и есть «мелодическая тональность» по Рети). В противном случае напев лишился бы своих стержневых моментов, а это неизбежно сделало бы его строение аморфным; его форма распалась бы. Гомофонная же мелодия получает от гармонии огромную помощь не только в плане общего обертоно-резонансного усиления мелодии или «разъяснения» ладового значения ее тонов, но и в смысле подчеркивания и укрепления тонального центра. Поэтому сама мелодия в значительной степени освобождена от этой обязанности. Она не должна постоянно возвращаться к I или V ступени звукоряда, может долго двигаться в одном направлении, развиваться широкими волнами, последовательно завоевывать кульминацию, вообще представлять собой сложную мелодическую кривую, мелодическую линию большого диапазона, богатую внутренними связями. При этом никакой опасности распада формы или чрезмерной ее децентрализации не возникает, ибо об укреплении тонального центра эффективно заботится гармония.

Пусть при этом Курт прав в том отношении, что, например, в произведениях Баха для скрипки или виолончели solo мелодическая линия дышит свободнее, чем в гомофонной песне или музыке венских классиков (к этому вопросу мы еще вернемся), но стиль Баха возник уже после того, как функциональная гармония сформировалась. И одноголосные сочинения Баха многообразно впивывают гармонию — содержат движение по звукам аккорда, скрытое многоголосие (в частности, скрытые органые пункты), гармонические кадансы и т. д. Поэтому такие сочинения отнюдь не опровергают положения об огромной помощи, которую оказывает гармония свободному развертыванию мелодической линии.

Но раскрепощающая роль гармонии не ограничивается воздействием широкому развитию линии в целом. Мелодия, имеющая поддержку гармонии, не только не обязана постоянно подчеркивать основной устой лада, но может выделять и акцентировать любой тон звукоряда без того, чтобы этот тон приобрел значение ладового устоя. Возможна, например, длительная ритмическая остановка мелодии на вводном тоне, если благодаря гармонии он оказывается аккордовым звуком. Возможно также окружение-опевание любого неустоя тяготеющими к нему вспомогательными звуками: такой ладовый неустой, оказавшись аккордовым тоном, превращается в опору, несколько не претендуя, однако, на тоникальность, ибо ни модуляция, ни отклонение, ни ладовая переменность (ни даже «вторичная гармоническая функция тоники» по Ю. Тюлину) могут в подобных усло-

виях вовсе не возникать. И наоборот: подобно тому как благодаря гармонии ладово-неустойчивый звук способен стать опорным, так и ладовый устой может приобрести ясно выраженное и острее тяготение к неустою. Например, тоническая прима, звучащая на доминантовой гармонии как задержание, стремится к разрешению во вводный тон. Вообще, достаточно вспомнить о роли одних лишь задержаний в гомофонной мелодике — в связи с интонациями скорби, лирического вздоха, любовного томления и т. д., — чтобы лишний раз убедиться в значении гармонии для мелодии. В принципе любой тон звукоряда может благодаря гармонии стать как опорным, так и тяготеющим, что позволяет мелодии проявлять в своей выразительности большую гибкость без всякого ущерба для ладофункциональной ясности и централизованности целого.

И наконец, поскольку смены гармонии, как упомянуто, обычно происходят в музыке гомофонного склада значительно реже (и в то же время регулярнее), чем смены отдельных звуков мелодии, одна и та же гармония или какой-либо гармонический оборот способен объединить ряд звуков мелодии в одно целое. При таких условиях даже извилистый и капризный мелодический рисунок воспринимается сравнительно легко, ибо его сложная собственная форма получает опору и поддержку в более простой и «крупноплановой» форме, определяемой регулярными сменами гармонии.

Проиллюстрируем соотношение мелодии и гармонии на типичном примере из музыки венско-классического стиля. Вот начальное предложение медленной части сонаты ор. 31 № 1 Бетховена:

1 Adagio grazioso (♩ = 120)

78

Мелодическая линия образует четыре волны. Две начальные занимают полтора и два такта, третья — три такта (она заканчивается в 7-м такте на звуке *g*). Эти три волны создают общее нарастание: повышаются мелодические вершины, увеличиваются протяженность и диапазон волн. Четвертая же волна (однотактная) представляет собой во всех перечисленных отношениях естественный завершающий спад.

В этой весьма последовательно разворачивающейся линии есть, конечно, и разного рода более тонкие и сложные внутренние связи. Например, третья волна начинается концентрированным повторением вершин предыдущих волн (*e*, *f*), а затем завоевывает новую, более высокую вершину. На спаде этой волны (начало 7-го такта) сжато воспроизводятся контуры первого мотива (опевание *c*, подъем к *e*, спад к *g*). Последняя же волна является упрощением второй (подъем в диапазоне уменьшенной октавы к *f* и спад). Что же касается раскрепощающей роли гармонии, то, в частности, благодаря гармонии мелодия имеет в качестве опор не только основные ладотональные центры (*c* и *g*), но и ладово-неустойчивые звуки, например *d* в 3-м такте, кульминационное *a* (к которому тяготеет *gis*) в 6-м. При этом своеобразной платой за раскрепощение служит то, что мелодия часто движется по контурам аккордов (1-й такт и начало 2-го, 3-й и начало 4-го, конец 6-го и начало 7-го).

Однако наиболее существенно для соотношения мелодии и гармонии здесь то, что вся структура восьмитакта в целом (а не отдельно взятая мелодическая линия) никак не допускает расчленения второго четырехтакта на трехтакт и однотакт. Четырехтакт воспринимается как единый, непрерывный, и его цельность даже как бы противопоставляется явной расчлененности первого четырехтакта на два сходных двутакта. В итоге возникает простая квадратная структура объединения или суммирования (2+2+4), весьма типичная для гомофонных тем. Сделать остановку на ритмически долгом, ладово опорном аккордовом звуке *g* 7-го такта невозможно, несмотря на завершение волны, потому что в этот момент звучит кадансовый квартсекстаккорд. Вообще, гармония в значительной мере поддерживает здесь структуру 2+2+4. Первый двутакт дан на одной тонической гармонии, второй на доминантовой, четырехтакт же содержит более частые смены гармоний и последовательно разворачивает все ладогармонические функции в единую и непре-

79

ривную кадансовую формулу TSKDT (подобного рода гармоническая реализация структуры суммирования тоже весьма типична).

Таким образом, структура целого не определяется здесь строением мелодической линии как таковой: последняя явно состоит из четырех различных волн, а форма восьмитакта обусловлена, как мы видели, иными соотношениями. И даже если условно подвергнуть второй четырехтакт расчленению, то все равно пришлось бы делить его не на трехтакт и однотакт, как это должно было бы вытекать из волнообразного дыхания отдельно взятой мелодической линии, а на два двутакта (с точкой условного членения в 6-м такте предложения).

По отношению к типичной синтаксической и гармонической структуре суммирования четыре волны мелодической линии и другие описанные выше внутренние мелодические связи представляют собой лишь некую вторичную структуру, лежащую как бы поверх основной, то есть образуют своего рода детализированный и выразительный рисунок, опирающийся на простую канву, на прочную общую конструкцию, без которой он не имел бы необходимого фундамента и «распался» бы, не мог бы быть воспринят. Такое соотношение сравнительно простой первичной структуры (как бы «скелетной») и более индивидуализированной формы самой мелодической линии (как бы структуры вторичной, «покровной») сохраняется в бесчисленном количестве аналогичных случаев и вскоре будет проиллюстрировано детальным анализом другого примера.

Сейчас, однако, необходимо напомнить и более подробно разъяснить, что гармония формирует «первичную структуру» гомофонного построения в тесном контакте с метроритмическими соотношениями. Ясно выраженный равномерный акцентный метр и квадратность построений несомненно являются существенными элементами всей конструкции. Большую формообразующую роль играют и ритмические пропорции более крупного плана, такие, как упомянутое суммирование (например, $2+2+4$ или $1+1+2$), дробление ($2+1+1$, $4+2+2$), дробление с последующим объединением (например, $2+2+1+1+2$) и другие. Поскольку такого рода пропорции ярче всего представлены в главном мелодическом голосе, соответствующие структуры можно называть мелодическими или мелодико-ритмическими. Очевидная роль этих пропорций для музыкального синтаксиса позволяет считать их также структурами мелодико-синтаксическими. Наконец, их преимущественное значение для строения законченных гомофонных тем и их природа как соотношения величин (размеров, масштабов) фраз, мотивов, построений дает возможность именовать их масштабно-тематическими структурами.

Со всей определенностью и ясностью структуры эти сложились в зрелой гомофонной мелодике, где они приобрели большое

значение для построений сравнительно протяженных. Главная закономерность таких структур и их роль для формообразования были подробно исследованы в ряде работ В. А. Цуккермана и автора этих строк, в частности в неопубликованной диссертации автора «Основной принцип мелодической структуры гомофонной темы»¹. Состоит эта закономерность в сочетании двух тенденций — к повторности (точной или, чаще, видоизмененной) мотивов, фраз, построений и к преодолению повторности. Первая тенденция обеспечивает закрепление построений в сознании слушателя и вместе с тем способствует ясной расчлененности большего построения на сходные части. Вторая — препятствует распаду построения на такие части, способствует его цельности. Формообразовательный механизм взаимодействия двух тенденций в его схематическом виде таков. После того как возникло начальное ядро темы-мелодии (допустим, двутактное), проявляется тенденция к его закреплению путем видоизмененного повторения. Но как только эта тенденция реализована, обнаружится ясно расчлененное построение (четырёхтактное), состоящее из двух сходных частей (двух тактов). Тогда сразу вступает в действие вторая тенденция — к преодолению повторности и расчлененности, к цельности, слитности. В силу этой тенденции следующее большое построение (в данном случае четырёхтактное), отвечающее всему предыдущему, не состоит из двух сходных половин и уже по одному этому воспринимается, в сравнении с предыдущим, как более цельное. Это цельное построение, отвечая дробному (или, что то же самое, — двум меньшим сходным построениям), в то же время объединяется с ним в еще большее построение (восьмитактное), опять-таки не состоящее из двух сходных половин. Пример 1 и представляет собой такого рода восьмитакт, обладающий единой, цельной и совершенной структурой суммирования: $2+2+4$. После этого вновь вступает в силу первая тенденция — к повторению, — и следующий восьмитакт оказывается сходным с предыдущим, его вариантом. Прекращается же действие описываемого механизма с исчерпанием и завершением данной темы-мелодии, появлением новой темы, разработочной или переходной части и т. д., причем в дальнейшем (например, в новой теме) механизм этот может функционировать как бы сначала (и независимо от его предыдущего действия).

Бегло очерченная здесь схема допускает множество вариантов и усложнений, ответвлений и отклонений, которые и образуют различные структуры. Например, цельный четырехтакт, отвечающий двум сходным двутактам, может, в свою очередь, со-

¹ Рукопись, находящаяся в библиотеке Московской консерватории. В печати соответствующие положения изложены полнее всего в книге: Л. Мазель, В. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений. См. главу VII, особенно ее последний (восьмой) параграф.

нией на гармонической основе. Но это как раз и означает, что гармония служит в этом стиле не только средством выразительности, но и обязательной грамматической категорией. Полифония же (если только речь не идет о специфически полифонической форме, как fuga) используется именно в качестве средства выразительности, то есть свободно. Она может применяться, если этого требует художественная задача, или не применяться, может присутствовать в одном построении и отсутствовать в другом, соседнем. Вопрос о том, какой вид полифонии использован, например, в начальном предложении первой сонаты Бетховена, не встает: там нет никакой полифонии. А та или иная гармония непременно предполагается в любой момент венско-классического произведения — и в одногласно изложенном 1-м такте упомянутой сонаты, и в эпизодах, где применяется имитационная полифония.

В музыке строгого стиля полифония была обязательной грамматической категорией. Вертикальные же сочетания, которые возникали как результат голосоведения и должны были удовлетворять условиям консонирования, могли при этом приобретать то или иное выразительное или колористическое значение, но не несли функции управления формой и поэтому их распределение по каким-либо строгим функциональным рубрикам не имело значения. В полифонических формах Баха, как упоминалось, особым образом и очень по-разному сочетается действие двух главных формообразующих начал (и вместе с тем как бы двух грамматических основ). Наконец, во многих явлениях музыки XX века гармония, сохраняя огромное выразительное значение, снова не играет роли обязательной музыкально-грамматической категории. Изучение гармонии ряда современных композиторов превращается поэтому в исследование преимущественно как бы гармонической лексики и не приводит к созданию столь же общей и самостоятельной дисциплины, какой является классическое учение о гармонии (подробнее об этом — в главе X).

Формообразующей и выразительной роли классической гармонии специально посвящена следующая глава. Здесь же речь идет только о соотношении гармонии и мелодии, и прежде всего о значении первой для последней. Оно так велико, что не исчерпывается даже всем перечисленным выше. Не только поддержка и усиление мелодии, ее раскрепощение во всевозможных аспектах, не только элементарное управление формой мелодии (прежде всего ее членение посредством кадансов), но и самый интерес, новизна, свежесть, оригинальность отдельных мелодических оборотов в очень большой степени определяются в гомофонной музыке гармонией, то есть соотношением между этими оборотами и их тонально-гармонической основой. Тут важно, кроме самих гармоний, звучащих вместе с мелодическим оборотом, распределение в нем аккордовых и неаккордовых звуков,

особенно же нередко встречающееся, несколько необычное,вольное обращение с последними. Имеются в виду так называемые брошенные задержания, или проходящие (камбиаты), а также вообще всевозможные избегания непосредственного ведения неаккордового звука в соответствующий аккордовый, оттяжки разрешения путем перехода в другие неаккордовые звуки, применение вспомогательных нот не только к аккордовым, но и к неаккордовым тонам (расположенным на более сильных долях такта) и т. д. Например, особая выразительность следующего начального оборота из мазурки Шопена ор. 59 № 3 определяется тем, что хроматический проходящий звук *his* не переходит сразу в аккордовый *cis*, а ведется сначала в задержание к этому звуку (*d*); от этого же задержания, в свою очередь, дается отклонение к вспомогательному к нему звуку (*e*) с возвратом к неаккордовому *d*, и лишь после всего этого, наконец, появляется аккордовое *cis*:



Оборот этот звучит на тонической гармонии, сама линия тоже не содержит чего-либо необычного, и, таким образом, интерес мелодической фразы и возникающий в ней «узел напряжения» всецело определяются описанным соотношением между неаккордовыми звуками и опеваемой ими аккордовой опорой.

Правда, аккордовый тон совпадает тут с квинтовым мелодическим устоем минорного лада, однако тяготения к этому устою соседних тонов в плане чисто мелодическом (то есть вне ясного ощущения гармонии) не были бы столь интенсивными. Впрочем, следующий пример из вальса Шопена ор. 64 № 1 демонстрирует аналогичные тяготения вспомогательных звуков к ладовому неустою:



Здесь звуки мелодии *a* и *c* тяготеют к аккордовому тону *b*, который, в свою очередь, как VI ступень гаммы и нона домини-

нантноаккорда сам неустойчив и стремится к *as*. Однако положение *b* как аккордового тона заставляет его в данном контексте с такой силой притягивать окружающие его звуки *a* и *c*, что естественное противоположное (восходящее) тяготение *c* (в качестве вводного тона и терции доминантааккорда) к тонике *des* в этот момент не ощущается. Парадоксальным образом почти сводится на нет и только что упомянутое значение *c* как аккордового тона: хотя он входит в аккорд и образует с басом консонирующий интервал (а звук *b* — диссонирующий), все же *c* воспринимается как вспомогательный к *b* и лишь в конце такта (и в другой октаве) приобретает свойственный ему смысл доминантовой терции (вводного тона). И наконец, ладовый неустойчивый *b* (диссонирующий к тому же *c* доминантовым басом) ведет себя, поскольку он является аккордовым тоном, настолько самостоятельно, что переходит не в *as*, а в другой аккордовый тон — *ges*, свободно затрагивая перед этим неприготовленный вспомогательный звук *f*. Словом, легко ощутить, что выразительность типично шопеновского мелодического оборота почти всецело обуславливается особыми соотношениями звуков мелодии с лежащим в основе оборота аккордом.

Подобного рода обороты, в которых какие-либо неустойчивые получают немедленного разрешения, иногда включаются в число средств, создающих в мелодии связи на расстоянии. А это способствует цельности мелодии, богатству ее внутренних отношений, иногда возникновению в ней элементов скрытой полифонии. Существенны для гомофонного построения в целом также и некоторые несоответствия или противоречия между формой самой мелодической линии и общей синтаксической структурой, определяемой гармонией и метроритмом. В примере 1 мы видели мелодическую линию, состоящую из четырех волн, тогда как гармония объединяла две последние волны в одно целое. Аналогичным образом в примере 4 из вальса си минор Шопена мелодическая линия легко членилась бы на короткие мотивы благодаря регулярному появлению долгих звуков, если бы такому членению не препятствовала гармония: долгий звук оказывается всякий раз задержанием, поэтому на нем нельзя сделать остановку:



Мелодия явным образом состоит здесь из ритмически сходных мотивов, но не содержит цезур.

Встречается и обратное соотношение, при котором общая синтаксическая расчлененность построения, основанная прежде всего на гармонических кадансах, несколько затушевывается плавностью и непрерывностью мелодического движения. В книге «О мелодии» автор этих строк уже привел пример этого рода из вальса ор. 34 № 1 Шопена:



Шестнадцатитакт представляет собой варьированно повторенный период и, таким образом, состоит из двух сходных восьмитактов. Внутри каждого из них четырехтактные предложения отделены друг от друга не только кадансом, но и паузой (в партии правой руки). Однако основная грань — между периодом и его варьированным повторением, — наоборот, затушевана плавной и ритмически непрерывной мелодией, что весьма способствует цельности всего шестнадцатитакта (если же руководствоваться только паузами, даже возникает иллюзия структуры 4+8+4, вместо действительной — 8+8). Аналогичным образом плавное и ритмически непрерывное движение мелодии может затушевывать начало репризы в трехчастной форме (см. на стр. 494 пример 74 из вальса си-минор Шопена; реприза начинается с тонической гармонии 4-го такта примера). Подобные приемы представляют собой одно из проявлений своеобразной игры мелодии с лежащей в ее основе гармонией, иногда как бы легкого «фрондирования» мелодии против определяемой гармонией общей закономерности структуры. Не нарушая этой закономерности, такое оспаривание мелодией основных формообразовательных прав гармонии свидетельствует о свободе мелодии и повышает динамику и интерес целого.

Теперь разберем подробно начальный шестнадцатитакт из другого вальса Шопена — ор. 64 № 3:

Moderato

Если рассмотренный выше пример из сонаты Бетховена относится к самому началу XIX столетия (1802 год), то этот пример покажет нам, в частности, что такое же соотношение мелодии и гармонии сохранилось и в гомофонной музыке середины века (1846). Впрочем, его можно было бы продемонстрировать и на образцах музыки более позднего времени, вплоть до наших дней. Особый же интерес приводимого отрывка, как и ряда других шопеновских построений, определяется тем, что гармония тут проста и сменяется редко, а опирающаяся на нее мелодия тонка, изысканна, извилиста. Анализ этого образца позволит выяснить соотношение мелодии и гармонии более полно и многосторонне.

Интонационная основа первого четырехтакта — «секстовость», характерная, как отметил еще Б. В. Асафьев, для лирической мелодики XIX века. Эта основа ясно выступает в каждом мотиве: в первом — как нисхождение от *c* к *es*, во втором — как восхождение от *as* к *f*. Такты 3 и 4 опираются снова на сексту

es — *c*, но октавой выше. При этом в 3-м такте секста выступает уже открыто — в качестве интонации *es* — *c*. Иначе говоря, в кульминационный момент четырехтакта его интонационная основа как бы обнажается.

Второй четырехтакт характеризуется постепенными нисходящими мотивами узкого диапазона с большой ролью хроматики. Соотношение между двумя четырехтактами — уже описанное автором в прежних работах соотношение скачка с заполнением в широком (обобщенном) смысле: быстрому и сравнительно легкому, беспрепятственному охвату большого диапазона (независимо от того, имеют ли место скачки, взлет по звукам аккорда или даже по тонам гаммы) отвечает более медленное «освоение» — распевание этого диапазона или его части (в данном случае первый четырехтакт охватывает широкий диапазон, равный трем квинтам, второй — интенсивно распевает среднюю из них). Подобные чередования движения, более разреженного, создающего ощущение простора, воздуха, и движения более «плотного» способствуют общей эластичности, пластичности мелодической линии, ее естественному дыханию.

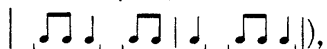
Третий четырехтакт повторяет первый в параллельном миноре. Четвертый же не подобен второму, а вводит новый материал, что в итоге дает следующую структуру шестнадцатитакта: $A B A^1 C$. При этом последний четырехтакт содержит кульминацию и в то же время носит объединяющий, синтезирующий (в интонационном отношении) характер. Такое положение встречается при мотивной структуре $A B A^1 C$ нередко, но тут этот синтез очень полон, осуществлен весьма индивидуально и при широком развитии и большой насыщенности самой мелодической линии. В самом деле, секстовая основа здесь обнажается (как и в кульминации первого четырехтакта), скачки на сексту вверх и вниз сконцентрированы в большом количестве. Однако сексты перемежаются секундовыми интонациями и каждый из двух возникающих скрытых голосов движется поступенно в нис, как мотивы второго четырехтакта. А затем (в такте 15) появляется хроматический ход $b - a - as$, вполне аналогичный таким же ходам 5-го и 7-го тактов (движение от прима доминант-аккорда к его септиму). Во всем этом и состоит интонационное резюмирование предшествующего развития. Вместе с тем резюмирование действительно дает здесь подлинный синтез, то есть новое качество. Последний четырехтакт, в отличие от всех предыдущих, ритмически непрерывен, не содержит остановок, не делится на сходные двутакты и однотоны (в этом отношении он служит естественным ответом на второй двутакт — наиболее дробный — и образует вместе с ним структуру суммирования «на расстоянии»). Активизация мелодического движения приводит здесь к ясно выраженному двухголосию внутри одной линии. В 15-м такте звучит новая для этой мелодии яркая интонация большой септимы. Наконец возникает но-

вый ритмический элемент — так называемая гемиола: заполнение двух трехдольных тактов тремя двудольными фигурами (такты 13—14), которое тоже активизирует рисунок и, кроме того, препятствует расчленению (из-за противоречия между рисунком и основным метром)¹.

Такова общая внутренняя логика мотивно-интонационного развития мелодии. В нем есть множество тонких деталей и связей. Например, начальный четырехтакт симметричен: его крайние такты (1-й и 4-й) содержат нисхождение, средние (2-й и 3-й) — восхождение (между 1-м и 4-м тактами слышится и непосредственное интонационное соответствие). Далее, хотя второй четырехтакт (В) противостоит первому (А) и третьему (А¹), интонация с уменьшенной терцией в 8-м такте (*h — des — c*) подготавливает аналогичную интонацию 11-го такта (*des — h — des — c*). Поучительно также проследить, как постепенно сходят на нет в тактах 15—18 скрытые голоса — в духе баховской техники скрытой полифонии. Голоса эти как бы замедляются в своем нисхождении и становятся менее активными; их интонации отделяются друг от друга более долгими промежутками (так как исчезают гемиолы), а кроме того, если сперва две соседние секундовые интонации верхнего скрытого голоса (*es — d, c — b*) дают поступенный спуск на кварту, то потом две аналогичные интонации (*as — g, g — f*) обнимают только терцию. Изменение дыхания мелодии осуществлено здесь очень пластично и тонко.

Наконец, упомянутая интонация большой септимы (такт 15) тоже представляет собой тонкий штрих. Более обычным была бы в подобном контексте секста *b — g*, но из-за обилия секст в предшествующем движении эта интонация несколько амортизируется и поэтому заключительный оборот предложения нуждается в обновлении и усилении лирической выразительности широкого интервала². Осуществленная здесь Шопеном «замена» типичной сексты большой септимой, да и весь мелодический оборот 15-го такта предвосхищают аналогичное заключение темы в медленном эпизоде из сонаты *h-moll* Листа (приводим соответствующие такты сонаты):

¹ Между прочим, гемиола обусловлена здесь не ритмическим рисунком,

как это бывает обычно (например, | ),

а только мелодическим: непрерывное ритмическое движение само по себе не содержит никаких указаний на гемиолу (подобный, чисто мелодический тип гемиол для Шопена весьма характерен: см. вальс *a-moll*, такты 66—67 и вальс *Des-dur*, ор. 64, такты 50—51).

² Подобного рода амортизация тех или иных средств, требующая их обновления, имеет место не только в развитии одного произведения, но и в музыкально-историческом процессе. Об этом будет речь в главе десятой.



(см. также вальс *a-moll* Шопена, такты 39—40).

В этом примере группетто перед скачком дано на звуке *fis* вместо более обычного в подобном контексте группетто на *gis*, то есть секстовый ход заменен септимовым.

Если теперь от этих деталей перейти к крупным контурам мелодической линии в целом, мы тоже обнаружим строгую и последовательную логику. Начальный мотив дает спад, служащий как бы размахом перед подъемом и обеспечивающий широкий диапазон последнего. Второй восьмитакт начинается терцией ниже первого и соответственно глубже опускается. Но его кульминация, наоборот, на терцию превышает кульминацию первого восьмитакта, и таким образом диапазон оказывается значительно более широким. Общая форма волнообразно-колебательного движения линии — спад (размах), подъем, спад — одна и та же в обоих построениях, но амплитуда колебания во втором из них заметно возросла. В этом проявляется и единство, и развитие. Другое отношение подобия мы уже наблюдали между строением части и целого: секстовая основа первоначально обнажалась (в виде секстовой интонации) в кульминации первого и третьего четырехтактов, а затем с особой силой многократно утверждалась в кульминации всего шестнадцатитактного предложения (такты 13—14). Наконец, относительная самостоятельность линий выражается также и в том, что начавшийся после общей кульминации спад волны не завершается в 16-м такте, а захватывает и 17-й, то есть первый такт следующего предложения (в частности, нижний скрытый голос 16-го такта *as — g* имеет продолжение *f — es* в реальном голосе 17-го такта). Примеры подобного типичного для Шопена затушевывания основной синтаксической грани средствами непрерывной мелодической линии нам уже встречались. Хороший исполнитель сумеет дать здесь почувствовать и то, что с 17-го такта уже начинается второе предложение и то, что в этот момент еще не завершился спад мелодической волны.

Изложенный пространный анализ был нужен для того, чтобы показать, насколько богатый, сложный, развитой и самостоятельный организм может представлять собой мелодия в музыке гомофонного склада. Существенно, что приведенный разбор не апеллировал к гармонии и даже вовсе ее не касался.

Но сделано это было также и для того, чтобы теперь определить с возможной ясностью и полнотой, чем же все-таки обязана рассмотренная мелодия гармонии. Оказывается, что очень многим.

Уже выразительность секстовой основы и секстовых интонаций мелодии немислимы вне достаточно развитого гармонического ощущения. В специальной работе на эту тему автор этих строк показал, что подмеченная Асафьевым особая роль секстовости в лирической мелодике XIX века связана и с широтой интервала сексты, и с тем, что она все же далеко не исчерпывает диапазона человеческого голоса (то есть может служить основой широкого начального зерна вокальной мелодии, допускающего дальнейшее расширение), и с мягкостью интервала, и, наконец, с тем, что он представляет собой несовершенный консонанс, иначе говоря, отличается, подобно терции и дециме, гармонической наполненностью, легко воспринимается как часть аккорда — мажорного или минорного трезвучия¹. В этом смысле «лирическая секстовость» почти в такой же мере опирается на гармонию, как и движение по звукам аккорда, причем нередко одно совмещается с другим.

Действительно, в примере 1 из сонаты Бетховена начальный мотив заключен в типичный секстовый диапазон между V и III ступенями гаммы и в то же время основан на звуках тонического трезвучия. Далее диапазон мелодии постепенно расширяется вверх до октавы и затем (мы отвлекаемся от нижнего вспомогательного звука *fis* во 2-м и 7-м тактах). Такой тип развития встречается в лирических мелодиях очень часто. Характерно при этом, что охваченный диапазон в конце концов предстает как сцепление двух секст: V—III и I—VI ступеней. Это ясно видно в конце 6-го и начале 7-го тактов примера 1 (см. стр. 78).

Рассмотренная шопеновская мелодия шире, богаче, извилистее. И секстовость представлена в ней гораздо более многообразно. Первые два такта дают сцепление таких же секст, как у Бетховена². Но затем первый секстовый диапазон переносится на октаву вверх, далее — в третьем четырехтакте — вся эта группа секст сдвигается в параллельный минор, а в кульминации (начало 13-го такта) идут две восходящие сексты подряд, образуя движение по звукам аккорда и обнажая тем самым не только саму секстовость, но и ее гармоническую природу.

¹ См.: Л. А. Мазель. Роль «секстовости» в лирической мелодике (о наблюдении Б. В. Асафьева). Сб. «Вопросы музыкознания», т. II. М., Музгиз, 1956.

² У Шопена именно такое сцепление встречается часто. Вспомним, например, ноктюрн *Des-dur*. Достаточно сопоставить его начало (до высокого *b*) и первые два такта вальса, чтобы убедиться в глубоком родстве интонационной основы двух очень различных по жанровому характеру мелодий.

Теперь обратим внимание на те обороты мелодии, интерес которых основан более всего на соотношении аккордовых и неаккордовых звуков. Уже в 1-м такте изяществу и тонкости рисунка способствуют свободно взятые (неприготовленные) вспомогательные звуки *g* и *f*. Во 2-м же и 3-м тактах на основе тяготений неаккордовых звуков и оттяжки их разрешений возникает типичный «узел лирического напряжения»: за проходящим звуком *des* идет неприготовленное задержание *f*, которое тоже не разрешается сразу, а переходит в хроматический вспомогательный звук *d*; но и он, в свою очередь, не торопится разрешиться; сначала возвращается *f*, и лишь после этого появляется на короткий миг аккордовый тон *es*, разрешающий, наконец, все три неаккордовых звука (*des*, *f*, *d*). Возникает длительное опевание опоры, которое оказывается в то же время своего рода вращательным движением, хорошо подготавливающим последующий скачок. Таким образом, собственно лирические и ладогармонические явления тесно взаимодействуют. Важно при этом, что предшествующее скачку вращение (*c—des—f—d—f—es*) не носит чисто моторного характера, а наполнено лирической выразительностью. Аналогичное соотношение возникает затем в тактах 10—11. Наконец в такте 13 свободно покидается скачком проходящий звук *d*, а последующий подхват смежного с ним *c* дает начало скрытому голосу. Следовательно, скрытая полифония тоже возникает на основе соотношений мелодии с гармонией.

Остается еще раз напомнить об основных, наиболее простых и очевидных функциях гармонии. Ее сравнительно медленное развитие, редкие смены укрупняют дыхание, объединяют значительные отрезки мелодии. И если бы, например, первый четырехтакт не звучал на одной тонической гармонии (которую, конечно, предполагает и как бы содержит внутри себя и сама мелодия), то его извилистый рисунок, охватывающий большой диапазон, мог бы сам по себе произвести впечатление не столько широты, подвижности и гибкости, сколько некоторой суетливости. Ощущение же подлинной мелодической широты достигается здесь не одним лишь большим диапазоном мелодии, но и объединяющим действием гармонии.

Неуклонно выполняет гармония свою работу и в области простой и ясной тональной организации целого. Как и в рассмотренной теме бетховенского *Adagio*, за тоникой следует доминанта. При этом, если в *Adagio* начальные тоника и доминанта соответствовали двум сходным фразам мелодии, то в вальсе они сопутствуют двум различным мелодическим построениям. Иначе говоря, гармония выявляет и укрепляет тональность более или менее независимо от типа мелодических соотношений, которые всякий раз так или иначе приводятся в соответствие с ней. И сколь бы неповторимо индивидуальной ни была разобранный шопеновская мелодия, она, повинувшись

одной из типичнейших закономерностей гармонической логики, модулирует, как и тысячи других мелодий, в тональность доминанты. В то же время эта типичная модуляция превосходно обслуживает индивидуальную выразительность мелодии: поворот в Es-dur, яркая и напряженная гармония кадансового квартсекстаккорда поддерживают и усиливают мелодическую кульминацию. Мы видим, таким образом, что, опираясь на гармонию как на свой необходимый фундамент, мелодия получает от нее бесконечно много, подобно легендарному герою древности Антею, черпавшему все новые силы от каждого соприкосновения с землей.

Сказанное о соотношении мелодии и гармонии может быть в значительной мере распространено на соотношение мелодии и сопровождения. Так, индивидуальные ритмические узоры мелодии опираются на равномерный метр, хоть и подразумеваемый самой мелодией, но представленный в более чистой и осязаемой форме (как и гармония) в сопровождении. Иногда оно содержит и какую-либо фактурно-ритмическую формулу, определяющую общий жанровый тип музыки, которому мелодия придает образно-жанровую индивидуальность, опять-таки опираясь на соответствующие черты аккомпанемента как на некоторый фундамент всего здания¹.

После всего изложенного выясняется крайняя односторонность тезиса, будто классическая мелодия подчинена гармонии и является лишь ее горизонтальной интерпретацией. Закрывая долю истины, которая уже была здесь раскрыта, такого рода положения упрощают действительную, глубоко органичную связь мелодии и гармонии, тесное их взаимодействие и в то же время достаточно четкую дифференциацию их функций в музыке гомофонного склада. Упрощение, о котором идет речь, приобретает особенно нежелательный смысл, когда из него пытаются сделать эстетические выводы, бросающие тень на классическую мелодику и утверждающие, будто лишь в атональном творчестве, «освободившем» мелодику от тонально-гармонических оков, возможно подлинное ее развитие.

Атональная музыка возникла, разумеется, исторически закономерно, имеет свои выразительные возможности и право на существование (подробнее об этом — в гл. X). Но доводы ее пропагандистов, стремящихся доказать ее преимущества перед музыкой тональной, часто выглядят очень наивно. В предыдущем изложении и было, в частности, показано, в какой огромной степени гармония раскрепостила мелодику, освободила для решения собственных задач, обогатила ее выразительные возможности, позволила ей стать подлинно кантабилной,

¹ «...Можно сказать, что аккомпанемент часто концентрирует в себе наиболее стойкие и обобщающие черты жанра» (В. Цуккерман. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., «Музыка», 1964, стр. 49).

певучей. Мы видели также, что, опираясь на гармонию как на фундамент и передав ей некоторые основные функции управления структурой, мелодия сохранила и свою достаточно самостоятельную и развитую внутреннюю логику — как в области строения самой мелодической линии, так и в сфере мотивных соотношений. С другой же стороны, разве не налагает на мелодику жестких ограничений, оков также и серийная техника, предписывающая в рамках данного произведения определенный порядок следования тонов, обусловленный избранной серией? Словом, если и несомненно, что из исторического и теоретического анализа музыкальных явлений надо стремиться извлечь соответствующие эстетические выводы, то столь же бесспорна необходимость избегать выводов и оценок скороспелых, легких.

На предыдущих страницах подробный разбор отдельных примеров был призван показать и разъяснить некоторое общее соотношение между гармонией и мелодией в широко понимаемой классической музыке, имеющей гомофонно-гармоническую основу, то есть продемонстрировать закономерность, которая действительно по отношению к целому типу музыкального искусства. Это, однако, не исключает того, что разные конкретные образцы мелодий связаны с гармонией в очень неодинаковой степени. У одного и того же композитора можно встретить как мелодии явно гармонической природы, вплоть до основанных целиком на движении по звукам аккорда (или нескольких аккордов), так и мелодии с преобладанием поступенного движения, песенно-линейного начала. Но и среди мелодий этого последнего типа одни более определенно указывают на свою естественную гармонизацию, другие носят в этом отношении более нейтральный характер, допускают несколько достаточно различных вариантов гармонизации. И наконец, даже на протяжении одной и той же мелодии различные ее элементы (ритм, звуковысотная линия, ладогармоническая основа) могут выступать на передний план попеременно¹.

Рассмотренные здесь мелодии Бетховена и Шопена приближаются в этом отношении к некоторому среднему типу. Их линия достаточно развита и самостоятельна, гармоническая основа ясна и существенна, общая структура квадратна. Они содержат и поступенное завоевание кульминации (пример 1), и ее достижение широкими скачками (пример 6); в них есть и гаммообразные ходы (в частности, хроматические), и секундовые опевания опор, и движение по звукам аккорда, как обнаженное, так и обогащенное фигурацией. Такой выбор примеров был обусловлен необходимостью проиллюстрировать упомянутую общую закономерность.

¹ Обо всем этом см. уже упомянутую книгу С. Григорьева «О мелодике Римского-Корсакова» (Введение).

Но соотношение гармонии и мелодии варьируется в довольно широких пределах не только в многочисленных частных случаях: оно неодинаково и в различных музыкальных стилях, подвержено даже в пределах рассмотренного широкого типа искусства некоторой общей эволюции. На ней здесь придется задержаться.

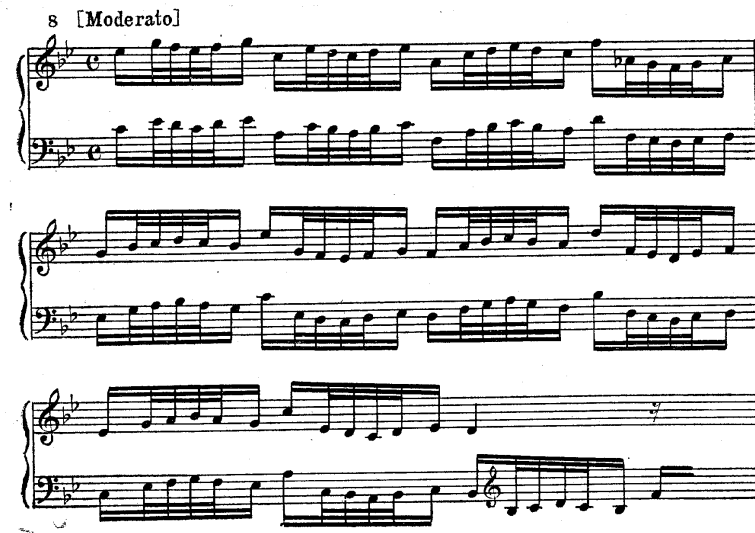
Понятие классической функциональной гармонии, основанной на двулладовой системе мажора и минора, вполне применимо, в частности, к творчеству Баха. Однако в связи с полифоническим, а не гомофонным складом его музыки, формообразующая роль мелодических линий в ней очень велика, что и было раскрыто в упомянутой работе Курта. В сущности, гармоническое и мелодико-полифоническое начала имеют в формах Баха приблизительно одинаковое значение. В его фугах важно членение и на основе собственно полифонической группировки материала (чередование проведений или групп проведений темы с интермедиями), и на основе кадансов, причем эти две «формы», переплетаясь между собой, создают живую и сложную истинную форму баховской фуги¹. При этом, как отметил в одном из своих докладов С. С. Богатырев (Свердловск, 1942), встречается в виде исключения полный каданс даже посреди проведения темы (фуга до мажор из II тома «Х. Т. К.», такты 21—22)². Само собой разумеется, что начало и завершение мелодических волн тоже часто не совпадает ни с кадансами, ни с моментами вступления и окончания проведений (или групп проведений) тем.

Одним из частных проявлений самостоятельной роли мелодического начала у Баха служат диатонические секвенции, в которых движение происходит, главным образом, на основе мелодической инерции, а функционально-гармоническое значение имеют лишь исходный и конечный моменты. На роль секвенций у Баха, как вообще, так и в различных специальных условиях (например, в интермедиях фуг, в периодах типа развертывания) указывали многие исследователи (Фишер, Курт и другие). Важно, однако, подчеркнуть большую роль именно диатонических секвенций. Интересно в этой связи замечание Ф. Йоде о следующих тактах двухголосной инвенции B-dur³:

¹ Об этом см.: Вл. Протопопов. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков (глава 2, параграф 3, стр. 140—146).

² Принадлежащий С. Богатыреву анализ названной фуги недавно издан среди других посмертных публикаций его работ. См. сборник: С. С. Богатырев. Исследования, статьи, воспоминания. Редакторы-составители Г. А. Тюменева и Ю. Н. Холопов («Советский композитор», М., 1972). Отмечая упомянутый полный каданс посреди проведения темы (стр. 33 сборника), С. Богатырев интересно комментирует это обстоятельство.

³ Fritz Jöde. Die Kunst Bachs dargestellt an seinen Inventionen. Wolfenbüttel, 1926.



Йоде считает, что здесь в такте 2 и первой половине такта 3 гармоническое ощущение почти полностью сходит на нет, уступая место мелодическому скольжению по звукоряду и возобновляясь лишь в момент достижения тоники B-dur (наоборот, в такте 1 Йоде усматривает кульминацию гармонического ощущения: первые три четверти такта образуют доминантнонакорд).

Показательно, что у венских классиков, вместе с уменьшением конструктивной роли мелодического начала, резко падает количество и значение диатонических секвенций. Действительно, если звено мелодии перемещается на определенный интервал (в пределах данной тональности), то гармония обычно этому не следует, а чаще отвечает первому звену зеркально-симметрично: T—D в первом звене, D—T— во втором. Вот пример такого рода конструкции из раннего трио Бетховена op. 1 № 2 (мелодическое построение перемещено строго на секунду вниз и остается в пределах тональности re мажор):



Самый факт симметричной гармонизации мелодических секвенций у венских классиков отмечался в музыковедческой ли-

тературе¹, однако значение его, быть может, еще не раскрыто полностью. Секвенция — конструкция незамкнутая, легко допускающая продолжение по инерции и даже влекущая к нему: если были два звена, то в принципе могут последовать третье и четвертое. Гармонический же оборот T D D T, напротив, замкнут. И построения, подобные приведенному в примере 9, лишней раз демонстрируют главенство формообразующей роли гармонии над ролью мелодической линии: в бетховенском трио мы не ждем после двух секвентных мелодических звеньев начала третьего, а воспринимаем конструкцию, благодаря гармонии, как относительно замкнутую. Количество подобных примеров в музыке венских классиков весьма велико.

В послебетховенский период вновь пробивает себе путь — в самых различных аспектах — тенденция к возрастанию формообразующей роли мелодического начала. Усиливаются мелодические связи в самой гармонии, о чем еще неоднократно будет речь. Но и разобранный тема шопеновского вальса, характеризующаяся более или менее обычным функционально-гармоническим аккомпанементом, обнаруживает (как и многие другие шопеновские мелодии) активную и сравнительно самостоятельную логику мелодической линии. Показательно, что в мелодике Шопена часто встречаются черты, свойственные полифоническому мышлению и связанные опять-таки с заметной формообразующей ролью мелодического начала: имеется в виду не только богатая скрытая полифония (о ней упоминалось в связи с вальсом), но и обращения мотивов и интонаций, их повторения в увеличении и уменьшении, симметричные перестановки по типу $ab+ba$ и т. д. (элемента симметрии мы тоже касались в связи с темой вальса)². Однако все эти черты, придающие мелодии и единство, и интерес (особую затейливость вместе с изяществом), и стройность, и относительно самостоятельную завершенность структуры, не умаляют основную конструктивную роль гармонии в шопеновских мелодических построениях, хотя, как уже упомянуто, мелодия иногда выалирует грани формы, определяемые гармонией.

В ином плане весьма существенна роль «линейной энергии» у Вагнера, о чем писал Курт. В целом же общий процесс роста формообразовательной, конструктивной силы мелодического начала, мелодических связей протекал до известной степени параллельно увеличению непосредственной выразительной роли гармонии и нередко ослаблению ее конструктивно-динамического значения. Иначе говоря, та степень и тот

¹ Hermann Egrf. Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik. Leipzig, 1927.

² См. об этих свойствах мелодики Шопена соответствующие абзацы статьи М. Якубова «Полифонические черты мелодики Прокофьева» в сб. «От Люлли до наших дней». М., «Музыка», 1967, стр. 196 и 206. Добавим, что родственные в этом отношении черты содержит также мелодика Брамса.

тип дифференциации функций мелодии и гармонии, которые характерны для гомофонии итальянской оперы и для стиля венских классиков и были на определенном историческом этапе необходимы, могли в дальнейшем и не выдерживаться (в дальнейшем еще будет речь о том, что эволюция системы неизбежно приводит к изменениям в соотношении ее элементов). Но тем не менее даже в вагнеровском «Тристане» функционально-гармонические связи и тональные соотношения сохраняли свою чрезвычайно важную для формы целого роль¹.

Формообразующее значение мелодических линий продолжало, однако, возрастать во многих направлениях музыки XX века. Здесь имеются в виду не только явления односторонне-линейаристские или отказывающиеся от тонально-гармонических связей, но и творчество таких крупнейших композиторов современности, как Прокофьев, Барток, Хиндемит, Стравинский, Шостакович. Сказывается это технически очень по-разному, но ведет к тому, что мелодическая линия, даже опирающаяся на поддержку других голосов, более явно, очевидно и непосредственно участвует в конструировании музыкального целого и самой себя. Последнее может проявляться в более частом и определенном подчеркивании ладовых центров (без столь полного, как раньше, «передоверия» этой обязанности гармонии, которая тем самым высвобождается для решения других художественных задач), в более ясно выраженном гаммообразном внутреннем стержне мелодии (на этом требовании настаивает Хиндемит в своем «Unterweisung im Tonsatz»), в особой роли для целого того, что Хиндемит называет «главствующим двухголосием» (контрапункт двух крайних голосов); как бы очерчивающим линейную раму всей ткани². Наконец, М. Якубов показал, что все названные выше современные композиторы обильно применяют в мелодии инверсии (обращения) мотивов и целых построений, варианты, близкие ракоходному движению, и другие, уже упомянутые (в связи с Шопеном) приемы, получившие большое развитие в имитационной полифонии, то есть в условиях, при которых формообразующая роль мелодического начала — в ее полифоническом преломлении — весьма значительна³. Характерны эти приемы в некоторой ме-

¹ Подробнее см. гл. IX.

² Ю. Н. Холопов ссылается в своей книге о гармонии Прокофьева на слова музыковеда А. С. Оголевца, которому Прокофьев говорил, что в его музыке, как и в музыке Стравинского, подобное двухголосие тоже играет большую роль. См.: Ю. Холопов. Современные черты гармонии Прокофьева, стр. 402. Термин Хиндемита «die übergeordnete Zweistimmigkeit» Ю. Холопов переводит как «основное двухголосие».

³ М. Якубов. О некоторых композиционных приемах в мелодике современных композиторов (доклад, прочитанный в октябре 1964 г. в Московском отделении Союза композиторов). См. также упомянутую статью М. Якубова о Прокофьеве, где приведено много соответствующих примеров из музыки и других композиторов.

ре и для самой полифонической мелодики. Применяемые же в мелодиях разных композиторов, независимо от общего фактурного склада письма, они активно формуют, конструируют мелодии.

В одной из работ автора этих строк такие приемы отнесены (наряду с акцентным варьированием¹, варьированием протяженности мотивов, свободными перебросками звуков повторяемого оборота в разные октавы, интональной перегармонизацией мелодии) к числу средств активного варьирования и техники крупного штриха, типичных для ряда современных композиторов². Но очевидно, что приемы эти могут способствовать также и возрастанию самостоятельной конструктивной силы мелодического начала, хотя иногда применяются и в мелодиях явно гармонической природы (например, у Римского-Корсакова, где при помощи этих приемов создаются затейливые мелодические узоры³).

Изменение, происшедшее в соотношении разных элементов музыки во многих современных стилях, довольно значительно, и мы коснемся его более подробно в десятой главе. Но уже здесь стоит затронуть один из аспектов таких изменений. Часто отмечают, что некоторые из крупнейших композиторов нашего времени почти не создают широких, певучих, ярко выразительных и легко запоминающихся мелодий. Среди них нередко называют Шостаковича. При этом обычно не учитывают мелодико-полифонический (по преимуществу) склад его музыки и огромную формообразовательную роль в ней именно мелодических линий. Линия, несущая большую конструктивную нагрузку, очень нелегко совмещает ее с тем типом мелодичности, представления о котором сложились в связи с мелодиями, в значительной мере освобожденными гармонией от формообразовательных обязанностей. В итоге «отсутствие мелодии» усматривают в музыке, где мелодические линии служат как раз одной из важнейших основ всей конструкции. И наоборот, более яркий мелодизм обычно приписывается, например, сочинениям Прокофьева, чаще приближающимся к гомофонному складу и потому характеризующимся меньшей формообразовательной ролью мелодических линий. В этом нет ничего парадоксального: возможности, которые каждый элемент музыки, да и весь их комплекс, способен реализовать одновременно, не безграничны (ибо ограничены возможности восприятия), и очень полное выявление одних затрудняет осуществление других.

¹ Понятие «акцентного варьирования» впервые введено в работах В. Холоповой.

² Л. Мазель. О путях развития языка современной музыки. «Советская музыка», 1965, № 7, стр. 15—16.

³ См. упомянутую книгу С. Григорьева «О мелодике Римского-Корсакова».

Кардинальным является, однако, вопрос о причинах исторических изменений в соотношении элементов музыки (например, мелодии и гармонии) или в соотношении функций одного элемента в музыкальном целом (например, выразительных и формообразовательных функций мелодии или тех же функций гармонии). Ясно, что эти изменения не выводимы из одной лишь системы элементов и средств музыки, а определяются прежде всего развитием всего общества и его художественной культуры. Но, с другой стороны, известно (и об этом уже упомянуто в предисловии), что новый художественный стиль не создает совершенно заново средства, нужные ему для решения новых задач, а опирается на наследие, на уже сложившуюся систему средств искусства, на внутреннюю логику ранее откристиализовавшихся художественных форм. При этом новый стиль обычно не только отбирает из предшествующего искусства (и соответственным образом перерабатывает) те средства, свойства, черты, которые уже достигли в этом искусстве ясного выражения, но и реализует какие-то заложенные в нем возможности и присущие ему тенденции развития. Отсюда видно, что язык и форма искусства обладают также и некоторой относительно самостоятельной логикой своей собственной эволюции. И хотя эта логика лишь относительно самостоятельна и в целом подчинена закономерности общего социально-исторического процесса, ее значение не следует недооценивать. Конкретная ее роль бывает различной, а соотношение с закономерностью развития всего общества — очень сложным. Ясно лишь (об этом тоже сказано в предисловии), что реализуются только те возможности и внутренние тенденции развития средств искусства, которые соответствуют или, по крайней мере, не противоречат содержанию, характеру, задачам нового искусства. Другие же возможности остаются как бы незамеченными. Само собой разумеется также, что опирающийся на традицию новый стиль может производить выбор для дальнейшего развития только среди тех свойств и тенденций, которые предшествующее искусство способно ему предложить (то есть тех, которые в нем содержатся). Надо еще добавить, что относительно самостоятельная внутренняя логика всей системы средств искусства в общем сильнее, активнее, чем логика какого-либо одного элемента этой системы.

Вернемся в свете сказанного к системе средств музыки гомофонного склада, имея в виду, в первую очередь, соотношение мелодии и гармонии. Всякая достаточно организованная система предполагает ту или иную дифференциацию функций составляющих ее элементов. Кроме того, в такой системе предусматривается возможность некоторой взаимной замены и поддержки элементов, а для этого необходимо, чтобы в системе существовали элементы, способные совмещать две (или большее число) функций. Естественным, что оптимальным образом

организованная система включает элементы более специализированные и менее специализированные и что эффективность системы снижается как при недостаточной, так и при чрезмерной дифференциации функций ее элементов. И если, например, в какой-либо системе дифференциация функций выражена резко, то одной из естественных и вероятных внутренних тенденций дальнейшего развития и усовершенствования системы оказывается известное смягчение этой дифференциации, дабы действие разных элементов могло не только дополнять друг друга, но и направляться в одну сторону, то есть складываться.

В системе гомофонно-гармонической музыки функции мелодии и гармонии дифференцированы весьма четко. Выше уже были описаны те задачи искусства, которые сделали именно такую дифференциацию жизненно необходимой на известном этапе развития. Но когда система утвердилась, стало возможным и желательным определенно рода смягчение дифференциации. Действительно, голоса, составляющие типичное гомофонное сопровождение, лишены самостоятельного мелодического интереса, и вся их совокупность очень мало участвует в формировании неповторимо-индивидуальных черт художественного образа (одна и та же элементарная гармоническая последовательность может встретиться в самых различных темах). Такое положение могло удовлетворять условиям и требованиям простых песенно-танцевальных жанров, небольших пьес, а долгое время и оперных арий. Но при стремлении к более богатой, сложной, развитой музыкальной выразительности легко обнаруживается, что чисто гомофонное сопровождение представляет собой как бы недогруженный элемент системы, на который можно возложить — без ущерба для его основных функций — некоторые дополнительные обязанности. И голоса сопровождения насыщаются выразительной мелодической фигурацией, а иногда приобретают известную самостоятельность, что ведет в конце концов к полифонии на гармонической основе. Таким образом, дифференциация функций главного и сопровождающих голосов становится менее резкой. Однако эта естественная внутренняя тенденция развития системы реализуется лишь потому, что находится в соответствии с задачами искусства того времени: она способствует углублению и обогащению музыкальной выразительности, развитию музыкальных форм; она естественным образом возобновляет связь с полифонической традицией, временно прерванную чисто гомофонным складом, и в то же время не нарушает новую функционально-гармоническую логику. Показательно, что, казалось бы, столь же естественная тенденция к насыщению сопровождения красочно-гармонической экспрессией еще не получает в музыке XVIII века достаточно полной реализации: соответствующие задачи встали перед музыкальным искусством лишь в следующем веке. Но когда они встали и решались, то гармонии при-

шлось совмещать экспрессивные (и колористические) функции с формообразовательными, что в конце концов привело, с одной стороны, к глубоким внутренним преобразованиям в самой гармонии (об этом будет речь в главе IX), а с другой — к изменению соотношения гармонии и мелодии, в частности к упомянутому усилению формообразовательной роли мелодической линии. Таким образом, эволюция в специфической области музыкальных средств зависит от очень сложного взаимодействия тех причин, которые определяются новыми задачами искусства (обусловленными, в свою очередь, развитием всего общества), со свойствами, внутренней логикой, возможностями и тенденциями самой системы средств, способной реагировать на предъявляемые к ней новые требования лишь в соответствии с ее собственной природой. Поэтому, в частности, так трудно дать простой ответ на вопрос, чем вызвано резкое уменьшение в современной музыке количества протяженных, певучих, ярких и эмоционально-выразительных мелодий по сравнению с музыкой XIX века. Здесь надо учитывать не только относительно самостоятельную внутреннюю логику развития системы и ее элементов, но и то, что даже факторы, очевидным образом связанные с содержанием искусства, иногда могут непосредственно действовать на какой-либо один элемент музыки, а это приводит к модификации всей системы средств и в итоге — к изменениям в другом элементе.

В интересующем нас сейчас случае можно, конечно, указать, например, на антиромантические тенденции в искусстве, направленные против широкого излияния чувств, на возрастание в музыкальном творчестве роли интеллектуального начала. Но в то же время, начиная уже с Бетховена, сама внутренняя логика развития системы музыкальных средств влекла многообразными путями (не только посредством упомянутого повышения экспрессивных и колористических свойств гармонии) ко все большему интонационному единству музыкальной ткани и к более равномерному распределению выразительной и формообразовательной «нагрузки» между разными слоями («этажами») этой ткани, вследствие чего индивидуальные черты образа перестали концентрироваться с такой силой в одном главном голосе, но зато разные голоса (в том числе и главенствующий, когда таковой имелся) стали брать на себя более заметную роль в формообразовании. Усиление же в мелодических голосах конструктивных черт, в свою очередь, легко связывается и с элементом интеллектуализма (вспомним вновь приемы, типичные для полифонической мелодики), и с другими свойствами: так, мелодия, не передоверяющая гармонии основную («черную») работу по элементарному формообразованию, а берущая ее в значительной мере на себя, оказывается более «мускулистой» и с этой точки зрения, быть может, лучше соответствует тому вниманию к физической силе и ловкости, к различным

проявлениям спортивности, которое стало характерным для культуры нашего века. Пусть последнее соображение не бесспорно: оно приведено в ряду других, чтобы показать, сколь многообразны факторы, способные (в принципе) влиять на эстетическое отношение людей к той или иной стороне искусства и отнюдь не всегда непосредственно связанные с какими-либо кардинальными явлениями или сдвигами в области социальных основ и мировоззрения общества.

Но сохраняет ли значение для современной музыки гомофонный склад в его более или менее чистой форме? Безусловно, да. Гомофонные эпизоды встречаются и в крупных формах — в операх, симфониях, в частности в симфониях Шостаковича, где столь большую роль играет полифония. Сферой же господства гомофонии остается марш, бывшая песенная и танцевальная музыка, различные жанры эстрадной музыки, а также получивший огромное распространение в Советском Союзе и других социалистических странах новый жанр — массовая песня. Такие песни исполняются как с сопровождением, так и без него, поэтому их мелодии должны, как это вообще типично для гомофонной мелодики, достаточно полно концентрировать в себе черты музыкального целого, то есть «представлять» от его имени и, в частности, не быть гармонически нейтральными, а содержать ясные указания относительно главных моментов гармонизации.

Известно, что огромный разрыв между музыкой легкой и серьезной, точнее — между музыкой, рассчитанной на широкие массы слушателей и на более узкий круг подготовленных любителей, представляет собой одно из бедствий современной музыкальной культуры. Это не значит, что между серьезной и легкой музыкой вообще не должно существовать заметного различия. Оно неизбежно, ибо эти два вида музыки отвечают разным эстетическим потребностям и предполагают разные условия восприятия. Плохо, однако, то, что сейчас фактически приходится говорить скорее об эстетических потребностях разных людей, чем о разных эстетических потребностях одних и тех же людей (притом всех или очень многих), любящих и хорошую серьезную и хорошую легкую музыку. Но тем не менее, когда, например, массовую песню создает большой художник, в ней так или иначе отражаются какие-то характерные черты его стиля, и поэтому ставить вопрос о некоторых общих эстетических критериях по отношению к столь различным жанрам современной музыки, как симфония и массовая песня, оказывается все-таки вполне возможным. И если спросить, какая из советских массовых песен лучше других выдержала испытание временем и приобрела широкое распространение во всем мире, придется назвать ту, которая этим критериям всецело отвечает: это «Песня о встречном» Шостаковича, краткий разбор которой завершит настоящую главу:

10 Темп марша

Нас

ут - ро встре - ча - ет про - хла - дой, нас

вет - ром встре - ча - ет ре - ка, ку -

- дря - ва - я, что ж ты не ра - да ве -

- се - ло - му пе - нью гуд - ка. Не

спи, вста-вай, ку-дря ва-я, в це-

- хах зве-ня, стра-на вста-

- ет со сла-во-ю на-встре-

- чу дня.

Автору данной работы приходилось неоднократно отмечать в этой песне не только маршевый ритм и плавный, уравновешенный характер волнистого мелодического рисунка (такое сочетание маршевости и лирической мелодичности стало затем типичным для многих советских массовых песен), но и жанровые черты некоторых детских песен, например постоянное подчеркивание I и V ступеней гаммы¹. Сейчас нас интересует, однако, несколько иной аспект тех же свойств и соотношений.

¹ См.: Л. Мазель. Стрoение музыкальных произведений. М., Музгиз, 1960, стр. 22—27, а также: Л. Мазель, В. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений, стр. 26.

Подчеркивание в мелодии двух-трех звуков (в данном случае не только I и V, но и IV ступени гаммы) легко перерастает из чисто жанровой особенности в существенную черту некоторого исторически сложившегося типа мелодии — того, который связан с укреплением самой мелодией основных ладовых центров. И если проиграть звуки запева, совпадающие с ударными слогами текста, обнаружится простой и ясный остов мелодии, содержащий всего три разных звука:

Тут важно, что метрически выделены отнюдь не звуки какой-либо гармонии (аккорда), а функциональные центры лада в их мелодическом облике.

Самостоятельная конструктивная роль линии проявляется также в ясно выраженных симметричных соответствиях, до которых здесь подняты обычные уравновешивающие вопросно-ответные соотношения. Так, второй четырехтакт запева — почти точный ракоходный вариант первого. В припеве же симметричные соотношения укрупнены, распространяются на соотношения восьмитактов: в начале первого из них мелодия движется поступенно вверх, в начале второго — вниз; первый восьмитакт заканчивается восходящей секундовой интонацией (*b—c*), второй — в том же ритме — нисходящей (*g—f*).

Наконец, к самостоятельным конструктивным чертам мелодии запева относится и то, что она основана всего на двух интервалах: секунде и кварте. Это создает не только ясность, единство, экономно, но и дополнительные симметричные соответствия: например, второй четырехтакт запева начинается и заканчивается квартовой интонацией, а в середине содержит симметричное поступенное движение (*g—a—b—a—g*).

Перечисленные свойства в такой их сильной концентрации не типичны для песенных и танцевальных гомофонных тем, к числу которых, разумеется, принадлежит и рассматриваемая мелодия, имеющая, в частности, квадратную структуру и простое гармоническое сопровождение. Однако само чередование гармоний сделано так, что оно как бы вторит — в еще более крупном плане — тем симметричным соответствиям, которые пронизывают мелодию: в запеве господствует тонико-доминантовое отношение, и лишь в кадансовой фразе звучит субдоминанта (это вполне обычно); в припеве же, наоборот, сопоставляются субдоминанта и тоника, и только в кадансе появляется доминантовая гармония (кадансовая же субдоминанта II ступени усилена внутритональным отклонением). Нечто аналогичное налицо и в фактуре сопровождения: в запеве почти в каждом такте аккомпанемента встречаются шестнадцатые длитель-

ности, и лишь в кадансовой фразе есть такты, где движение идет одними восьмыми; в сопровождении же припева, наоборот, господствует движение восьмыми, и только в кадансовой фразе вновь появляются фигуры, содержащие шестнадцатые.

Основной жизненный нерв этой песни не в каком-либо оригинальном ладовом или модуляционном обороте, не в особом сплаве интонаций старинной крестьянской и более поздней городской русской мелодики, как это нередко бывает в советских массовых песнях. Мажорная диатоника песни, ее гармония, ее маршевая ритмико-синтаксическая структура интернациональны, а черты русской мелодики представлены в столь обобщенном и неброском виде, что никак не выделяются и, вероятно, оказываются для западноевропейского слуха даже незаметными¹. Новизна и сила мелодии заключается, во-первых, в сочетании светлой и легкой маршевости с простой, почти детски наивной лирической песенностью, свободной от всякого элемента чувствительной романности (который иногда скрывается за таким же маршевым ритмом в некоторых других советских массовых песнях), во-вторых — в совмещении обычного гомофонно-гармонического склада с очень самостоятельной конструкцией мелодической линии, — экономной и остроумной, неустанно подчеркивающей опорные центры мелодии и одновременно полной симметричных соответствий. Эту песню легко петь без сопровождения не только из-за ее интервальной простоты и не только потому, что ее мелодия, как и мелодии других гомофонных песен, ясно указывает на характер и главные моменты подразумеваемой гармонизации, но и в значительной мере потому, что она обладает такой прочной и сильной чисто мелодической конструкцией, которая способна, не отказываясь от поддержки со стороны акцентного метра и гармонических отношений, формировать, держать и нести самое себя. Здесь же одна из причин того, что эта песенка облетела весь мир, доступна широчайшим массам людей и удовлетворяет требованиям современного эстетического вкуса, действительно отражая черты характера советской, а во многом и всей современной демократической молодежи.

В плане же соображений, развиваемых в этой главе, разобранная мелодия представляет пример еще одного — и весьма индивидуального — варианта возможного соотношения между формообразующими силами гармонии и мелодии в рамках гомофонного склада.

¹ Черты эти, однако, несомненны. Достаточно обратить внимание на типичную для русской мелодики вариантную — метроритмическую и гармоническую — перекраску VI ступени мажорного лада, интонационно сопряженной с V (звук *d* выступает в запеве только как вспомогательный, а в припеве приобретает больший гармонический и метрический вес). Обилие же в мелодии симметричных соответствий восходит к затейливым мелодиям Римского-Корсакова и русских народных песен (такого рода соответствия были нередки и в романсах Глинки).

Глава III

О ВЫРАЗИТЕЛЬНОЙ И ФОРМООБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ РОЛИ
КЛАССИЧЕСКОЙ ГАРМОНИИ

Теперь уже можно более подробно осветить вопрос о том, как участвует гармония в решении задач того нового музыкального искусства, которое возникло в конечном счете под влиянием идей и мировоззрения эпохи Ренессанса, но лишь в век Просвещения смогло обрести свои высшие классические формы. Остановимся прежде всего на роли гармонии в новом, более открытом и полном выражении эмоционального мира человека.

Эмоции, как известно, имеют две стороны: качественную определенность и степень напряжения, изменения которой образуют некоторый динамический процесс. Рассмотрим последовательно воплощение классической гармонией каждой из этих сторон.

Из всего многообразия эмоций классическая музыка сосредоточила свое внимание главным образом на выражении (и противопоставлении) радости и печали в их различных оттенках и градациях — от ликования и восторга до скорби и отчаяния. Естественно, что музыка, непосредственно обращенная к человеку и его чувствам, стремилась, в отличие от возвышенно-отрешенного культового искусства, передавать характер эмоций с большой рельефностью и ясностью. Не менее естественно, что она не только использовала для этого многочисленные частные средства, но и, став искусством вполне самостоятельным, неизбежно должна была включить способность выражать противоположные эмоции в самую основу своей внутренней организации, то есть, говоря современным языком, как бы запрограммировать эту способность в своей специфической системе. Отсюда — двудадовость классической гармонии, сводящей многочисленные старинные лады к двум основным — мажору и минору. При этом, как уже говорилось, выразительность гармонии в гомофонной музыке сложилась как достаточно обобщенная: гармония стремится воплощать не столько все богатство оттенков различных эмоций, сколько их основной характер. Два противоположных лада, основанных на существовании двух различных видов консонирующего трезвучия, оказываются поэтому для решения ее задач необходимыми и достаточными.

Различие выразительных возможностей мажорного и минорного ладовых наклонений было, конечно, и раньше в той или иной степени знакомо ряду народных музыкальных культур. Активно пролагали себе путь два лада классической музыки и в полифонии строгого стиля, видимо, в гораздо большей мере опиравшейся на мажор и минор, чем это когда-

то было принято думать¹. И все же только классическая гармония могла выявить эти ладовые качества и их противоположность с полной определенностью и достаточной яркостью. Ибо она способна, с одной стороны, представлять каждое из этих качеств в концентрированной форме, в виде одновременного сочетания тонов, то есть мажорного или минорного аккорда, с другой же — распространять (благодаря функциональной логике) действие мажорной или минорной тоники, притягивающей другие аккорды, на построения значительных размеров. В итоге основное мажорное или минорное качество музыкального целого или его части стало утверждаться с неведомой прежним стилям убедительностью, силой, полнотой.

Связываясь как с противоположностью ладового колорита, аналогичной соотношению света и тени, так и с выражением радости и печали, контраст мажора и минора приобретает способность играть важную роль в обобщенном воплощении самых различных контрастов действительности (добро и зло, жизнь и смерть и т. д.), равно как и в воплощении стремления человека к счастью, преодолению мрака. И наконец, контраст ладов, как и другие контрасты, может служить также одним из средств формообразования, что широко используется классической музыкой.

Противоположность мажора и минора не означает, конечно, будто всякая пьеса, написанная в мажорном ладу, радостна, весела, бодр, а в минорном — грустна, печальна. Ясно, что такой взгляд был бы слишком прямолинейным и весьма наивным. Но не следует впадать и в другую крайность. Она заключалась бы в уподоблении мажора и минора, например, грамматическим категориям мужского и женского рода в словесном языке, которые иногда имеют соответствующий реальный смысл (для слов, обозначающих лиц мужского или женского пола), иногда же носят чисто формальный характер (для слов, обозначающих неодушевленные предметы)². По аналогии с этим связь мажорного и минорного ладов с выражением соответствующих эмоций тоже иногда признается лишь по отношению к некоторым крайним ситуациям (музыка, передающая ликование, пишется европейскими композиторами в мажоре, а глубокую скорбь — в миноре), тогда как в иных условиях двум ладовым наклонениям приписывается значение преимущественно формально грамматическое³.

¹ Об этом уже более сорока лет назад писал М. В. Иванов-Борецкий в статье «О ладовой основе полифонической музыки» (журнал «Пролетарский музыкант», 1929, № 5).

² Между прочим, по-немецки ладовое наклонение — *Tongeschlecht*. Слово *Geschlecht* означает и род (в частности, грамматический: мужской, женский, средний) и пол.

³ Еще более крайний взгляд выразил М. Арановский в книге «Мелодика Прокофьева». Он отрицает даже наличие в этих ладах предпосылок для «содержания различного типа» (М., «Музыка», 1969, стр. 34 сноска).

Такая позиция, однако, очень уязвима, и притом с разных сторон. Во-первых, существуют, например, очень мрачные произведения, написанные в мажоре (об этом ниже). Во-вторых, мажорное или минорное ладовое наклонение, всегда сохраняя значение для формы (поскольку два наклонения служат одной из основ классической гармонии, ее внутренней логики), вместе с тем при любых условиях неизбежно несет также и какую-либо реальную выразительную нагрузку, влияет хотя бы на оттенки передаваемых музыкой эмоций. Это вытекает из тех различий между знаковыми свойствами музыки и словесного языка, о которых речь шла во Введении. И если очень часто лад действительно нельзя связать непосредственно с основным характером произведения (в смысле соответствия мажора радости и минора печали), то происходит это отнюдь не потому, что в подобных случаях лад будто бы имеет только формально грамматическое значение. Истинные причины заключаются здесь в том, что характер музыкального целого создается сложным взаимодействием всех его сторон, а не какой-либо одной из них, хотя бы и такой важной, как ладовая основа. Многое зависит от темпа, ритма, мелодического рисунка, тембра, регистровки, фактуры, громкостной динамики, штрихов. Но и каждое музыкальное средство в отдельности тоже приобретает свое окончательное выразительно-смысловое значение лишь в конкретном музыкальном контексте, а вне его, как автор этих строк неоднократно разъяснял, обладает лишь тем или иным кругом типичных, естественных выразительных возможностей. Сказанное выше о мажоре и миноре, в сущности, и имело в виду основную, первичную выразительную возможность этих ладов и их сопоставления. Есть, однако, печальные, скорбные произведения, написанные в мажоре: вспомним, например, что из шести номеров вокального цикла Мусоргского «Без солнца», полное безысходной тоски, пять идут в мажорных тональностях. Имеется также огромное количество оживленных и бодрых минорных пьес, свободных от всякого элемента грусти. Таких пьес много, например, у Баха, в частности среди его фуг (назовем фугу до минор из I тома «Х. Т. К.»). Но в подобных случаях минор все же придает музыке хотя бы некоторый оттенок серьезности, а сходная музыка в мажоре (например, мажорное проведение темы в только что упомянутой фуге) звучит более открыто и радостно. Во всяком случае, как бы сложно и непрямолинейно ни были использованы в том или ином случае свойства и возможности мажорного или минорного лада, ладовое наклонение никогда не остается нейтральным по отношению к общему характеру музыки и обязательно вносит в него свою заметную лепту. В частности, минор нередко сообщает энергичной, волевой музыке суровость, собранность, способствует особому ее конфликтному динамизму (например, у Бетховена). С другой стороны,

в миноре нередко пишутся произведения юмористические или комические, причем одной из основ выразительного эффекта оказывается в подобных случаях особого рода несоответствие между разными сторонами музыкального целого¹.

Надо также иметь в виду, что сами качества мажорности и минорности могут быть выражены в разной степени и способны вступать в различные сочетания между собой: например, в гармоническом мажоре присутствует элемент минора. Такого рода сочетания способны давать очень неодинаковый выразительный эффект, в зависимости от всех других условий. Например, иногда гармонический мажор, внося элемент противоположного лада, лишь обостряет — благодаря возникающему контрасту — основной мажорный характер музыки, который приобретает более напряженный, экзальтированный или экзотичный оттенок (такая трактовка гармонического мажора типична для Скрябина: вспомним, например, тему финала его третьей симфонии). В других же случаях мажор с обильными элементами одноименного минора, в частности с широким развитием гармонической сферы низких ступеней, звучит как своеобразный «отравленный мажор» или «мажор с обратным знаком» и может, опять-таки в силу внутреннего контраста, производить даже более скорбное впечатление, чем минор (этот эффект как раз и использован в упомянутом цикле Мусоргского «Без солнца»²). Заметим, однако, что венские классики используют главным образом основные, первичные возможности мажора и минора и осуществляют это чаще броско и обобщенно, нежели детализированно, ибо, как уже неоднократно подчеркивалось в этой работе, сама венско-классическая гармония является носителем преимущественно обобщенной музыкальной выразительности и музыкальной логики.

Само собой разумеется также, что мажор и минор во всех их описанных функциях действуют в рамках закрепленной традицией системы, где они сравниваются, сопоставляются и служат различению соответствующих оттенков выразительности. В иной системе (например, в некоторых внеевропейских народных музыкальных культурах) большая терция к нижнему устью может отличаться от малой лишь степенью напряженности, но не «мажорностью» в нашем понимании. Классическая же система использовала в своих целях факт существования всего двух видов консонирующего трезвучия, заострив их различие до выразительно смыслового контраста. В то же

¹ Вспомним еще, что многие бытовые и эстрадные песенки, «бодрые» по ритму и примитивные по линейной структуре, используют типичные минорные интонации лирико-элегической мелодики. Такое сочетание часто создает или усиливает специфический пошловато-нагловатый характер подобных песенок.

² Подробный анализ цикла содержится в посвященной ему дипломной работе И. Ф. Прудниковой (рукопись, библиотека Московской консерватории, 1958).

время, само историческое формирование централизованной тональности во главе именно с трезвучием также было обусловлено описанными «ренессансными» содержательными факторами (а не только внутренними тенденциями прежней системы ладов). При этом в рамках классической гармонии действуют (в отличие от системы словесного языка, внутри которой господствуют знаки-символы) определенные объективные материально-структурные факторы, которые обусловили «мажорность» одного лада (или аккорда) и «минорность» другого. Вопрос об этих факторах и составляет так называемую «проблему минора», точнее — проблему структурного взаимоотношения минора и мажора, рассматриваемую в седьмой главе книги.

В плане же данной главы очень существенно отдать себе отчет в известной двойственности самого эстетического соотношения мажора и минора в классической музыке. С одной стороны, два основных лада выступают как равноправные в своей противоположной выразительности, и это отражает некоторое равновесие противоположных начал в разного рода контрастах действительности: «За благом вслед идут печали, печаль же радости залог, природу вместе создавали Белбог и мрачный Чернобог», — поет вещий Баян в «Руслане» Глинки. С другой же стороны, это равноправие далеко не является полным. Ибо жизнеутверждающая эстетика Ренессанса, а затем и музыкальной классики XVIII века рассматривает мрак, тень лишь как затенение света и оценивает горе и зло как бы с позиций радости и добра, то есть как некое и с к а ж е н и е естественного порядка вещей. Общеизвестно, что классическое искусство в целом (и, в частности, упомянутая сейчас опера Глинки) проникнута глубокой верой в конечное торжество сил добра и справедливости, света и любви.

Сами названия двух ладов также не свидетельствуют об их полном равноправии. Французские названия *plus* и *moins* означают больший (высший) и меньший (низший). И если эти названия, вероятно, связаны с большой и малой терцией, то итальянские обозначения *dur* и *molle* — твердый и мягкий — приобретают значение характеристик выразительности. П. И. Чайковский дает в своем Руководстве по гармонии следующую характеристику мажорных и минорных трезвучий: «Малая терция минорного трезвучия сообщает этому аккорду характер относительной слабости, мягкости, так что трезвучия этого рода, по значению, которое они имеют в гармонии, не могут стать наряду с мажорными трезвучиями; они существуют как бы для того, чтобы служить прекрасным контрастом к силе и мощи последних»¹.


¹ П. Чайковский. Руководство к практическому изучению гармонии, стр. 11.

Очевидно, что нельзя утверждать полное равноправие твердого и мягкого, сильного и слабого; приведенная же цитата прямо говорит о неравноправии мажорных и минорных трезвучий.

Минор имеет, однако, и некоторые специфические преимущества перед мажором в смысле динамических потенциалов: сильный, высший не стремится стать слабым, низшим; слабый же и низший обычно хотел бы превратиться в сильного и высшего. Но суть заключается, конечно, не в названиях, а в том, что противоположные эмоции, с воплощением которых в первую очередь связаны мажор и минор, тоже обладают ясно выраженной динамической асимметрией. Состояние скорби не удовлетворяет человека, он желает, чтобы оно прошло, сменилось другим состоянием. Но он вовсе не стремится сменить радость на печаль. С этим в конечном счете связано и господство мажора над минором в музыке классиков, и несколько меньшая устойчивость минора по сравнению с мажором, равно как и некоторая устремленность минора к мажору, но не наоборот. Само собой разумеется, все это имеет свой эквивалент в материальной структуре мажора и минора. Так, одной из предпосылок, благодаря которым исторически сформировалось и закрепилось соотношение выразительных возможностей двух ладов, служит меньшая полнота консонирования минорного трезвучия по сравнению с мажорным, о чем подробно еще будет речь в седьмой главе.

Описанное неравноправное соотношение проявляется в ряде родственных между собой фактов. Например, огромное количество минорных произведений классиков заканчивается в мажоре (в частности, многие минорные циклические произведения имеют мажорные финалы), тогда как обратных примеров очень мало. Далее, несравненно чаще встречается минорная подготовка мажорного раздела (минорное вступление к мажорной первой части симфонии, минорный предыхт к мажорной теме), нежели мажорная подготовка минорного раздела (один из такого рода случаев — мажорное вступление к минорной первой части в Крейцеровой сонате Бетховена). Наконец, в экспозиции минорного классического сонатного *allegro* вторая тема (побочная партия) сплошь и рядом дается в мажоре, тогда как минорная вторая тема в мажорной сонате — встречается реже. Вообще, мажорные пьесы часто обходятся без контрастирующей минорной темы или части, минорные же пьесы в большинстве случаев содержат какой-либо контрастирующий мажорный эпизод. Наконец, добавим, что у ряда композиторов-классиков — Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Глинки — само количество мажорных произведений (не говоря уже о количестве мажорных разделов и мажорных звучаний) намного превосходит количество минорных. И это, конечно, тесно связано с основами эстетики музыкального классицизма.

Упомянутое различие динамических потенциалов мажора и минора уже подводит к вопросу об участии классической гармонии в отражении процессуально-динамической стороны эмоциональных состояний. Сторона эта чрезвычайно важна, ибо эмоция есть душевное движение, о чем свидетельствует и самый корень слова (*motio* — движение). Испытываемые человеком чувства не остаются неподвижными, не сохраняют неизменный уровень, а содержат иногда более, иногда менее значительные нарастания и спады своей интенсивности, напряженности. Музыка отражает эти явления многими средствами. Мелодический рисунок, то есть звуковысотные подъемы и падения мелодии, ее преимущественно волнообразный характер представляют собой наиболее прямое и непосредственное интонационное выражение различных степеней эмоционального напряжения (часто этой волнообразности сопутствует аналогичная волнообразность громкостной динамики). Приблизительно такое же значение имеют учащения и замедления в последовательности звуков (то есть нарастания и спады ритмические и темповые), равно как и темброво-фактурные сгущения и разрежения. Однако все эти средства, превосходя ресурсы классической гармонии в непосредственности и доступности воздействия, далеко уступают им в его радиусе.

Например, мелодическая волна бывает меньшей или большей, из ряда волн может возникнуть одна более крупная, но этот процесс укрупнения, количественный в своей основе, сравнительно быстро исчерпывает себя, ибо высотные нарастания имеют свой естественный предел. То же самое можно сказать о громкостной динамике, об ускорениях и замедлениях в последовательности звуков, о сгущениях и разрежениях фактуры. В частности, восприятие специфической выразительности и динамики метроритмических соотношений ограничено сравнительно небольшими протяжениями. Например, острый, возбуждающий, активный характер, обычно присущий пунктированному ритму () и создаваемый соотношением длитель-

ностей трех сравнительно кратких звуков (3:1:4), отнюдь не свойствен аналогичному соотношению шеститакта, двутакта и восьмитакта. Действие пунктированного ритма может быть, следовательно, распространено на большое протяжение путем его (ритма) повторения, но не посредством его укрупнения. Точно так же в пределах тактового мотива слабые доли группируются вокруг сильной, тяготеют к ней; в двутактной фразе обычно есть тяжелый такт, в четырехтактном построении тоже часто выделяется сильнейший из четырех тактов, а в восьмитактном нередко ощущается различие в метрической тяжести главных опорных моментов двух четырехтактных. Однако на от-

ношение построений более крупных, чем восьмитакты или шестнадцатитакты, подобная динамика метра, как отмечал в свое время Ритман, уже не распространяется.

Те или иные подобия в структуре целого и части, либо в структуре большей и меньшей части, имеют для произведений искусства огромное значение¹. В музыке такое подобие осуществляется и на основе общих мотивно-тематических соотношений и на основе средств, связанных с какими-либо отдельными сторонами музыки — ритмом, тембром, гармонией. Например, контрастное сопоставление ритмически оживленного и спокойного движения допускает реализацию и в пределах, скажем, четырехтакта и при сопоставлении крупных разделов формы. Однако классическая функциональная гармония обладает в этой сфере двумя очень важными преимуществами. Первое состоит в том, что, вследствие своей обобщенности и, как мы уже видели, некоторой независимости от конкретного характера мотивно-тематического материала, гармония позволяет воспроизводить в самых различных масштабах одно и то же соотношение с очень большой легкостью, гибкостью, эластичностью². Гармонии могут сменяться и часто и очень редко. При этом логический и выразительный смысл, например, сопоставления доминанты и тоники остается приблизительно тем же самым, независимо от того, будут ли гармонии представлены всего лишь четвертными длительностями или выдерживаться по восемь четырехдольных тактов (выразительность же ритмической фигуры, как упомянуто, не может сохраниться при укрупнении фигуры в тридцать два раза). То же самое относится и к сопоставлению мажора и минора, которое может быть реализовано в последовательности и двух аккордов и крупных частей формы. Кроме того, существуют определенные подобия и соответствия между последовательностями отдельных гармоний и последовательностями отклонений внутри периода, соотношениями тональностей периодов, более крупных разделов формы, частей, построенных на соответственных органых пунктах (тоническом и доминантовом) и т. п. Иначе говоря, выработана целая иерархическая система, позволяющая тому или иному гармоническому соотношению не только расширяться и сжиматься во времени, то есть изменяться чисто количественно, но и по-разному выступать на качественно различных уровнях, сохраняя при этом некоторые общие свойства.

Второе, еще более важное преимущество гармонии состоит в том, что при сжатиях и расширениях, о которых идет речь,

¹ Это одно из проявлений того общего художественного принципа, который назван автором этой книги принципом множественного и концентрированного воздействия. См.: Л. Мазель. Эстетика и анализ. «Советская музыка», 1966, № 12.

² Об этой способности гармонии упомянул В. Цуккерман в книге: Л. Мазель, В. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений, стр. 255—256.

остаются в силе также и внутренние динамические соотношения, а не одни лишь внешние конструктивные соответствия (подобия) большого и малого. Имеется в виду ощущение опорности одних разделов и неустойчивости других, устремленности одной части формы к другой, тяготение побочных тональностей к возвращению в главную и т. д., то есть все то, что сообщает соотношению частей особое напряжение и очень трудно достигается негармоническими средствами, сколь бы сильны и ярки ни были, например, ритмические, громкостные, фактурные или тематические контрасты сами по себе. (Напомним снова, что метроритмические тяготения действуют лишь в пределах сравнительно небольших построений; контраст в ритмическом движении крупных частей и даже контраст тематический, как правило, не дает ничего похожего на тонально-гармонические сопряжения и тяготения).

Иначе говоря, из всех элементов музыки одна лишь гармония выработала уже в XVIII веке огромное множество качественно различных средств, воплощающих большую или меньшую устойчивость и неустойчивость, напряжение и разрядку, движение и относительный покой, нарушение равновесия и его восстановление, всевозможные тяготения и опоры. Разнообразие масштабов и форм проявления этого рода соотношений — одно из существеннейших свойств классической гармонии.

Разумеется, то или иное выделение каких-либо главных, опорных точек и группировка вокруг них других — неустойчивых или менее устойчивых — моментов изначально присущи музыкальному искусству и служат необходимой предпосылкой музыкальной формы. Они исчезают (или почти исчезают) лишь в некоторых специфических условиях, представляющих особые, как бы предельные случаи (о них еще будет речь). Но та определенность противопоставления устойчивости и неустойчивости, та сила тяготений неустоев к устоям, та богатая дифференцированность многочисленных, относящихся сюда явлений и сложная многосоставная система их связей, подчинений и соподчинений, какая сложилась в классической гармонии, свойственна только ей одной.

Уже в пределах тонического аккорда существует форма более устойчивая — трезвучие в основном виде — и менее устойчивая — сектаккорд. Но и трезвучие в основном виде, в свою очередь, может быть дано в разных мелодических положениях, одно из которых (положение примы) наиболее устойчиво. К неодинаковым степеням напряжения основного вида любого аккорда и его различных обращений присоединяется кардинальное различие между консонансом и диссонансом, причем консонанс, разрешающий диссонанс, воспринимается как момент относительного успокоения также и в том случае, когда консонирующий аккорд является в данной тональности неустойчивым, то есть не тоническим. Более того: даже диссонирующий

аккорд способен, в свою очередь, служить разрешением некоторого большего напряжения, определяемого неаккордовыми звуками, прежде всего задержаниями, и, таким образом, помимо противопоставления консонанса и диссонанса, для классической гармонии существенно также противопоставление собственно аккордов как форм более устойчивых и так называемых случайных гармонических сочетаний, тяготеющих и разрешающихся в правильные аккорды. Наконец, вводимые в аккорды и их последовательности элементы хроматики тоже создают дополнительное напряжение по сравнению с диатонической основой лада. Эти простые факты, известные любому музыканту, мы напоминаем только для того, чтобы лишний раз подчеркнуть богатство проявлений устойчивости и неустойчивости в классической гармонии — богатство, которое из-за давней привычки к нему и повседневного с ним обращения (особенно в школьном преподавании гармонии) нередко недооценивается.

Но подлинную основу и вместе с тем жемчужину всего этого богатства представляет, конечно, функциональность в тесном смысле слова. Три функции — одна тоническая, устойчивая и две качественно различные неустойчивые, доминантовая и субдоминантовая, каждая из которых (особенно вторая) имеет различные степени и формы выражения, — создают возможность смен устойчивости и неустойчивости на весьма разных уровнях и позволяют охватывать единым током гармонического напряжения огромные музыкально-временные отрезки, вплоть до крупных произведений. Так, доминантовая гармония, заканчивающая первое предложение обычного периода, получает свое окончательное разрешение лишь «на расстоянии» — в тонике, завершающей второе предложение, и, таким образом, два сходных по тематизму и ритмо-синтаксической конструкции предложения смыкаются — благодаря различным кадансам — в единое целое. Далее, внутри периода возможны модуляционные отклонения, при которых, однако, тоника новой тональности воспринимается как таковая лишь в смысле своей «местной» и «временной» функции, сохраняя и даже усиливая, то есть поднимая на более высокий уровень, свою устойчивую функцию (например, субдоминанта II ступени) по отношению к главной тонике. Весь начальный период формы также может закончиться модуляцией в другую тональность (например, доминантовую), тоника которой диалектически сочетается в себе устойчивость, достаточную для завершения данной мысли, с поднятой на новый уровень доминантовой неустойчивостью, исключающей завершение всей формы и требующей дальнейшего движения с последующим возвратом в прежнюю тональность. Наконец, в еще больших масштабах реализуется подобное соотношение в рамках сонатного *allegro*, где в процессе развития создается возможность для сравни-

тельно протяженного и устойчивого изложения в новой тональности самостоятельной музыкальной мысли, что вызывает тональное напряжение более крупного плана. А с другой стороны, тональное равновесие нередко нарушается путем введения тональной неустойчивости совсем иного типа: не более или менее стабильное пребывание в какой-либо одной, но не главной тональности, а наоборот, частая смена тональностей, отсутствие тональной стабильности (разработка, неустойчивая середина, связующая часть).

В итоге простейшие соотношения устойчивости и неустойчивости или последовательности основных функций проявляются в разных формах, в разных масштабах, на разных уровнях. Так, формула тоника-доминанта-доминанта-тоника (TDDT) может лежать в основе и двутакта (например, в начале Largo из четвертой фортепианной сонаты Бетховена), и восьмитактного периода (начало скерцо из второй сонаты Бетховена или финала пятой сонаты), и целой старинной сонатной формы (соната G-dur Скарлатти, № 2 по изданию Музгиза), причем тяготение доминанты (доминантовой тональности) в тонику (главную тональность) ощущается, хотя и по-разному, во всех случаях. Точно так же кадансовая формула из трех аккордов — субдоминанта-доминанта-тоника (SDT) — может разрастись и до последовательности трех крупных построений на соответственных органых пунктах (конец финала шестой симфонии Чайковского, начиная с кульминации главной партии репризы), и до сопоставления трех тональностей в самых разных масштабах (например, в увертюре Римского-Корсакова к опере «Царская невеста» главная партия репризы идет в g-moll, побочная — в A-dur, кода — в D-dur), причем единый ток гармонического или тонального напряжения скрепляет все разделы в одно целое.

В описанной способности создавать непрерывные напряжения и разрядки, идущие как бы концентрическими кругами самого различного радиуса и со всевозможными попутными вспомогательными кругами около сменяющихся друг друга «местных» центров, гармония не имеет соперников среди других элементов музыки. При этом она в принципе может обходиться без помощи сравнительно более внешних средств нарастания и спадов, связанных с громкостной динамикой или фактурой, то есть осуществлять напряжения и успокоения способами более глубинными, «внутренними». Все сказанное и делает классическую гармонию в высшей степени приспособленной для отражения процессуально-динамической стороны эмоций.

Но подобно тому как мажор и минор через возможности воплощения противоположных эмоций и колорита могут, как упомянуто, участвовать в отражении различных явлений и контрастов действительности, так и гармоническая функцио-

нальность, передавая прежде всего нарастания и спады эмоциональных напряжений, способна воплощать также характер, логику и динамику самых разнообразных жизненных процессов. Речь идет не только о нарастаниях и спадах, но и о различных типах, сторонах и стадиях процессов — подготовительной, центральной, заключительной, — об устремлении и торможении, о движении к цели и ее достижении, о противоречивости процессов, о конфликтах и их разрешениях и т. д.

С этой точки зрения весьма существенно, что классическая система гармонии включает не одну, а две качественно различные неустойчивые функции. Об их природе, механизме действия, роли и значении подробно будет идти речь в шестой главе. Но уже здесь заметим, что конфликтно-динамические возможности субдоминанты связаны не столько с ее тяготением к тонике (оно гораздо менее интенсивно, чем тяготение доминанты), сколько с тем, что она, в силу внутренних связей системы, сама способна в несравненно большей степени, чем доминанта, притягивать к себе тонике и тем самым как бы оспаривать ее права. В этом смысле она является потенциальным нарушителем самой системы данной тональности, носителем ее центробежных сил, тогда как острое и определенное тяготение доминанты к тонике служит, наоборот, главным выражением центростремительных сил тональности. И если в драматургии гармонического развития у венских классиков «сквозное действие» (и в малых масштабах, и в масштабах целого сонатного *allegro*) обычно основывается, главным образом, на тоникодоминантовом сопряжении, то в качестве своеобразного представителя «контрдействия», обостряющего и усиливающего «сквозное действие», нередко выступает субдоминанта. В целом же субдоминанта допускает более разнообразное и свободное использование, нежели доминанта, так как ее тяготение не отличается столь яркой направленностью.

Из сказанного ясно также, что при наличии всего одной неустойчивой функции гармоническое движение сравнительно быстро исчерпывалось бы, не могло бы быть столь конфликтным и противоречивым, не имело бы достаточных «рычагов», «приводных ремней», а также обостряющих его основную тенденцию противоборствующих и осложняющих элементов. Сама специфическая активность доминантового тяготения возникает, как выяснится в шестой главе, лишь при наличии также субдоминантовой неустойчивости. Наконец, тоническая устойчивость утверждается с гораздо большей определенностью и силой, когда она вытекает из столкновения двух противоположных неустойчивых функций. Вот почему, подобно тому как для обобщенной классической системы гармонии необходимы и достаточны два лада, так для нее необходимы и достаточны три функции (тут система конечно использовала наличие в диатонике трех трезвучий одного наклонения).

Особенно важно все только что изложенное с точки зрения формообразовательного значения гармонии, которое необычайно велико: отражая закономерную логику, динамику и единство жизненных процессов, функциональная гармония тем самым конструирует также динамику и логику развертывающейся во времени музыкальной формы. Теперь становится более ясным высказанный еще в первой главе тезис, что классическая гармония обобщенно передает главным образом такие стороны эмоционально-психологических состояний, воплощение которых (и притом именно ее средствами) полнее всего служит формообразованию. Ибо музыкальная форма в некотором смысле и представляет собой единую систему различных стадий и уровней развития, предполагающую логичное и естественное расширение действия неких начальных динамических импульсов (устойчивость, ее нарушение и т. д.) на значительное, в сравнении с этими импульсами, протяжение. Другие же стороны музыки, например мелодические восхождения и нисхождения, ритмические учащения и замедления, хотя и могут, как уже упомянуто, передавать эмоциональные нарастания и спады более непосредственно, но не обладают такой способностью, как классическая гармония, распространять внутренние динамические соотношения на все более и более крупные части музыкальной формы, а потому и не способны служить столь же мощными факторами формообразования.

Теперь, после изложения и разъяснения общих положений, уместно более детально и на конкретном примере вникнуть в соотношение гармонических функций и тематизма. Речь пойдет не о фонических эффектах гармоний, зависящих от регистра, широкого или тесного расположения, жесткости или мягкости звучания, не о колористических эффектах смены мажора и минора и не о выразительности особо экспрессивных, характерных гармоний (уменьшенный септаккорд, неаполитанский секстаккорд), а об эмоциональном воздействии «обыкновенных» тоники и доминанты, господствующих в бесчисленных темах Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шопена, Глинки, Чайковского и других классиков.

Рассмотрим начало симфонии «Юпитер» Моцарта:



Тут сопоставляются два контрастирующих мотива — первый на тонической, второй преимущественно на доминантовой гармонии, после чего эти мотивы повторяются в том же порядке, но обменявшись своими гармоническими функциями. Возникает типичное сочетание тематической периодичности с гармонической симметрией, встречающееся также и в масштабах старинной сонатной формы:

a b a b
T D D T

Поскольку от этого обмена гармоническими функциями характер контраста более решительного и более мягкого мотива не изменился в какой-либо заметной степени, соблазнительно сделать вывод, что гармонические функции не влияют здесь на непосредственную выразительность музыки, а имеют только музыкально-логическое значение, обеспечивая тональную замкнутость и тональное единство восьмитакта.

Вывод этот верен, однако, лишь в первом грубом приближении и требует существенных оговорок. Во-первых, свою логическую роль гармония не может играть, минуя вовсе роль выразительную, ибо ощущение устоя и неустоя, опоры и тяготения, гармонической замкнутости и незамкнутости не только возникают в музыке на основе чувственного звукового воздействия, но и, по существу, носят эмоциональный характер, представляя собой как бы специфический род музыкальной выразительности¹. Во-вторых, хотя контраст двух мотивов активно формируется здесь не гармонией, а другими средствами — динамикой, фактурой, темброво-регистровыми соотношениями, мелодическим рисунком, ритмом, метром (сильные и слабые окончания), — гармония не остается к нему совсем безучастной: каждая гармоническая функция обладает разны-

¹ Б. М. Теплов в своей уже упоминавшейся ранее книге «Психология музыкальных способностей» специально подчеркивает эмоциональную природу восприятия ладовых отношений. Эти соотношения, например устойчивость и неустойчивость звуков, нельзя, по мнению Б. М. Теплова, ощущать, как ощущаются физические свойства высоты или громкости звука. Ладовые соотношения можно, по Теплову, только эмоционально переживать. В выражении «ладовое чувство» слово «чувство» имеет, как утверждает Теплов, буквальный, а не переносный смысл («Психология музыкальных способностей», стр. 174—179).

ми выразительными возможностями и как бы позволяет звучащему вместе с ней мотиву извлечь из нее именно ту возможность, которая соответствует характеру данного мотива. Например, тоническая устойчивость оборачивается в одном случае (такты 1—2 примера 11) уверенностью, решительностью, в другом (такты 7—8) — спокойствием, статичностью. Доминантовая же неустойчивость предстает при сочетании с одним мотивом как меньшая уверенность, вопросительность (такты 3—4), с другим — как активная динамическая устремленность (такты 5—6).

Наконец, третье и главное обстоятельство состоит в том, что два контрастирующих мотива обладают не только теми чертами, которые отличают их друг от друга, но и выразительными свойствами, общими обоим мотивам, объединяющими их. Свойства эти заключаются в активном, радостном, светлом характере музыки; реализуются же они посредством мажорного лада, быстрого темпа, активной двудольной метроритмической пульсации, имеющей большое эмоционально-тонизирующее значение. В этот же круг средств включаются и гармонические функции: четкое сопоставление тонической устойчивости с тяготеющей к ней доминантовой неустойчивостью, сопоставление, обуславливающее (благодаря последовательности T D D T) единый ток напряжения от начальной точки до конечной, создает здесь подобное же ощущение радостной энергии. Следовательно, не участвуя в таких случаях непосредственно и активно в формировании «местной» характерной выразительности каждого отдельного мотива, чередование гармонических функций вносит свой существенный вклад в общую выразительность целого (а не только в его логику и конструктивное единство).

Отсюда видно также, что, различая воздействие ладового колорита (мажор и минор) и ладогармонических функций, их нельзя, однако, отрывать друг от друга. Выше упоминалось, что минор уступает мажору не только в светлости колорита, но и в устойчивости. С этим отчасти связано и то, что у венских классиков доля минора в неустойчивых частях формы — разработках, вступлениях, связующих партиях, преддыктах — выше, чем в устойчивых (экспозиционных, завершающих). Но для реализации динамических и конфликтно-драматических возможностей минора требуются не только соответствующие внегармонические условия (например, ритмические и иные), но и достаточно активные смены самих гармонических функций (трудно представить себе остродинамический минор в пьесе, построенной почти сплошь на тоническом трезвучии). Точно так же энергичное подчеркивание тоники в конце произведения способно не только утверждать устойчивость и завершенность, но и — даже при минорной тонике — воплощать, например, ощущение победы, укрощения стихий, торжества человеческого

духа и т. п. (как это нередко бывает в произведениях Бетховена; вспомним конец «Аппассионаты»). Действительно, подчеркнутая устойчивость обычно легко ассоциируется с представлениями об опоре, прочности, уверенности, бесспорном утверждении, об истине, а не об отрицании, сомнении, скепсисе или вопросе, то есть с началом положительным (недаром смысл выражений «утвердительный ответ» и «положительный ответ» сходен). Таким образом, подобно тому как ладовый колорит не безучастен по отношению к динамике формы, так и гармонические функции не только обслуживают логику и динамику формы через воплощение разных степеней эмоциональных напряжений, но и могут участвовать в отражении самого характера эмоций. Иначе говоря, ладоколористическая и ладофункциональная стороны классической гармонии, обладая каждая своей преимущественной сферой действия, тесно связаны между собой.

Вернемся к гармонической формуле TDDT примера 11. Встречаясь в бесчисленном количестве классических тем, она заслуживает подробного анализа. Само чередование тонки и доминанты в быстром или умеренном движении имеет эмоционально-тонизирующее значение, усиливая и наполняя особым содержанием пульсацию метроритмическую. Изменения же порядка следования функций во второй половине построения лишает их чередование элемента механичности, активизирует его; в то же время все построение становится симметрично завершенным и устойчивым, а с другой стороны, неустойчивость развертывается на сравнительно длительном протяжении, что способствует динамичности целого¹. При этом очень ясны все стадии движения: начальная устойчивость, нарушение равновесия, высшее напряжение, завершение посредством восстановления равновесия (конечная устойчивость). Кульминационный характер «третьей четверти формы» определяется здесь тем, что ранее вступившая неустойчивость в этот момент длится и тем самым утверждает себя, вместо того чтобы смениться ожидаемой (в силу инерции чередования) устойчивостью; к тому же неустойчивость, занимавшая вначале второе по порядку место, неожиданно захватывает в ответной половине построения первое, что активизирует внимание воспринимающего и усиливает напряжение. Но с наибольшей силой проявляются описываемые соотношения при сочетании гармонической симметрии с мотивной периодичностью (как в примере 11 и ему подобных). В этих случаях особенно ярко выступает роль второй половины построения как кульминации и завер-

¹ Легкость симметричной перестановки функций — одно из преимуществ гармонии, обусловленных ее обобщенным характером. Оно особенно ощутимо в сфере тонально-модуляционных планов (подробнее в главе VIII). В области же мелодики и мотивно-тематических отношений такого рода перестановки представляют собой особый прием более специфического характера.

шения: высшее напряжение достигается в момент появления на неустойчивой гармонии мотива, ранее звучавшего на тонике (к тому же мотива энергичного); завершение же наступает, наоборот, когда мотив, ранее звучавший на доминанте, приобретает гармоническую устойчивость (к тому же это мотив более спокойный). Такое сочетание гармонической симметрии с мотивной периодичностью обладает, при структурной простоте и экономности, значительными возможностями, большой содержательной емкостью¹.

Приблизительно те же соображения применимы к общей композиции многих образцов старосонатной формы, в которых симметрия тонального плана (TDDT) сочетается с тематической периодичностью (как в уже упомянутой сонате Скарлатти № 2). Если же под неустойчивостью понимать не только доминанту, эти соображения легко распространяются на последовательности TSdT и TDST, вторая из которых лежит в основе многих периодов, баховских двухчастных форм и классических сонатных *allegri*: экспозиция заканчивается утверждением доминантовой неустойчивости, разработка вводит новый тип и более высокую степень неустойчивости (тональная нестабильность с господством субдоминантовой сферы), сочетая это с развитием преимущественно мотивов активной главной темы, реприза же восстанавливает устойчивость и дает завершающий синтез, существенным моментом которого является проведение побочной темы в главной тональности, снимающее противоречие между сравнительно спокойным характером этой темы и напряженными тональными условиями ее первоначального изложения.

К роли гармонии в сонатной форме мы еще вернемся. Сейчас отметим, что не только в пределах целого произведения, но и в пределах изложения одной темы логика динамичного и конфликтного тонально-гармонического развития может быть гораздо более сложной, чем это было сейчас описано. Особенно

¹ Эта «вопросно-ответная» интонационная конструкция легко допускает аналогию в области словесной речи, где тоже возможно повторение двух фраз с переменной интонацией (утвердительной или повествовательной на вопросительную и наоборот). Имеются в виду диалоги типа: «Предлагают Бехштейн. Купить?» — «Предлагают Бехштейн? Купить!». Показательно, что в подобных случаях вторая вопросительная интонация, по существу, не связана с каким-либо вопросом: отвечающий как бы переспрашивает собеседника, а на самом деле просто повторяет услышанное на более высоком интонационном уровне, подчеркивая интерес и значительность сообщения как важной посылки, из которой надлежит сделать верный вывод. Но если даже в словесной речи вопросительная интонация может иметь столь различный смысл, то выразительно-смысловые возможности доминантовой гармонии (отнюдь не покрываемые вопросительностью) еще шире. Так, доминанта, заканчивающая построение, действительно нередко имеет некоторый оттенок вопросительности, но доминанта в начале второй половины вопросно-ответной структуры (как в тактах 5—6 примера 11) означает лишь повторение основного мотива с новым интонационным напряжением.

ярко это проявляется в некоторых темах Бетховена. Так, в теме «Аппассионаты» начальная тоника *f*-moll сразу же «колеблется» доминантой, усиленной до отклонения в *C*-dur. После этого вместо обычного «ответного» движения — от доминанты к тонике (как в примере 11) — второй четырехтакт, аналогичный по тематизму первому, начинается в *Ges*-dur, то есть в глубокой субдоминантовой тональности (*II*^b ступень), отстоящей на два знака от главной и вступающей с ней в новый, более острый конфликт. Следующий затем *Des*-dur дает его разрешение, ибо эта тональность, близко родственная тональностям *f*-moll и *Ges*-dur, как бы объединяет и примиряет их. Но *Des*-dur сразу же вступает в еще более сильный конфликт с тональностью *C*-dur, звучавшей в аналогичном месте первого четырехтакта, а потому неизбежно сопоставляемой теперь слухом с тональностью *Des*-dur. Примирить эти две тональности, отстоящие друг от друга на пять знаков, может только *f*-moll, который и появляется в дальнейшем, представленный сначала своей неустойчивой доминантовой гармонией, а затем — после половинного каданса — громогласно провозглашаемой и «неистовствующей» тоникой. Таким образом, намеченная вначале тоника отрицается, а затем вновь находит и утверждает себя в сложном и конфликтном развитии¹.

Здесь уместно еще раз напомнить, что если в сфере выразительности функциональная сторона гармонии именно включается в круг других, столь же важных средств, то как фактор формообразования, движения формы, ее поворотов, ее общей логики, особенно в более или менее крупном плане, она превосходит любой другой элемент музыкального языка. Никакой из этих элементов в отдельности не обладает, например, способностью так отчетливо создавать характер подготовки чего-то значительного, ощущение напряженного ожидания, как это делает длительно развертывающееся построение на доминантовом органном пункте (в сущности, любая музыкальная мысль, положенная на такой органнй пункт, приобретает оттенок неустойчивости, направленности вперед, к следующему разделу формы). Аналогичным образом завершающий характер построения, равно как и разного рода сжатые разюмирования предшествующего развития (или предвосхищения последующего) определеннее всего реализуются тоже гармоническими средствами.

После всего сказанного целесообразно более подробно охарактеризовать ту музыкальную форму, в которой свойства и закономерности функциональной гармонии находят свое высшее выражение и которая стала ведущей из одночастных

¹ Этот разбор тонального плана темы «Аппассионаты» принадлежит В. Цуккерману и изложен в уже упомянутой книге: Л. Мазель, В. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений, стр. 302.

(нециклических) форм в инструментальном творчестве венских классиков, сохраняя свое огромное значение и поныне. Речь идет о форме сонатного *allegro*.

Из более или менее крупных форм только она пронизана от начала до конца единым и непрерывным током напряженного тонально-гармонического развития. Вскоре после главной партии, часто тоже динамичной в гармоническом отношении, главная тональность надолго покидается: в побочной и заключительной партиях экспозиции господствует новая тональность; разработка, затрагивая различные тональности, избегает, как правило, главную; и лишь третья часть формы — реприза — ее восстанавливает¹. Во многих же образцах (особенно у Бетховена) даже реприза не создает полной устойчивости и окончательное утверждение главной тональности наступает лишь в коде.

Существенно, что та часть экспозиции, в которой основная тональность уже покинута (модулирующий раздел связующей партии, побочная и заключительная партии), больше по размерам, чем та, где она еще господствует (главная партия, иногда вместе с началом связующей). Это создает особое тональное неравновесие. К тому же заключительная партия закрепляет побочную тональность активным кадансированием; и чем полнее завершается благодаря этому экспозиция, тем сильнее утверждается неустойчивость высшего порядка, то есть побочная (чаще всего доминантовая) тональность. Это противоречие служит важным стимулом дальнейшего движения.

Разработка вращается, как известно, преимущественно в тональностях субдоминантовой сферы, а это, в сопоставлении с доминантовой сферой второй половины экспозиции, естественно влечет к главной тональности репризы. Таким образом, единый функциональный круг распространяется на крупную форму. Одновременно реализуются и разнообразные круги меньших радиусов. Например, субдоминантовый уклон разработки обычно ярче проявляется ближе к ее концу, после чего предрепризный органнй пункт (предыкт) подчеркивает доминантовую функцию главной тональности, а тоника звучит вместе с вступлением репризы. Другой круг нередко объединяет аналогичным образом связующую партию, предыкт перед побочной и начало побочной. Свои круги возникают внутри разработки, в коде, наконец, в рамках отдельных партий. Но главное, что отличает сонатное *allegro* от других форм венских классиков, — это, как сказано, единый ток тонально-гармонического напряжения, охватывающий максимальное протяжение, то есть целое *allegro*. В других формах этого нет. Так, в классической вариационной форме главная тональность господствует почти в каждой вариации (иногда сменяясь одно-

¹ Мы отвлекаемся от обычного у классиков буквального повторения экспозиции сразу после ее проведения.

именной тональностью), в рондо она систематически возвращается после каждого эпизода, создавая моменты замыкания тонального движения, хотя функционально-тональный план может быть при этом очень стройным (например, TDTST).

Возникает вопрос о соотношении описанного тонально-гармонического развития в сонатной форме с развитием тематическим. Ведь музыкальный тематизм — если он достаточно ярко выражен, а у классиков это именно так — является главным носителем музыкальной образности. Естественно, что сопоставление тем, их контраст, их развитие, которое в типичном сонатном *allegro* отличается особенной интенсивностью, оказывается также и важнейшим фактором формообразования. Что же дает в этом отношении сонатный тональный план такого, чего не может дать тематизм сам по себе? Иначе говоря, какова в сонатной форме роль и функция тонального плана, в отличие от роли и функции тематизма? Ответ, вытекающий из уже сказанного ранее, заключается в следующем.

Темы могут контрастировать между собой, могут быть родственными, могут одновременно и контрастировать и вытекать одна из другой. Контраст тематический может быть усилен контрастом тональным, появление новой темы может быть поддержано новым тональным колоритом, свежей тональной краской. Но ни резкий контраст тем, ни их мотивное родство, при котором вторая тема вытекает из развития элементов первой, ни свежесть тонального колорита новой темы сами по себе еще не достаточны для создания напряженно-динамического отношения между темами, — отношения типа энергетического отталкивания и притяжения. Доминантовая же тональность сонатной побочной партии, вместе со способом ее введения, придает соответствующему тематическому сопоставлению и мотивному развитию именно такого рода напряжение. При этом сама доминантовая тональность, близко родственная главной, вовсе не отличается какой-либо особенной свежестью — даже субдоминантовая звучит много свежее. Но зато доминантовая в известном смысле резче противоречит главной, ибо делает своим устойчивым как раз ту гармонию, которая была в главной тональности наиболее ярким неустойчивым. Благодаря этому энергетическому соотношению побочная тема, даже если она сама по себе носит менее активный или менее взволнованный характер, чем главная, воспринимается как момент достаточно напряженный, как стадия движения, а не только как возможный «оазис успокоения». И чем лучше подготовлена — тонально и тематически — побочная тема, чем более желанно для слушателя ее появление, чем, наконец, сама она более певуча и прекрасна, тем острее ощущается противоречие между ее характером и ее напряженным отношением к главной партии. Появляясь в один из вершинных моментов развития экспозиции, на гребне волны, она одновременно и покоится на возведенном для нее

пьедестале и увлекается вперед этой волной, движимой тональным энергетическим зарядом.

Таковы побочные партии не только в тональности доминанты, но и — при минорной главной тональности — в параллельном мажоре, компенсирующем меньшую определенность своего доминантового функционального отношения к главной тональности ладовым контрастом. Вспомним, например, певучую побочную тему *h-moll'*ной сонаты Шопена. В ней ярко представлены черты ноктурна, а контуры мелодии начального четырехтакта даже напоминают ноктюрн *Des-dur*. И все-таки общий характер темы существенно иной — не только из-за более подвижного темпа сонатного *allegro*, но и вследствие описанного ее особого отношения к главной теме и ее места в динамическом развертывании формы.

В связи со всем сказанным ясно, что типичное для сонатной формы последующее (в репризе) появление побочной партии в основной тональности несет очень большую эмоционально-смысловую нагрузку (не меньшую, чем главная партии репризы, впервые восстанавливающая после разработки основную тональность), так как разрешает целую группу противоречий — не только противоречие между тональностями двух тем, но и упомянутое внутреннее противоречие второй темы. Конкретный художественный смысл этого устойчивого (то есть в главной тональности) изложения побочной партии может быть очень разнообразным в зависимости от многих обстоятельств. Устойчивость может трактоваться как утверждение образа и завершение формы. Но завершение, окончание легко приобретает и значение расставания, а отсюда — возможность прощального-элегического оттенка в заключительном устойчивом проведении темы. Эти и другие смыслы могут также по-разному сочетаться. Например, в репризе упомянутой сонаты Шопена побочная тема звучит малой терцией ниже, чем в экспозиции, — как бы в более густом и сочном тембре меццо-сопрано (после сопрано экспозиции). Вместе с некоторым заострением ритма и, конечно, главной тональностью это дает возможность трактовать начало темы как ее более страстное утверждение. Но в дальнейшем развитии появляются такие варианты мотивов экспозиции — одновременно обостренные и истонченные, — которые, быть может, выявляют скорее некоторый элемент внутренней надломленности и содержат как бы оттенок прощания с образом прекрасного. В исполнительском воплощении всего этого — даже если принять за основу именно предложенное здесь понимание — возможны различные степени и пропорции, а это, вместе с различием самих исполнительских средств воплощения, создает почву для разнообразных интерпретаций, находящихся, однако, в пределах единой объективной меры.

Здесь обрисовано в общих чертах то специфическое, что вносит тональный план в характер классического сонатного *alleg-*

го, в его содержание и форму. Разумеется, тональный план и тематизм не могут заменить друг друга: первый вне второго представлял бы собой лишь функционально-динамическую схему, лишенную образного наполнения, второй же без первого был бы последовательностью образов, не скрепленных внутренними динамическими сопряжениями. Однако, имея каждый свою специфику, тематизм и тональный план сонатного *allegro* не только дополняют друг друга и влияют друг на друга, но и выступают в единстве, действуют во многом заодно, параллельно. Можно проследить большое количество соответствий между тематическим и тональным развитием в сонатной форме. Например, вторая тема вытекает из мотивов первой аналогично тому, как побочная тональность рождается из элемента главной (основной тон побочной тональности содержится в таких случаях в тоническом трезвучии главной, не говоря уже о том, что тоническое трезвучие побочной тональности входит в диатонический звукоряд главной). И так же, как начальный мотив побочной партии часто является преобразованием того мотива главной, который занимал в ней подчиненное, второе (по значению и расположению) место, так и в типичном случае тоническое трезвучие побочной партии тоже звучало в классической главной партии в качестве второй по значению гармонии, то есть доминантовой. Наконец, подобно тому как тема побочной партии нередко служит логическим итогом сложного мотивного развития в связующей части, так и побочная тональность обычно логически вытекает из предшествующих ей тонально-гармонических сопоставлений¹.

Само собой разумеется также, что различные функции построений в классической форме (в частности, сонатной) реализуются при помощи совместного действия важнейших средств: ясно, что, например, неустойчивый, блуждающий характер разработки или завершающая роль заключительной партии достигается не только тонально-гармоническими средствами (сколь бы велика ни была их роль), но и ритмическими, мелодическими и т. д., а следовательно, и тематическими.

Все те соотношения, о которых здесь говорилось, нашли свое наиболее яркое и зрелое выражение в творчестве Бетховена. В процессе же исторического становления сонатного *allegro* ос-

¹ Об этом см.: Л. Мазель. Строеие музыкальных произведений, стр. 328—337. Добавим, что, несмотря на обогащение тональных соотношений в дальнейшей эволюции формы, отмеченная выше связь тональности побочной партии с ладогармоническим строением главной нередко сохраняется. Так, необычная тональность побочной партии в пятой симфонии Шостаковича (*es-moll* при главной тональности *d-moll*), видимо, обусловлена также и значением звука *es* (*dis*), *es-moll*'ной гармонии и *es-moll*'ного звукоряда в главной партии (см. такты 2, 3, 7, 8, 9). Наоборот, в седьмой симфонии Шостаковича более классично построенная главная тема, в которой значительную роль играют тонико-доминантовые отношения, естественно влечет к традиционной доминантовой тональности побочной партии.

новные контуры его тонального плана сложились, как известно, раньше, чем откристаллизовались характерный сонатный тематизм и типичные для классиков тематические соотношения. Поскольку даже в сонатных формах Бетховена не всегда присутствует яркий контраст между темами, иногда высказывается положение, будто вообще для сонатной формы «важнее» или «специфичнее» определенный тональный план, нежели тематизм. Такие утверждения возникли как реакция на недооценку роли тонального плана и попытки свести сущность сонатной формы к особо интенсивному мотивно-тематическому развитию, включающему контраст и разработку¹. Применительно к зрелой сонатной форме эти утверждения оказываются, однако, несколько механистичными.

Соотношение между тематизмом и тональным планом в классическом сонатном *allegro* допускают некоторую аналогию в области другого искусства — литературы, — и эта аналогия может пролить дополнительный свет на рассматриваемые явления.

Сонатную форму иногда сравнивают с драмой, а ярко индивидуализированные музыкальные темы сонаты — с персонажами драмы, их характерами; развитие же и трансформацию тем и их соотношений — с развитием характеров и общим развитием действия².

Такого рода уподобления не следует, конечно, понимать упрощенно. В частности, только в некоторых программных инструментальных произведениях музыкальная тема действительно может воплощать образ какого-либо героя. В других случаях это отнюдь не так, и аналогия, о которой идет речь, имеет более общий смысл. Она относится скорее к некоторым принципам драматургического развития и отражает факт реального исторического влияния театра на симфонию, особенно же то обстоятельство, что одним из главнейших исторических источников симфонического музыкального мышления была музыка оперная³.

Близко примыкает к сказанному и возможная аналогия между историческим местом классического сонатного *allegro* (или

¹ Например, положение о специфичности для сонатного *allegro* именно тонального плана — в противовес акценту на тематизме и тематической работе — выдвинуто в качестве «новой концепции сонатной формы» в книге: Leo B a l e t. Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert. Strassburg — Leipzig — Zürich, 1936, S. 489—492. В действительности же общие контуры сонатного тонального плана не так уже специфичны для нее: они встречаются в рамках периода, двух- или трехчастной формы, многих фуг.

² Еще Серов писал, что «в ...сравнительном тематическом анализе находится ключ к пониманию всякого инструментального произведения. Кто не различает типов в произведениях, не видит «*dramatis personae*» в конкретных характерах, тот не может похвалиться постижением истинных красот художественного творения» (А. Серов. Тематизм увертюры «Леонора». Избранные статьи, т. I, под ред. Г. Н. Хубова. М.—Л., 1950, стр. 411).

³ См. уже цит. исследование В. Конен «Театр и симфония».

сонатно-симфонического цикла, где начальное *allegro* играет ведущую роль) и местом нового романа в литературе. Многие более ранние литературные формы представляли собой нанизывание ряда эпизодов (происшествий, приключений), скрепленных одним и тем же главным действующим лицом (например, «Дон-Кихот» Сервантеса), одним рассказчиком или как-либо иначе. Новый же роман, откристаллизовавшийся в XVIII веке, обладает более сложной и цельной композицией. Подобно этому сюитные, вариационные и рондальные формы в музыке, сложившиеся раньше сонатной, тоже являлись цепью эпизодов, например цепью танцев, рядом эпизодов-вариаций на определенную тему или разных эпизодов (куплетов), перемежаемых и скрепляемых систематическим возвращением одного и того же рефрена. Сонатная же форма отличается, как и новый роман, более крупными контурами непрерывного и цельного развития.

Описанная выше большая роль тонального плана в этом развитии оказывается, на наш взгляд, сравнимой со значением в классическом романе (как, впрочем, и в драме или оперном либретто) любовно-лирической сюжетной линии. А насколько велико это последнее, видно хотя бы из того, что само слово «роман» обозначает не только литературную форму или жанр, но и любовное отношение вообще.

Разумеется, сопоставление одной из вечных тем искусства с очень специальной стороной сонатной композиции может показаться неожиданным и странным. Но речь идет сейчас не о месте любовной тематики в содержании искусства. И не о том, в частности, что отражаемые в художественной литературе социальные явления и конфликты тоже обычно проецируются на личные судьбы героев, борьба которых за общее торжество справедливости и свободы так или иначе связывается с их стремлением к личному счастью. Здесь имеется в виду прежде всего то, что любовная линия выступает в классическом романе как важный фактор формирования, как надежная пружина развития действия, способная ускорять, тормозить и осложнять его. Эта линия является элементом, динамически сопрягающим героев произведения, создающим особую систему их «притяжений» и «отталкиваний», подобно тому как тональный план классического *allegro* выполняет аналогичную функцию по отношению к сопоставляемым и развиваемым темам. А благодаря универсальному, общезначимому характеру любовной эмоции (она встречается почти везде, где есть люди) лирическую линию не приходится привносить в систему образов произведения как бы извне, для искусственного скрепления системы. Ее всегда можно ввести естественно и изнутри. Здесь же и причина того, что она легко сочетается со всевозможными иными линиями действия (прежде всего социальными), может отходить на второй план, но все же сохранять при этом значение важного фактора сюжетной динамики.

Аналогичным образом и тональные соотношения в сонатном *allegro* легко сочетаются с разнообразным мотивно-тематическим, полифоническим, фактурным и тембровым развитием, нередко уступая ему первое место в восприятии слушателя, но оставаясь одной из существенных внутренних динамических сил. Весьма сходный в различных классических *allegri* тональный план, как и простой любовный сюжет (тоже почти одинаковый во многих романах), служит, таким образом, некоторым общим динамическим каркасом, способным нести на себе богатое и весьма индивидуализированное содержание. И наконец, вспомним, что многосторонние и яркие индивидуальные характеристики действующих лиц появились в романе позже, чем возникли типичные сюжетные схемы, подобно тому как индивидуализированный и контрастный сонатный тематизм тоже сложился позднее сонатных тональных планов.

Можно было бы попытаться распространить уподобление и на некоторые детали (например, сравнить «счастливый конец» романа с проведением в репризе сонатной формы двух тем в одной тональности), но здесь мы бы уже вплотную подошли к той опасной границе, за которой обобщенная аналогия между конструктивно-энергетическими функциями и элементами разных искусств (аналогия, цель которой — разъяснить огромную формообразующую роль тональных планов) стала бы неоправданно конкретной и утерьяла бы свой смысл.

Мы коснулись здесь сонатного *allegro* только с одной стороны, как формы, в которой классическая функциональная логика, динамическая сила классической гармонии нашла свое высшее выражение. Естественно, что этим свойства сонатной формы, синтезирующей в себе очень многое, не исчерпываются. Существуют формы с ясно выраженным мотивно-тематическим развитием, но без ярких контрастов. Есть, наоборот, формы контрастные, но лишенные интенсивного развития тем. Зрелая сонатная форма сочетает то и другое, в результате чего контрастирующие темы оказываются связанными единством развития. Форма эта не могла бы возникнуть, если бы не сложились протяженные индивидуализированные темы гомофонного склада, но, с другой стороны, она совершенно немыслима вне традиций непрерывного развертывания музыкальной ткани, восходящих к музыке полифонической, связь с которой проявляется в сонатной форме и в других отношениях.

Некоторые формы (например, вариационная) существуют в музыке самых различных времен и народов. Будучи органически сравнительно более простыми, они легко приспосабливаются к условиям самой различной «среды», соответственно изменяясь. Сонатная же форма принадлежит к числу тех высших организмов, которые требуют для своего существования вполне определенных и притом достаточно сложных условий. Одним из них и является развитие функционально-гармоническое мышление.

Насколько это условие существенно, видно хотя бы из того, что среди всех так называемых гомофонных форм сонатная — единственная, само определение которой, даваемое в учебниках, включает указание на тональный план.

В связи со всем сказанным можно утверждать, что в сонатной форме ярче всего выражены не только рациональные, логические возможности музыки (в частности, возможности диалектического развития), но и, в известном смысле, ее эмоционально-динамическая и интонационная природа. «Музыкальная форма как процесс» и музыка как «искусство интонирования» (напоминаем о двух частях основной теоретической работы Асафьева) сливаются здесь в своих высших проявлениях. Ибо напряжения гармоний и тональных соотношений представляют собой лишь концентрированное (аккорды) и распротраненное вири (гармонические и тональные отношения более крупного плана) выражение интонационных напряжений, которые всегда эмоциональны. А ни в какой другой форме нет такого, как в сонатном *allegro*, непрерывного и мощного расширения сферы действия основных интонационных комплексов (одновременно и мелодико-тематических и тонально-гармонических) на огромное протяжение¹.

¹ Песня иногда является результатом «распевания» на всем ее протяжении одной исходной интонации. Вспомним, например, песню Глинки «Ах ты, душечка, красна девица», где начальная интонация, связанная с тяготением VI ступени в V (*es-d*) начинает, после первого восьмитакта, охватывать двутактное, затем четырехтактное и, наконец, восьмитактное протяжение (анализ песни имеется в статье автора этих строк «Заметки о мелодике романсов Глинки», опубликованной в сб. «Памяти Глинки». М., АН СССР, 1958; см. также: Л. Мазель. Роль «секстовости» в лирической мелодике. Ежегодник. Вопросы музыковедения, т. II, стр. 203—304). Но никакая песня не имеет тех средств — тематических и тонально-гармонических, которые позволили бы «распеть» начальные импульсы на крупную форму, как это происходит в типичном сонатном *allegro*.

Заметим, однако, что классическое *allegro*, при всей его стройности и завершенности, отнюдь не случайно выступает обычно лишь как часть сонатно-симфонического цикла. И чем более грандиозна концепция начального *allegro*, с тем большей интенсивностью ожидаются последующие части цикла (вспомним *allegro* «Героической» Бетховена с его огромной кодой, казавшейся бы, дающей окончательное завершение). Причина тут не только в том, что в подобной концепции всегда есть такие моменты, по необходимости очерченные бегом, которые допускают дальнейшее самостоятельное развитие или даже его требуют. Важнее здесь особое противоречие между широкой концепцией, как бы претендующей на всеохватность, и ее очевидной неуниверсальностью. Сонатное *allegro* дает непрерывное развитие, а жизнь знает и перерывы, остановки, после которых начинается нечто «совсем другое». Первая часть цикла идет, как правило, в одном темпе и метре, а целые миры образов и эмоций, воплощаемых в музыке, связаны с иными пульсациями и тактовыми размерами. Вот почему, будучи ведущей, центральной частью типичного цикла, способной в этом смысле «представительствовать» от лица всей симфонии или сонаты, начальное *allegro* все-таки не являет собой вполне законченную, во всех отношениях завершенную художественную концепцию. Поэтому аналогии с крупными литературными формами отчасти относились к сонатному *allegro*, отчасти же к сонатно-симфоническому циклу в целом.

Главная цель проведенного здесь рассмотрения классического сонатного *allegro* заключалась не в том, чтобы лишний раз описать эту хорошо изученную форму, а в том, чтобы раскрыть особую формообразующую роль гармонии в крупных инструментальных формах классиков. Показательно уже то, что роль эту приходилось сопоставлять и сравнивать не столько со значением каких-либо других элементов музыкального языка (ритм, мелодическая линия, тембр), сколько с ролью тематизма, то есть явления комплексного, основанного на совместном действии различных сторон музыки.

Вместе с тем не следует недооценивать и роль других элементов, прежде всего ритма. Последний является носителем временной природы музыки, и от ритмических остановок, ритмической повторности и ее нарушений во многом зависит расчетленность музыкальных построений, то есть одна из важных сторон формы. С другой стороны, непосредственно ощутимая метрическая пульсация, особенно интенсивная у классиков, служит существенным интегрирующим фактором, создающим единую моторную канву для мелодического и гармонического развития. Более того: даже типичная кадансовая последовательность гармоний не произведет своего завершающего действия и, в сущности, не станет кадансом, если положение и длительность соответствующих гармоний окажутся в противоречии с метроритмическими условиями окончания мысли. С этой точки зрения не случайно также и то, что развитые образцы классической сонатной формы связаны прежде всего со сравнительно быстрыми, а не медленными темпами: именно активная пульсация в наибольшей мере способствует реализации свойств классической функционально-гармонической логики.

Правда, свое наиболее осязаемое формообразующее действие ритм проявляет у классиков, главным образом, в пределах сравнительно малых построений. Ритм не обладает в классической музыке такой развитой иерархией средств (средств завершения, средств «неустойчивости»), которую можно было бы сравнить с системой классической гармонии, да и сама природа ритма, видимо, не дает ему возможности столь прочно связывать между собой тяготениями и напряжениями крупные разделы формы, как это могут делать гармонические и тональные соотношения. Единая же ритмическая пульсация, характерная для классической музыки, будучи существенным фактором объединения произведения и его элементарного тактово-метрического членения, не в состоянии, именно в силу своей неизменности, определять важные повороты и углы в развитии музыкальной мысли, рельеф крупной формы, моменты завершения значительных по объему частей и т. д.

И тем не менее необходимо помнить, во-первых, что всякая крупная форма неизбежно содержит и небольшие части, в пределах которых формообразующая роль ритма более активна,

во-вторых, что в некоторых условиях эта роль ярко проявляется и на достаточно больших протяжениях. Действительно, вспомним о вариационной форме. Не говоря уже о роли вариационного метода развития в других формах, значение самой формы темы с вариациями в классической инструментальной музыке очень велико. Она уступает первенство только сонатной форме и, будучи по многим свойствам ей противоположна, нередко противопоставляется сонатной в пределах одного цикла (так, в «Аппассионате» двум крайним — быстрым, минорным и сонатным частям противопоставлена средняя — медленная, мажорная и вариационная; очень ярко противопоставлены сонатная и вариационная части в последней сонате Бетховена и в трио Чайковского). Неодинакова и формообразующая роль различных элементов музыки в этих двух формах. Как известно, в строгих классических вариациях один и тот же гармонический и тональный план сохраняется во всех вариациях (за исключением возможной вариации в одноименной тональности или вариации фугированной). Следовательно, тонально-гармонические соотношения, как правило, не могут влиять здесь на динамические сопряжения вариаций между собой, на их «тяготения» друг к другу, нарастание напряжения от вариации к вариации и т. д. Это осуществляется другими средствами, среди которых, в частности, фактура и ритм приобретают очень большое значение: единая волна нарастания и спада во всем цикле часто связывается с ритмическим учащением фигурации и последующим ритмическим успокоением. Таким образом, выделяя сонатную форму как высшую нециклическую форму классического инструментального творчества и гармонию как элемент музыки, играющий в крупных формах классиков более важную и активную формообразующую роль, чем любой другой элемент, ни в коем случае не следует принижать роль других форм и элементов; это привело бы к резкому искажению богатой и многообразной картины классического музыкального искусства.

В процессе дальнейшего исторического развития соотношение элементов музыки эволюционировало (об этом еще будет речь в главах IX и X), и во многих направлениях современного музыкального творчества роль гармонии для динамического развертывания формы резко упала или даже вовсе свелась к нулю. Вместе с тем возросло формообразовательное значение других элементов — ритма, тембра, фактуры, громкостной динамики, мелодической линии, полифонии. О мелодической линии упоминалось в этой связи в предыдущей главе, о многом другом речь еще будет в главах IX и X. Там же будет показано, что на больших протяжениях полностью компенсировать отсутствие гармонической динамики другие элементы формы не могут. По крайней мере до сих пор гармония как фактор динамического формообразования в крупных инструментальных произведениях так и не нашла полноценной замены.

Глава IV

О РАЗЛИЧНЫХ СТОРОНАХ ГАРМОНИИ

К числу общих эстетико-теоретических вопросов гармонии относится и вопрос о соотношении между ее различными сторонами. Краткое освещение соответствующих проблем дается здесь не только ввиду их самостоятельного интереса, но и потому, что они имеют методологическое значение для дальнейшего исследования.

В предыдущих главах уже шла речь о ладовой (мажор и минор) и функциональной сторонах классической гармонии, равно как и о ее выразительной и формообразовательной роли. Но о различных сторонах гармонии принято говорить и в других аспектах. Например, рассматривают гармонию как результат движения голосов и как самостоятельные цельные комплексы (об этом кратко упомянуто в главе II). А когда имеют в виду эти последние (аккордовые комплексы), отличают свойства аккордов, обусловленные их местоположением в ладогармонической системе и их ролью в гармоническом движении от свойств фонических, образующих собственный характер звучания данного аккорда (мягкий, жесткий, острый, светлый, затененный; густой, разреженный; массивный, легкий и т. д.; сюда входит, конечно, и консонантность или диссонантность). Соотношение свойств и сторон гармонии в двух названных аспектах надо проанализировать для более полного уяснения природы классической гармонии и ее исторической эволюции.

Начнем с последнего аспекта. Понятие фонизма аккордов, зависящего прежде всего от их интервального состава (но также от количества тонов, их октавных удвоений, расположения, от регистра, тембра, громкости), введено Ю. Н. Тюлиным в его Учении о гармонии (1937). Фонизм (или «фоническую функцию») аккорда Ю. Н. Тюлин называет красочностью («красочной функцией»), в отличие от «ладовой функции». И хотя в третьем издании книги дается некоторая уточняющая дифференциация понятий фонизма и красочности (тот или иной фонизм присущ любому аккорду, красочность же предполагает повышенную степень фонизма), обычно эти понятия применяются Ю. Н. Тюлиным как более или менее равноправные.

В «соотношении фонических и ладовых функций» Ю. Тюлин подчеркивает некоторого рода обратную зависимость: «...чем нейтральнее аккорд в ладофункциональном отношении, тем ярче выявляется его красочная функция, и наоборот: ладофункциональная активность нейтрализует (отодвигает на задний план, но не уничтожает) его красочную функцию»¹. Точно так

¹ Ю. Н. Тюлин. Учение о гармонии, изд. 3-е, стр. 24.

же Ю. Тюлин отмечает «интенсификацию фонизма вследствие нарушения естественных ладовых связей»¹.

Эти положения справедливы. Еще Курт указывал в «Основах линейного контрапункта», что «шероховатости звучания» в двухголосии («пустота» квинт, «жесткость» секунд и септим, то есть неприятные фонические эффекты) могут сглаживаться яркостью и определенностью функциональных отношений (например, в так называемом «золотом ходе валторн» пустота квинты почти незаметна), интенсивными вводноновыми тяготениями и т. д.² Важно, разумеется, и само разграничение ладофункциональной и фонической сторон созвучий.

Однако Ю. Тюлин указывал, что проведенный в его труде «предварительный анализ... далеко не исчерпывает всей сложности взаимоотношений фонизма и ладовых функций» и что «в полном... объеме эта проблема требует специального исследования»³. И действительно, гармоническая красочность, как она воспринимается слушателями и уже давно описывается музыковедами, не покрывается понятием фонизма в очерченном выше смысле. Существует еще такая специфическая гармоническая красочность, характер которой существенно зависит от положения созвучия в ладовой системе и даже иногда им определяется (а не только более ярко или менее ярко при данном положении проявляется и воспринимается). При этом ладофункциональная активность вовсе не всегда ведет к нейтрализации красочности: иногда она, наоборот, усиливает ее. Так, утверждение заключительной мажорной тоники обычно подчеркивает и тоническую устойчивость аккорда и его мажорную окраску. Точно так же альтерация обычно усиливает одновременно и тяготение аккорда, и его красочность. Как справедливо указывает Курт, альтерация дает колористический эффект, аналогичный просветлению или наложению тени, — в зависимости от восходящего и нисходящего направления альтерации, то есть восходящего или нисходящего тяготения альтерированного звука. Красочность альтерированных аккордов оказывается, таким образом по Курту, лишь другой стороной их интенсифицированных тяготений⁴. Сходные эффекты достигаются и хроматическими соотношениями. Например, аккорды *d-fis-a* и

¹ Ю. Н. Тюлин. Учение о гармонии, изд. 3-е, стр. 24.

² См.: Э. Курт. Основы линейного контрапункта. Русский перевод Э. Эвальд под ред. Б. Асафьева. М., 1931, стр. 265—275.

³ Ю. Тюлин. Учение о гармонии, изд. 1-е, стр. 28.

⁴ Этого вопроса, равно как и некоторой неполноты трактовки гармонической красочности в Учении о гармонии Ю. Н. Тюлина, автор этих строк касался в очерке о концепции Курта (см.: Л. Мазель и И. Рыжкин. Очерки по истории теоретического музыкознания, вып. II. М., Музгиз, 1939, стр. 70—72). В работе Ю. Тюлина и Н. Привано «Теоретические основы гармонии» (М. Музгиз, 1956), соотношение красочности и функциональности трактуется более полно (стр. 146—147), но само понимание природы красочности осталось тем же, что в Учении о гармонии.

des-f-as в тональности *do* характеризуются одним и тем же фонизмом мажорного трезвучия, одной и той же регистровой окраской, обладают ярко выраженным функциональным значением, но существенно различаются по своему гармоническому колориту: первое, включающее IV повышенную ступень, «светлее» второго, построенного на пониженной ступени. А при одинаковом положении одного и того же аккорда в ладу его окраска часто зависит от характера самого лада: так, мажорное субдоминантовое трезвучие IV ступени обладает в дорийском миноре иным колоритом, чем в натуральном мажоре.

Не следует поэтому отождествлять местоположение аккорда в ладовой системе с его функцией в узком смысле слова, ролью в гармонической логике, гармоническом движении. Последняя, конечно, зависит от первого, однако от местоположения в ладовой системе зависит не одна лишь функция аккорда, но и его специфический колорит. Общеизвестно также, что своим особым колоритом, а не только теми или иными функционально-динамическими возможностями, обладает и каждый лад в целом. Колорит этот, например различие мажора и минора, воспринимается и в одnogолосных напевах, по отношению к которым вопрос о фонизме аккордов не встает. С другой стороны, например, минорный колорит многоголосного целого может быть ясно выражен даже в том случае, когда в гармонии явно преобладают мажорные аккорды. Следующий схематический пример содержит последовательность восьми аккордов, пять из которых — мажорные трезвучия. Общая продолжительность их звучания более чем вдвое превосходит продолжительность звучания остальных аккордов. Наконец, завершается пример тоже мажорным трезвучием. И все-таки минорный лад и минорный колорит целого вне всяких сомнений:



Различие же впечатлений, производимых отдельно взятыми мажорным и минорным трезвучиями, определяется не только их акустическими свойствами, но и тем, что, благодаря нашему музыкальному опыту, мы воспринимаем эти трезвучия как возможные тоники мажорного и минорного ладов, концентрирующие в себе их существенные черты. Трудно сказать, насколько интенсивно ощущалось бы различие собственно фонических качеств этих трезвучий, не будь у нас этого опыта.

Сказанное относится к фонической стороне любого созвучия: сторона эта даже в изолированном аккорде вызывает те или

иные ладовые ассоциации. И если, например, отдельно взятое консонирующее трезвучие имеет тенденцию восприниматься как устойчивое, то диссонирующий аккорд — как неустойчивость. Показательно также, что Хиндемит, классифицирующий аккорды главным образом по характеру их звучания (то есть по фоническим признакам), делит все аккорды на содержащие тритон и его не содержащие, поскольку тритон вызывает (даже в отдельно взятом аккорде) ощущение тяготения, которое неотделимо от нашего ладового опыта¹.

Приведенные соображения, свидетельствующие о глубокой связи фонической и ладовой сторон аккорда (ее подчеркивает и Ю. Н. Тюлин), отнюдь не лишают правомерности выделения собственно фонической стороны гармонии, то есть совокупности свойств, которой обладает звучание данного аккорда, взятого изолированно. И каковы бы ни были при этом возможные или даже неизбежные ладовые ассоциации, вызываемые интервально-звуковым составом аккорда, акцентируется при таком выделении акустико-психологическое воздействие интервалов, а не их потенциальная роль в той или иной ладовой системе. Важно, однако, не сводить к такого рода фонизму в тесном смысле слова более широкий круг явлений гармонической красочности.

В то же время, подобно тому как фонизм даже изолированного аккорда может вызывать те или иные ладовые ассоциации, так и аккорды, ярко представляющие в соответствующем контексте определенную динамическую функцию, еще более очевидным образом обладают своими характерными фоническими свойствами (достаточно упомянуть о фонизме доминантсепт-аккорда). Вообще же функциональность, как вытекает из сказанного, способна легко связываться с красочностью (напомним, что альтерация может одновременно усилить и красочность и тяготение аккорда). В итоге оказывается необходимым, наряду с выделением — в качестве некоторых крайних, предельных свойств — фонизма в тесном смысле (понимаемого в максимально возможном отвлечении от ладовых ассоциаций и функциональности) и функциональности в тесном смысле (роль аккорда в гармоническом движении, взятая в максимальном отвлечении от фонизма), учитывать большую сферу органического и относительно равноправного взаимопроникновения ладовых (то есть в широком смысле также и функциональных) и красочных (то есть фонических в широком смысле) свойств аккордов и их последовательностей. С этой точки зрения ладо-колористические свойства аккордов, а также ладов, звукорядов (например, дорийского или фригийского лада,

¹ Р. Hindemith. *Unterweisung im Tonsatz*. Mainz, 1937. Изложение и критику системы Хиндемита см. в статье Ю. Н. Холопова «О трех зарубежных системах гармонии» (Сб. «Музыка и современность», редактор-составитель Т. А. Лебедева, вып. 4. М., «Музыка», 1966).

целотонного звукоряда, гаммы тон-полутон) можно назвать ладофоническими¹.

Вот рабочая схема, поясняющая описанные соотношения:

Ладовая сторона гармонии (функциональная в широком смысле)		
Собственно фонизм (фонизм в тесном смысле); фонические свойства изолированного созвучия, взятые в максимально возможном отвлечении от ладовой стороны	Ладогармонический колорит (окраска); ладофонические свойства аккордов, ладов, звукорядов.	Ладогармоническая функциональность в тесном смысле (устойчивость, тяготения: T, D, S), взятая в максимальном отвлечении от фонической стороны
Красочная сторона гармонии (гармонический фонизм в широком смысле)		

Вместе со сделанными разъяснениями эта схема, на наш взгляд, более полно и гибко показывает различия в связи между красочной (фонической в широком смысле) и ладовой сторонами аккордов, чем простая констатация двух групп свойств. Самб собой разумеется, что окраска и функция аккорда зависят также от конкретного музыкального контекста, в частности от отношения аккорда к непосредственно предшествующему созвучию.

Самый фонизм аккорда (в тесном смысле), в свою очередь, тоже не вполне однороден. В него входит не только интервальный состав аккорда (в его непосредственном акустико-психологическом воздействии), но и, например, тембр, громкость². Эти последние элементы можно было бы даже причислить к наиболее «чистым» носителям фонизма, поскольку они, в отличие от интервального состава аккорда, не вызывают ладовых ассоциаций. Но зато они не специфичны для гармонии, представляют самостоятельные элементы музыки. Специфической же стороной фонизма в тесном смысле, как явления, относящегося именно к области гармонии, оказывается все-таки интервально-звуковой состав аккорда, включая количество тонов, их расположение, октавные удвоения.

Классификацией аккордов, основанной в значительной мере на фонических свойствах их интервального состава, является, как упомянуто, классификация Хиндемита (она воспроизведена

¹ Этот термин принадлежит болгарскому музыковеду И. Рачевой и применен в ее дипломной работе «К вопросу о месте Дебюсси в историческом развитии ладогармонического мышления» (рукопись, библиотека Московской консерватории. М., 1967).

² Фонизм отдельного звука — это и есть его тембр (окраска) в широком понимании, включающем регистр и громкость.

и прокомментирована в названной статье Ю. Н. Холопова на стр. 222—225).

Фоническая (в тесном смысле) сторона гармонии имеет большое музыкально-выразительное значение и должна учитываться при анализе как отдельных произведений, так и стилей различных композиторов. Известен, например, особый эффект мягкости и полноты звучания, которого достигал Шопен определенным расположением аккордов на фортепиано, — расположением, близко соответствующим обертоновому ряду. Эффект этот относится к числу собственно фонических. Точно также известно, что Бетховен порой прибегал к столь резким звучаниям, каких не было у Гайдна и Моцарта. Иногда это проявляется в самом интервальном составе аккорда: таков знаменитый аккорд в финале девятой симфонии за несколько тактов до первого вступления голоса (в аккорде одновременно звучат все семь тонов гаммы гармонического минора). Не менее интересны, однако, случаи, когда типично бетховенский фонизм дает о себе знать при использовании простейших гармоний — мажорных и минорных трезвучий. Например, первый аккорд Патетической сонаты особенно впечатляет благодаря forte и тесному расположению семи тонов минорного трезвучия в низком регистре фортепиано (точно такой же аккорд внезапно появляется после нескольких тактов pianissimo — в 22-м такте более ранней бетховенской до-минорной сонаты, ор. 10 № 1). Для стиля клавирных сонат Гайдна и Моцарта такого рода фонизм нехарактерен¹.

На протяжении XIX и начала XX века роль в европейской музыке гармонической красочности, и в частности фонизма в тесном смысле, возрастала (подробнее в главе IX). Увеличивалось также значение темброво-фактурных и динамических эффектов. В середине XX века возникло даже особое направление музыки — сонористика, в котором звучания как таковые, а не их ладогармонический смысл или интервально-мелодические связи, выдвигаются на передний план. Направление это можно рассматривать как одностороннее и предельное развитие фонической (в тесном смысле) стороны предшествующей музыки. Сейчас еще трудно судить о его перспективах, в частности о том, способно ли оно быть более или менее самостоятельной ветвью искусства или же оно включится в эволюционный процесс, более очевидным образом развивающий общие многовековые традиции музыкальной культуры.

¹ Для сравнения вспомним начальный аккорд сонаты Es-dur Гайдна (№ 1 по изданию Музгиза). Он также содержит семь тонов трезвучия в тесном расположении и низком регистре. Но, во-первых, аккорд расположен на три полутона выше упомянутого бетховенского аккорда; во-вторых — это мажорное трезвучие, а не минорное; в-третьих, аккорд берется арпеджированно, что весьма смягчает его звучание.

Теперь о двух сторонах гармонии в совершенно ином смысле: гармония как результат движения голосов и как последовательность цельных аккордовых комплексов. С тех пор как закономерности классической гармонии сформировались, эти две стороны — интонационно-мелодическая и собственно аккордовая — одинаково важны и в принципе неотделимы друг от друга. Интонационно-мелодическая сторона, связанная с голосоведением, характеризуется, в частности, тяготениями неустойчивых звуков преимущественно к смежным высоте тонам. Аккордовая же сторона проявляется в том, что отдельные гармонии, хоть их последовательности и подчинены определенным нормам голосоведения, предстают также и как определенные единства, как относительно самостоятельные данности, обладающие своими собственными структурными закономерностями. При этом ладотональная система связей аккордов, тоже имеющая свою внутреннюю логику, базируется не только на секундовых отношениях в мелодических голосах, но прежде всего на акустическом кварто-квинтовом родстве основных (басовых) тонов аккордов.

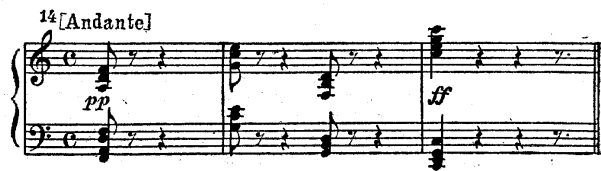
Без первой стороны гармония немыслима как элемент музыки, ибо музыка является искусством интонационным по своей природе; без второй гармония не существует как относительно самостоятельный и специфический элемент музыки, отличный от других элементов¹. Конкретное же соотношение этих сторон, разумеется, неодинаково в условиях различных стилей, жанров, форм, а иногда даже различных частей формы. Например, в тех заключительных кадансах классиков, где доминанта и тоника берутся в одинаковых мелодических положениях (с параллельными или противоположными октавами) на первый план выступают цельные вертикальные комплексы, а не интонационно-мелодические связи в отдельных голосах. Вот каданс этого рода из первой части сонаты Бетховена ор. 10 № 1:



¹ Заметим попутно, что обозначение двух рассматриваемых сторон гармонии как «горизонтальной» и «вертикальной» могло бы привести к смешению с другим, ранее разобранным аспектом: функциональность предполагает тяготение, формообразование, то есть широкое «горизонтальное» (во времени) действие гармонии, красочность же связана преимущественно с впечатлением от созвучия как такового, в качестве «вертикального» комплекса.

Впрочем, в значительной степени это относится и ко многим другим кадансам, представляющим собой аккордовую концентрацию свойств лада и содержащим кварто-квинтовые ходы баса: I—IV, V—I. Обычный же совет учащемуся по возможности предпочитать в середине гармонической задачи (вне каданса) обращения доминантсептаккорда его основному виду исходит не только из желания сохранить основной вид для каданса, но и из заботы о мелодико-интонационной стороне гармонии (ибо обращения доминантсептаккорда требуют при разрешении секундового шага баса). И если, таким образом, соотношение двух сторон гармонии несколько меняется даже на протяжении восьмитактной школьной задачи, то в исторической эволюции стилей это изменение может быть очень значительным. Очевидно, например, что для гармонического стиля вагнеровского «Гристана» характерен больший чем для стиля венских классиков акцент на интонационно-мелодических тяготениях и связях. В целом классической музыке (в широком смысле) свойственно известное равновесие обеих сторон гармонии. Те два стилевых истока или устремления в области гармонии, сочетание которых определило, по словам Асафьева, «золотой век классической и романтической гармонии», тоже связаны с этими сторонами: «гармония аккомпаниаторства» (или гармония как «резонатор мелодии») — преимущественно с цельными аккордовыми комплексами, гармония же как «остывшая лава полифонии» — главным образом с интонационно-мелодической стороной.

Классики не только понимали эти стороны в единстве, но и ощущали их относительную самостоятельность, а иногда даже своеобразно «играли» их соотношениями. Показательный пример — окончание медленной части сонаты Бетховена G-dur, op. 14 № 2. Эта часть, связанная с традициями гайдновских маршеобразных Andante, содержит элемент остроты, пикантности и, быть может, является отдаленной предтечей характерных, немного шуточных и гротескных маршей позднейших композиторов (Шумана, Чайковского, Прокофьева). Тема изложена отрывистыми аккордами (staccato). В кадансовых зонах построений нередко появляются внезапные sforzati. В заключительном же кадансе всей части Бетховен, естественно, создает новую, более сильную неожиданность:



144

Четыре последних аккорда образуют типичную кадансовую последовательность: субдоминанта, кадансовый квартсектаккорд, доминанта, тоника. Субдоминантовая гармония (сектаккорд II ступени) дана в таком положении, при котором в верхнем голосе находится IV ступень лада (звук фа в до мажоре). Это почти предопределяет плавный заключительный ход голоса — фа, ми, ре, до. Бетховен, однако, «знает» не только эту типичную мелодико-интонационную формулу классического каданса, но и то, что аккорды, входящие в каданс, являются самостоятельными и цельными вертикальными комплексами, последовательность которых определяется внутренними закономерностями аккордово-гармонической функциональной логики и способна поэтому в известных пределах эмансипироваться от норм голосоведения. И он особым образом «играет» этим обстоятельством, дает «то, да не то»: в мелодии действительно звучит ход фа — ми — ре — до, но, опираясь на самостоятельность аккордов, Бетховен их «эмансипирует» и свободно перебрасывает в разные регистры. В результате звуки мелодии образуют не плавные секунды, а острые интервалы септимы, ноны и квартдецимы.

В такого рода особых ситуациях часто предвосхищаются средства, которые в более поздних стилях становятся обычными. В данном случае речь идет о типичных для музыки нашего века свободных перебросках звуков мелодии в разные октавы, вследствие чего секунды нередко заменяются септимами и нонами. И если приведенный пример, конечно, и не вызывает ассоциаций с музыкой Прокофьева, то происходит это потому, что внимание слушателя сосредоточивается не на скачках мелодии, а на смещаемых в разные регистры аккордах привычной кадансовой последовательности. Но здесь же и глубокая связь примененного Бетховеном приема с традицией: именно в кадансах аккорды, как самостоятельные вертикальные комплексы, чаще всего выступали на первый план, и это было в данном случае смело использовано и развито Бетховеном с целью сделать каданс медленной части острым и несколько задорным.

С точки зрения реальных исторических соотношений и связей между двумя описываемыми сторонами гармонии весьма существенно также то, что некоторые одновременные сочетания, первоначально возникшие как результат голосоведения, то есть интонационным путем (сочетания, обусловленные участием неаккордовых звуков — проходящих, задержаний), превратились впоследствии в самостоятельные аккордовые комплексы. Таков, в частности, и доминантсептаккорд, септима которого когда-то применялась только в качестве проходящего звука (неприготовленный доминантсептаккорд был, как известно, впервые введен в употребление Монтеверди и произвел эффект необычайной новизны и резкости). То же самое относится и к

145

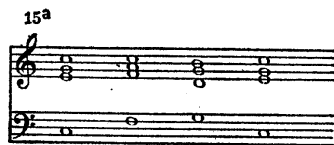
некоторым другим аккордам, о чем еще будет речь в дальнейшем.

Насколько взаимопроникновение двух сторон гармонии глубоко, видно хотя бы уже из той большой роли, какую приобрело в классической музыке кварто-квинтовое соединение аккордов, прежде всего трезвучий. Эта роль определяется не только акустическим квинтовым родством основных тонов, как можно было бы подумать, если стоять на чисто «аккордовой» точке зрения, но и оптимальностью интонационно-мелодических соотношений: трезвучия имеют один общий тон (что необходимо и достаточно для их связи), а остальные мелодические голоса движутся плавно (при секундовом же соединении трезвучий нет ни одного общего тона, а при терцовом — в пределах диатоники — их два, то есть количество мелодического движения оказывается минимальным и соединение воспринимается как несколько пассивное).

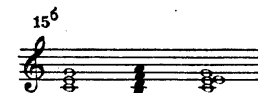
В теоретическом музыкознании две стороны гармонии, о которых идет речь, были лишь недавно четко осознаны в их различии и единстве, в их многообразных соотношениях. В прошлом теоретические концепции и учебники гармонии фактически делали акцент на какой-либо одной из сторон, а если иногда стихийно и учитывали обе, то без констатации самого факта существования их обоих.

Теория Рамо, как ясно из главы второй, базируется на понимании аккордов, как цельных вертикальных структур. Ее типодом в музыкальной эстетике была, как упомянуто, система взглядов Руссо, а в теоретическом музыкознании — концепция Бемецридера¹. В диатонике мажора последняя противопоставляла звукам тонического трезвучия (оно берется из натурального звукоряда) четыре неустойчивых звука, возникающих в результате секундовых смещений трех тонических и стремящихся вернуться к ним. Эти тяготеющие неустой были названы Бемецридером *sops d'arpe* (звуками зова, призыва), то есть звуками, как бы зовущими тонику.

Схемы мажорного лада по Рамо и по Бемецридеру должны, в соответствии со сказанным, выглядеть так:



¹ Она изложена в книге: Л. Шевалье. История учений о гармонии. Перевод с французского под ред. проф. М. В. Иванова-Борецкого. М., Музгиз, 1931, стр. 83—84.



Первая схема до сих пор лежит в основе учения о гармонии. Вторая же превосходит гораздо более детально разработанную систему Яворского (см. главу VI). Одна из слабостей концепции Бемецридера состоит в том, что она не объясняет структуру самой диатоники мажора: почему одни звуки тонического трезвучия «смещаются» на малую секунду, другие на большую или, иначе говоря, почему в до-мажорную гамму входят звуки *h*, *f* и *a*, а не *b*, *fis* и *as*. Теория Рамо объясняет строение мажорного лада сочетанием трех больших трезвучий, одно из которых находится в наивысшем акустическом родстве с двумя другими. Но попытка Рамо вывести из того же акустического родства тяготение доминанты в тонику едва ли вполне правомерна: остается неясным, почему «порожденный» звук (обертон) тяготеет к «породившему», а не наоборот, порождающий звук стремится вперед к порожденному им. Замечание Рамо, что переход доминанты в тонику является естественным возвращением части в то целое, из которого она вышла, представляет собой скорее метафору, нежели научное объяснение (подробнее в главе VI).

Собственно говоря, тяготение и не может быть выведено из чисто акустических соотношений. Оно вытекает из ладовой системы в целом, обусловлено интонационной природой музыки и лишь опирается на акустические закономерности, так или иначе «истолковывает» и использует их. Поэтому понять природу тяготения одного трезвучия к другому невозможно вне интонационной стороны гармонии и вне всей гармонической системы.

Сравнивая концепции Рамо и Бемецридера, приходится признать превосходство первой не только в силу ее детальной разработанности, но и в смысле ее гораздо большей актуальности для развития в ту эпоху науки о гармонии. Учение о полифонии, о движении голосов уже существовало, и утверждение классической гармонии требовало прежде всего осознания аккордов как структурных единств, равно как и специфически гармонической логики их последовательностей. И вполне справедливо именно Рамо считается отцом учения о гармонии¹.

¹ В творческой практике гармоническая система сформировалась столетием раньше. Но теория долго не осознавала аккорд как единство и рассматривала его как сумму интервалов. Это соответствовало и практике цифрованного баса, которая в этом смысле была противоречивой: с одной стороны, она способствовала развитию аккомпаниаторства, то есть фактическому применению, а следовательно, в какой-то степени и осознанию гармоний как единств;

Концепция же Бемецридера была забыта, не оказав на теоретическое музыкознание никакого влияния. Не получили широкого распространения и высказывания Руссо и Гретри об интонационной природе музыки, ибо на первом плане были на том историческом этапе задачи развития самостоятельных и обобщенных закономерностей музыкальной логики, которые требовали главного акцента не на связях мелодии с речевой выразительностью, а на формообразовательных функционально-динамических и модуляционных возможностях гармонии. Другой вопрос, что у ряда теоретиков, прежде всего у Рамо, а затем и у Римана, этот главный акцент оказался односторонним и чрезмерным. И выражается это не в каком-либо игнорировании голосоведения, не в отрицании того, что гармонии реально образуются движущимися голосами (учебники гармонии не могут проходить мимо всего этого), а в том, что научные объяснения основных явлений (разумеется в трудах, которые, как работы Римана, на такое объяснение претендуют) даются, как правило, вне интонационно-мелодической стороны гармонии.

Б. Асафьев справедливо указывал, что приближение к интонационной трактовке гармонии содержится в тех трудах, где придается большое значение сопряжению тонического трезвучия не с доминантсептаккордом, а с вводным септаккордом; в самой же «доминантовости» подчеркивается тяготение тритона. Первому условию вполне удовлетворяет, как мы видели, теория Бемецридера, но аналогичные тенденции Асафьев усматривает и в гораздо более сложном и многосоставном *Traité d'harmonie* Катея¹. Добавим, что, наоборот, Риман, видимо, недооценивал самостоятельное значение вводного септаккорда и определял его как доминантноаккорд без баса.

В целом внешними выражениями двух подходов к гармонии могут служить акценты на кварто-квинтовых и на секундовых соотношениях и тяготениях.

Концепция Курта, противопоставляемая ее автором концепциям Рамо и Римана, представляет собой предельное выражение мелодического подхода к явлениям гармонии и односторонне утверждает, что вводный тон не потому неустойчив, что он входит в доминантовую гармонию, а наоборот, эта

с другой же стороны, самый интервальный способ обозначения аккордов препятствовал их пониманию как целостных комплексов.

Формирование учения о гармонии было связано, как пишет в упомянутой работе Л. Шевалье, с развитием игры на клавишных инструментах. Вне этого, поскольку к тому же нотное письмо в партитуре еще не было известно, исполнитель имел дело преимущественно со своей одноголосной партией. Добавим, что даже теперь, когда каждый с детства слышит песни, танцы, марши, выдержанные в гомофонно-гармоническом складе, учащиеся-пианисты намного быстрее и легче усваивают курс гармонии, нежели вокалисты или играющие на духовых инструментах.

¹ См.: академик Б. Асафьев (Игорь Глебов). Глинка. М., Музгиз, 1947. Добавление I. О системах гармонии, стр. 285—300.

гармония потому тяготеет в тонику, что она содержит вводный тон¹.

В русском музыкознании, в соответствии и с самим творчеством русских композиторов-классиков, интонационно-мелодической стороне гармонии отводится подобающее место, и притом, как правило, без недооценки другой стороны. В работах Лароша это выражается в особом внимании к историческим связям гармонии с полифонией, к мелодическому происхождению многих гармонических явлений (например, аккорда с увеличенной секстой). Чайковский в конце своего Руководства к практическому изучению гармонии дает, видимо, под влиянием идей Лароша, раздел о гармонии строгого стиля. Внимание к голосоведению в Руководстве настолько велико, что практически учащемуся прививается ощущение обеих сторон гармонии. Исходит же Чайковский, естественно, из аккорда как цельной структуры, из квинтовых связей гармоний и тональностей, то есть из всего, что специфично именно для гармонии (см. §§ 1—7 Руководства). Между прочим, глава о нонаккорде предшествует главе о вводных септаккордах (малом и уменьшенном) и про последние говорится, что «в отношении разрешения септаккорды эти рассматриваются как нонаккорды, лишённые основного тона» (§ 37). Однако речь идет здесь, как видно из приведенных слов, не об определении или научном объяснении вводных септаккордов (как у Римана), а только о практике их разрешения.

В принципе тот же общий подход к гармонии, что у Чайковского, господствует и в Практическом учебнике гармонии Римского-Корсакова.

Из созданных в России теорий гармонии только концепция Яворского носит чисто интонационный характер, исходит из тяготения тритона (с его разрешением в большую терцию или малую сексту) и отрицает кварто-квинтовое тяготение доминантового баса в тонику (подробнее в главе VI). В Теоретическом курсе гармонии Катуара основные явления фактически объясняются двусторонне. Есть и опора на натуральный звуко-ряд, на терцовую структуру аккорда, на квинтовые связи аккордов и тональностей, но в то же время трезвучия мажорного лада, в частности доминантовое и субдоминантовое, выводятся из секундовых смещений звуков тонического трезвучия (например, доминантовое трезвучие возникает в результате смещения вниз тонической примы и терции, субдоминантовое — от смещения вверх тонической терции и квинты)². Наконец, в Учении о гармонии Ю. Тюлина сознательно проводится поло-

¹ Критика этих воззрений дана в уже упомянутом очерке автора этих строк о концепции Курта. К затронутому вопросу мы вернемся в главе VI.

² См.: Г. Катуар. Теоретический курс гармонии, ч. I. М., 1924, стр. 14—20.

жение об интонационной основе музыки, аккорды же рассматриваются как структурные единства, опирающиеся и на ладоинтонационную основу, и на акустические предпосылки.

В более или менее прямой форме утверждает существование у гармонии двух рассматриваемых сторон Л. Шевалье. Он пишет: «Раз навсегда следует установить два способа анализа созвучий» — и далее говорит о контрапунктической и гармонической точках зрения¹. Однако здесь все же речь идет о «способах анализа» и «точках зрения», а не о двух сторонах гармоний, присущих самой ее природе. Об этом, как и о различном соотношении двух сторон в разных стилях, сказано в уже упоминавшемся очерке автора этих строк о концепции Курта (стр. 73—74). Венчают же теоретические соображения о двух сторонах гармонии цитированные образные характеристики Асафьева в его трудах 40-х годов («Евгений Онегин», «Интонация», «Глинка»).

В заключение остается лишь повторить, что должный учет обеих описанных сторон гармонии и их взаимодействия является важной предпосылкой удовлетворительного освещения структурных проблем классической гармонии, которым посвящена следующая часть книги.

¹ Люсьен Шевалье. История учений о гармонии, стр. 6—7.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

СТРУКТУРНЫЕ ПРОБЛЕМЫ КЛАССИЧЕСКОЙ ГАРМОНИИ

Глава V

О СТРУКТУРЕ АККОРДА (к проблеме терцового принципа)

Почему среди всех одновременных сочетаний тонов классическая гармония выделяет некоторые основные, нормативные, называемые аккордами? И почему аккорды строятся по терциям? На чем зиждется эта закономерность, в чем ее смысл? Сохраняет ли она значение только для классической гармонии или обладает более широкой сферой действия? Вот вопросы, ответить на которые призвана эта глава.

Можно было бы встать на точку зрения, что музыканты попросту условились называть аккордами созвучия, расположенные (или могущие быть расположенными) по терциям, и что, таким образом, здесь, собственно, нет предмета исследования. Однако это последнее предположение отпадает, как только выясняется объективная обоснованность условия, то есть устанавливается, что созвучия терцовой структуры действительно отличаются от других по своим свойствам и своей роли.

Можно было бы также утверждать, что терцовая структура аккорда есть чисто формально-грамматическая закономерность классического музыкального языка, которую надо принимать как факт, не пытаясь во что бы то ни стало обнаружить за ней какой-либо особо существенный смысл: его может не оказаться, как не кроется он за многими вполне условными (формальными) грамматическими закономерностями словесных языков. Но даже если бы это было так, то все равно следовало бы определить место и значение данной закономерности во всей системе классического музыкального языка, ее соотношения и связи с другими закономерностями. В действительности же, как уже говорилось выше, музыкально-грамматические закономерности и музыкальная лексика не обладают тем же характером и той же степенью условности, что грамматика и лексика словесного языка. И наконец, только конкретное ис-

следование, то есть попытка найти ответ на вопрос, может выясниться, насколько плодотворна была его постановка.

Принятое в учении о гармонии разделение всех созвучий на аккорды и так называемые случайные сочетания основано на том, что некоторые созвучия являются относительно самостоятельными по своей структуре и конструктивной роли, другие же — несамостоятельными. Они зависят от самостоятельных и на них опираются. Выражается это в меньших «правах» случайного сочетания. Оно не может завершать построение, должно переходить в опорный для него аккорд. Самостоятельное же созвучие пользуется значительно большей свободой «поведения». При этом сейчас не имеют в виду соотношения, обуславливаемые конкретным местоположением созвучия в ладотональной системе, как, например, опорность тонического аккорда и тяготение к нему других. Речь идет о созвучиях, самостоятельных в силу их внутренней структуры. От ладовой системы во многом зависит, какого типа созвучия окажутся структурно самостоятельными. Но став таковыми, они могут нести различные ладовые функции, могут быть функционально более яркими или менее яркими, более определенными или менее определенными, промежуточными, двойственными и т. д. Иначе говоря, хотя каждый аккорд несет в ладовой системе ту или иную функцию, его природа как аккорда, то есть как созвучия самостоятельного, непосредственно уже не определяется его функцией и имеет до известной степени независимый (по отношению к месту аккорда в ладовой системе) характер.

Подобное выделение аккордов и их противопоставление «случайным сочетаниям» не применимо, конечно, к музыке любого рода. Так, в линейной полифонии (тональной или атональной) одновременные сочетания тонов иногда регулируются лишь некоторыми общими нормами (например, необходимостью чередования более жестких и более мягких звучаний), без выделения сочетаний какого-либо определенного типа в качестве основных, самостоятельных, нормативных. С другой стороны, классическая музыка знает произведения (или их части) аккордово-гармонического склада, совсем не содержащие «случайных сочетаний», а представляющие собой последовательности именно нормативных, самостоятельных созвучий (трезвучий и септаккордов с их обращениями), каждое из которых берется либо строго одновременно (собственно аккордовый склад), либо в виде гармонической фигуры (как в начале прелюдии до мажор из первого тома «Х. Т. К.» Баха). Однако для классической гармонии в целом деление созвучий на аккорды и случайные сочетания чрезвычайно существенно и его значение весьма многообразно. Это деление тесно связано с соотношением гармонии и мелодии, описанным во второй главе. Гомофонная мелодия не могла бы развиваться доста-

точно свободно, если бы она всегда должна была двигаться только по тем тонам, которые входят в гармонию, звучащую одновременно с данным отрезком мелодии. Подобное ограничение, возможное в тех или иных частных случаях, очень обеднило бы мелодику, если бы оно было возведено в правило. Необходимо также учитывать, что при всем возможном единстве горизонтали и вертикали между их закономерностями есть специфические различия. Основа мелодий — движение по секундам. Но этот интервал диссонирует, и одновременное звучание нескольких смежных тонов было бы слишком резким. Иными словами, наиболее естественное и простое для горизонтали, отнюдь не является таковым для вертикали. Отсюда вытекает, что оборот мелодии, звучащий на одной гармонии, вообще говоря, включает также и звуки, не входящие в данную гармонию, а это и приводит к созвучиям, именуемым случайными сочетаниями (если же смена гармонии будет сопутствовать каждому новому звуку мелодии, то возникнет приближение к уже упомянутому аккордово-гармоническому складу, естественному лишь в некоторых жанровых условиях).

Сказанное о гомофонии относится в известной мере к соотношению гармонии и движущихся мелодических голосов вообще. Так, в полифонии строгого стиля от созвучий требовалась консонантность. Но неукоснительное распространение этого требования решительно на все одновременные сочетания очень ограничивало бы подвижность голосов. Поэтому условиям консонирования должны были удовлетворять лишь созвучия более заметные для слуха по своему положению; в промежутках же могли возникать и диссонирующие сочетания, оправдываемые плавным голосоведением и как бы опирающиеся на предшествующий и последующий консонансы.

Очень большое значение имеет деление созвучий на аккорды и случайные сочетания для того раскрепощения, высвобождения гомофонной мелодии, о котором тоже говорилось во второй главе. Ведь способность мелодии делать в процессе своего развития опорным тоном любой, в частности неустойчивый, звук лада (и притом без элементов ладовой переменности или отклонения) основана на том, что звук этот получает поддержку гармонии в качестве аккордового тона, то есть элемента некоторой, относительно самостоятельной вертикальной структуры. Точно так же способность мелодии превращать любой звук в тяготеющий неустойчивый звук зависит на возможности создать противоречие между этим звуком и соответствующей нормативной вертикальной структурой, то есть на возможности сделать его неаккордовым и образовать тем самым случайное сочетание. Ясно, какое огромное значение имеет все это для выразительности мелодии.

Если же подойти к вопросу с точки зрения системы средств классической гармонии, то легко вспомнить, что в сложной

иерархии соотношений устойчивых и неустойчивых элементов, упомянутой в третьей главе, тяготение случайного сочетания к аккорду (неаккордовых тонов к аккордовым) занимает как бы нижнее место, действуя, по сравнению с другими членами иерархии, в наименьшем радиусе: любой (в частности, нетонический и даже диссонирующий) аккорд как единая цельная структура служит, пока он звучит, некоей «микротоникой», способной притягивать к себе другие звуки. И не случайно вопрос об аккордовых и неаккордовых тонах играет роль при определении границ мельчайшей ячейки формы — мотива: учение о музыкальном синтаксисе утверждает, что мотив может закончиться только аккордовым тоном¹.

Собственно, само явление ясно ощущаемого гармонического тяготения складывалось в предшествовавшей гомофонии музыке строгого стиля отчасти в связи с заключительными кадансовыми формулами, отчасти же в качестве тяготения задержания (приготовленного) к своему разрешению. И оба эти истока весьма существенны для классической гармонии.

Наконец, как уже разъяснено в предыдущей главе, гармония предполагает не только одновременное движение голосов, но и единые, цельные вертикальные комплексы. Цельность же таких комплексов может быть обусловлена лишь некоей закономерной их структурой, которая немыслима без выделения среди всех сочетаний, допускаемых звуковым составом данной ладовой системы, некоторых нормативных созвучий, то есть аккордов. Вот почему сама специфика гармонии (в ее зрелом выражении) в сущности неотделима от категории аккорда и от противоположения его другим возможным в музыке созвучиям — «случайным сочетаниям». И если эмансипация музыки как самостоятельного искусства была неосуществима без известной эмансипации гармонического элемента, то эта последняя невозможна без выделения аккорда как относительно самостоятельной структуры.

Возникает, конечно, вопрос о тех принципах, на основе которых происходит это выделение. Они могут быть, вообще говоря, различными. В строгом стиле выделялись консонансы (из диссонирующих аккордов применялся лишь сравнительно мягко звучащий секстаккорд уменьшенного трезвучия). Мажорные и минорные трезвучия и представляли собой сочетания, в которых любая пара звуков давала консонирующий интервал (нетрудно убедиться, что подобное сочетание из четырех различных тонов уже невозможно). В основе венско-классической гармонии фактически лежат трезвучия и функционально яркие септаккорды (II, V, VII ступеней). В сущности, при достаточно ограниченном количестве самостоятельных созвучий, они могут

¹ См.: Г. Катгар. Музыкальная форма, ч. I. М., 1934, стр. 20.

фиксироваться в общественном музыкально-слуховом сознании просто в качестве некоторой совокупности («комплекта») конкретных аккордов, различных по структуре. Действительно, названные сейчас септаккорды не тождественны друг другу по своему интервальному строению, а кроме того, они существенно отличаются от большого и малого трезвучий, которые, в свою очередь, тоже не только не совпадают, но даже и контрастируют между собой. В итоге основные аккорды венско-классической гармонии легко узнаются как по их мажорному или минорному ладовому колориту, так и по их яркой и характерной функциональности. И если данная совокупность самостоятельных созвучий достаточно полно представляет классическую ладогармоническую систему, то существенно иная ладовая система могла бы (в принципе) быть представлена соответственно и другой совокупностью аккордов¹.

Но и в пределах одной, широко понимаемой системы самостоятельность или несамостоятельность созвучия может во многом зависеть от его трактовки в том или ином стиле и, конечно, в конкретном музыкальном контексте. У Грига большой септаккорд часто встречается как самостоятельное созвучие, а у венских классиков он обычно выступает в роли случайного сочетания, например задержания к мажорному трезвучию или к квинтсекстаккорду малого минорного септаккорда (II ступени). Такая трактовка этого аккорда венскими классиками, видимо, обусловлена его сравнительно резкой диссонантностью при не очень большой (во всяком случае, не достигающей максимума) функциональной определенности (в тоническом большом септаккорде сильно представлены звуки доминантовой функции, в субдоминантовом — тонической)².

И все-таки ясно, что наиболее сильным средством выделения самостоятельных созвучий является единый интервальный принцип строения: естественно ожидать, что структурно самостоятельное созвучие, легко воспринимаемое именно в качестве такового, будет обладать и достаточно определенной внутренней конструкцией. Она, конечно, может способствовать узнаванию аккорда не только сама по себе, но и в сочетании с другими его свойствами, например упомянутыми функциональной яркостью, ладовым колоритом. Однако высшим выражением эмансипации аккорда и относительной независимости его строения от местоположения в ладовой системе остается все же какая-либо специфическая интервальная структура аккорда.

¹ На это указано Ю. Тюлиным: «Иная ладовая основа может породить и другой принцип интервального строения аккордов» (Учение о гармонии, изд. 3-е, стр. 27).

² Показательно, что в кульминации разработки Героической симфонии Бетховен применил квинтсекстаккорд большого септаккорда II низкой ступени, отличающейся как раз яркостью и полной определенностью своей субдоминантовой функции.

Классическая гармония выделяет в качестве такой структуры терцовое строение, господствовавшее в аккордике европейской музыки от XVII до начала XX века и сохраняющее большое значение также во многих стилях и жанрах современной музыки. И несмотря на неодинаковую конструкцию различных применяемых в музыке названного периода аккордов — трезвучий, септаккордов, нонаккордов, — все они имеют терцовую структуру. Обстоятельство это едва ли является случайным, хотя основные аккорды венско-классической гармонии могут быть опознаны и определены также и другим путем: например, мажорное трезвучие как отрезок натурального звукоряда, минорное — как «затенение» мажорного, основные септаккорды — как функционально характерные диссонантные усложнения трезвучий.

Само учение об аккорде носит в трудах по гармонии двойственный характер. С одной стороны, определение аккорда часто исходит из терцовой структуры, на которой зиждется и теория обращения: основным тоном аккорда считается нижний звук терцового ряда, и если он находится в басовом голосе, то вид аккорда считается основным. С другой же стороны, аккорд понимается как единство, обусловленное акустическими (обертонными) соотношениями натурального звукоряда, построенного с самого начала на некотором основном тоне. Практические следствия двух подходов во многом совпадают. Но теоретически они не приведены к единству. Произошло же это потому, что, хотя самый факт терцового строения аккорда констатирован еще Рамо, теория музыки так и не попыталась с тех пор выяснить причины этого.

В учебниках гармонии терцовый принцип обычно догматизировался и на нем основывалось само определение аккорда. Мотивировка же этого определения в подобных руководствах не давалась¹. Что же касается научных трудов, то, во-первых, основной аккорд (мажорное трезвучие) обычно выводился в них из натурального звукоряда и, во-вторых,

¹ Г. Катуар в уже упомянутом Теоретическом курсе гармонии называет терцовое определение аккорда аксиомой (ч. I, стр. 14), но тем не менее пытается дать ей «доказательство». В дальнейшем выяснится, что соображения Катуара, ценные сами по себе, не выдерживают критики именно как доказательство. Добавим, что обычное определение аккорда (одновременное сочетание не менее трех различных тонов, расположенных или могущих быть расположенными по терциям) относится к изолированному созвучию и утверждает лишь его способность служить аккордом в музыкальном произведении. В конкретном же контексте оно может выступать и как случайное сочетание, разрешаясь в другое созвучие терцовой структуры (например, упомянутый большой септаккорд у венских классиков). С другой стороны, к числу аккордов относятся и так называемые неполные аккорды (например, доминантсептаккорд с пропущенной квинтой), тоны которых не всегда могут быть расположены по терциям. Среди этих аккордов встречаются и такие, где пропущены два звука (например, первая часть четвертой сонаты Скрябина заканчивается доминантнонаккордом без терции и квинты).

начиная с последней трети XIX столетия в них господствовал функциональный подход к явлениям (Риман и другие авторы). При таком подходе аккорды изучались преимущественно с точки зрения их роли в ладогармонической системе и значения для гармонической логики, а не собственной внутренней структуры (в этой главе, правда, обнаружится как раз тесная связь терцовой структуры с ладом и функциональностью, но в некотором более общем и широком понимании этих явлений, чем принятом у теоретиков функциональной школы). И, забегая вперед, можно сказать, что если прежние чисто конструктивные (вне функций) определения многих музыкальных элементов действительно были неудовлетворительными, то и чисто функциональные (не учитывающие внутренних структурных свойств элементов) тоже оказались односторонними.

Далее, приблизительно с 20-х годов нашего века приобрела большое распространение процессуально-динамическая концепция музыкальной формы (Курт Асафьев), противопоставлявшая себя прежним («статическим») теориям и системам. Терцовый же принцип строения аккордов казался связанным именно со статическим пониманием явлений. И наконец, в последние десятилетия теория музыки стремится раскрывать главным образом такие закономерности высотной организации, которые относятся и к последовательным и к одновременным сочетаниям тонов, то есть управляют и горизонтально и вертикально. Подчеркивание единства горизонтали и вертикали характерно как для многих современных учений о тональности и ладогармонической системе, так и для теоретических обоснований (да и для самой практики) серийной музыки. Терцовый же принцип, касающийся только вертикали, естественно, не попадает в фокус внимания этих учений. Снова забегая несколько вперед, приходится отметить, что при всей плодотворности более широкого и целостного подхода современных систем к ладогармонической организации, некоторая недооценка ими специфических особенностей вертикали и горизонтали является их слабой стороной.

Остается добавить, что, поскольку во многих стилях современной музыки терцовый принцип уже не играет прежней роли, музыковедам иногда необоснованно представляется, что вопрос о причинах его значения в прошлом тоже лишен актуальности.

В итоге терцовый принцип — конструктивный, а не функциональный (по крайней мере, на первый взгляд), статический, а не динамический, частный (относящийся только к вертикали), а не общий, наконец, связанный больше с прошлым, чем с настоящим, — не только не находится в русле основных интeресов современного теоретического музыковедения, но и стал естественной и удобной мишенью для нападок со стороны тех, кто по каким-либо причинам полемизирует против «догмати-

ческих», «консервативных», «узкоремесленных» и т. п. установок традиционной («школьной») теории. Таким образом, для научного анализа терцовой структуры во всех ее связях сейчас нет благоприятных психологических предпосылок, и такой анализ должен преодолевать инерцию скептического к нему отношения.

Рассмотрим теперь трактовку терцового принципа в некоторых концепциях и трудах несколько подробнее. Рамо сформулировал его как чисто эмпирическое наблюдение без каких бы то ни было обоснований. При этом в своих теоретических трудах Рамо не придерживался этого принципа вполне последовательно. Иллюстрацией отклонения теории Рамо от терцового принципа может служить так называемая «гипотеза двойного применения», относящаяся к пониманию квинтсектаккорда II ступени мажора (аккорд *фа—ля—до—ре* в до мажоре). Рамо рассматривал этот аккорд двояко: как обращение септаккорда II ступени (в этом случае Рамо исходил из терцовой структуры) и как субдоминантовое трезвучие с прибавленной секстой («аккорд прибавленной сексты»). В чистом строе, на котором основывался Рамо, эти аккорды не совпадают: в первом из них звук *ля* исчисляется как чистая квинта от *ре*, во втором — как чистая большая терция от *фа* и звучит на коммуну ниже¹. Но раз аккорды не совпадают, то второй из них не является квинтсектаккордом, и, следовательно, при объяснении его структуры (аккорд с секстой) Рамо уже не исходит из сложения одних лишь терций.

В трудах Римана, во многом развивающих концепцию Рамо, говорится лишь о терцовой основе аккордов и терцовому принципу не придается большого значения. Мажорное трезвучие понимается как отрезок обертонового ряда, минорное — унтертонового. Характерные диссонансы — доминантсептаккорд и квинтсектаккорд II ступени — рассматриваются как сочетания доминантового или субдоминантового трезвучия с одним звуком из аккорда другой неустойчивой функции: в первом случае к доминантовому трезвучию присоединяется основной тон субдоминантового, во втором — к субдоминантовому трезвучию прибавляется квинтовый тон доминантового. Таким образом, терцовые структуры обоих аккордов возникают как бы до некоторой степени случайно.

Слабой стороной концепций Рамо и Римана является, следовательно, то, что терцовый принцип включается в эти концепции недостаточно органично, как бы присоединяется к ним

¹ Видимо, это различие имеет значение и по сие время для хора а сарпелла, струнного оркестра, смычкового квартета (в той мере, в какой их звучание придерживается чистого строя): при следовании за субдоминантовым трезвучием аккорда доминанте не только повышается IV ступень (*фа→фа-диез* в до мажоре), но обычно инстинктивно чуть-чуть повышается (в пределах коммы) и VI ступень (*ля*).

несколько внешне. Но зато — и это оказывается сильной стороной — он и не догматизируется. И действительно, вполне справедливо считать, фактически следуя Рамо и Риману, терцовый принцип лишь основой строения аккордов классической гармонии, — основой, не исключающей разного рода «замен», «прибавлений», «наслоений», что, в частности, очень существенно для гармонии ряда композиторов XX века.

Однако предпосылки и смысл даже только терцовой основы строения аккордов тоже требуют уяснения. Между тем позднейшие авторы либо отрицают эту основу, либо игнорируют ее, либо, наконец, проявляют к ее анализу несколько настороженное отношение. Крайнюю позицию занимает Б. Л. Яворский, который вообще отказывается (даже по отношению к гармонии композиторов-классиков) от деления созвучий на аккорды и случайные сочетания (впрочем, так поступает и П. Хиндемит в своем уже упомянутом Наставлении в композиции). Правда, Яворский выделяет и классифицирует так называемые «основные созвучия», но исходит при этом не из их интервальной структуры, а из чисто функциональных признаков и требования, чтобы ладовый устой и тяготеющий к нему неустой не звучали одновременно. В итоге к основным созвучиям относятся и аккорды в общепринятом смысле и некоторые случайные сочетания (подробнее об этом — в следующей главе).

Но и Учение о гармонии Ю. Тюлина, отнюдь не порывающее с традицией, характеризуется явной неудовлетворенностью автора Учения тезисом о терцовом строении аккорда. Ю. Тюлин вообще избегает какого-либо внутренне-структурного определения аккорда и как бы растворяет структуру аккорда в его конкретной функции и связи с ладогармонической системой в целом. Ю. Тюлин пишет: «аккорд есть логически дифференцированное созвучие, являющееся представителем присущей нам ладогармонической системы»¹. Или: «аккорд является полномочным носителем гармонических функций» (там же). О терцовом же строении говорится (стр. 27) как о характерном и удобном для узнавания признаке аккордов мажоро-минорной системы. «Но это, — продолжает автор, — все же внешний признак, а не сущность аккорда... которая заключается не в интервалке самой по себе, а в ладовой основе». Далее Ю. Тюлин признает, что в классической музыке «терцеобразность аккордов есть основной принцип строения (но не во всех случаях обязательный)», и утверждает, что «обусловлен он ладовыми закономерностями, в которых известную роль играют и акустические» (стр. 28). Однако вопрос о том, как же именно обусловлен терцовый принцип строения классических аккордов «ладовыми закономерностями», остается откры-

¹ Учение о гармонии, 3-е изд., стр. 28.

тым. В предыдущих же изданиях книги Ю. Тюлина приведенных здесь соображений о терцовом принципе не было, но уже в первом параграфе труда высказывалось несогласие с общепринятым определением аккорда и отмечалось, что «... аккорд является частным случаем гармонии, терцовое же строение аккорда — частным случаем аккордового построения, которое может быть основано и на ином принципе (например, квартная гармония, квартово-секундовая гармония грузинской народной песни, гармония современной музыки и пр.)»¹.

В книге Ю. Холопова «Современные черты гармонии Прокофьева» ее автор тоже подчеркивает «историческую ограниченность самого терцового принципа как основы одновременных созвучий» и предлагает «называть аккордом всякое самостоятельное созвучие, независимо от его структуры»². Иначе говоря, дается чисто функциональное определение вне структурного.

Любопытно, что дань скептическому отношению к определению аккорда на основе терцового принципа отдал уже П. И. Чайковский. Его собственное Руководство к практическому изучению гармонии исходит, правда, из обычного (терцового) определения аккорда, но на полях рукописи учебника Римского-Корсакова он сделал следующее замечание: «Определение неправильно, ибо терцеобразное строение есть только признак аккорда, а не сущность. Например, нельзя считать, что поп есть человек, носящий рясу, а моряк — человек, носящий кортик, придворные певчие — мундир»³. На эти слова Чайковского и опирается Ю. Тюлин, развивая в третьем издании Учения о гармонии соображения, приведенные выше⁴.

Конечно, терцовое строение аккорда не есть его сущность. Это подразумевают и традиционные руководства: сущность раскрывается в самом противопоставлении аккордов и случайных сочетаний, которое указывает на закономерную структуру аккорда, носящую притом настолько самостоятельный характер, что она способна служить опорой (разрешением) для других — несамостоятельных («случайных») образований. Ясно также, что традиционные руководства не мыслят музыки вне тональности, а потому аккорды возникают, конечно же, на ладовой основе, несут соответствующие функции

¹ Учение о гармонии, 1-е изд., стр. 19.

² Ю. Холопов. Современные черты гармонии Прокофьева, стр. 30 и стр. 24.

³ П. Чайковский. Цит. соч., стр. 227.

⁴ Однако в некоторых других работах Ю. Тюлина отмечается, хотя и не анализируется, более существенное значение терцового принципа для структуры одновременных сочетаний, и притом не только в классической музыке. См., например, статью «О зарождении и развитии гармонии в народной музыке» (сб. «Вопросы теории музыки», вып. 2. М., «Музыка», 1970, стр. 16—17), а также выступление Ю. Тюлина в дискуссии о современной гармонии («Советская музыка», 1962, № 10).

и т. д. И наконец, точная и развернутая формулировка того, что в скрытой форме содержится в сжатых рабочих определениях и правилах практических руководств, действительно входит в задачи научных трактатов, но скорее в качестве разъяснения и развития, нежели в плане полемики.

Что же касается высказанного Чайковским вольного сравнения терцовой структуры аккорда с формой одежды лиц различных профессий, то оно едва ли может служить основой научного анализа. Здесь опять встает уже освещенный во Введении к этой книге вопрос о характере и степени условности музыкальных средств. Форма одежды может служить вполне условным, основанным на соглашении или предписании, обозначением профессии, не имеющим никакой внутренней органической связи с природой обозначаемой сущности (то есть может быть знаком-символом). Терцовое же строение не есть кем-либо предписанная внешняя и условная «форма одежды» аккорда, призванная служить его опознавательным знаком, а органически сложилась вместе с самим явлением аккорда. Нет поэтому оснований утверждать, что строение это никак не связано с сущностью аккорда. Задача в том и заключается, чтобы выяснить характер этой связи. И если в некоторых народных музыкальных культурах или стилях современной музыки аккорды не строятся по терциям и даже классическая гармония знает некоторые нетерцовые структуры, то задача все равно сохраняет свое значение, ибо подавляющее большинство аккордов классической музыки фактически обладает терцовым строением. Понятно, что задача эта выходила за рамки практических руководств по гармонии, но она оказалась по описанным выше причинам обойденной и в научных трудах. Приступим к ее решению.

* * *

Для формирования принципа терцового строения аккордов имели, конечно, значение акустические предпосылки: консонантность, благозвучие большой и малой терций, их присутствие в начальном отрезке натурального звукоряда. Правда, этими свойствами обладают и некоторые другие интервалы, но терция — несовершенный консонанс: совершенные дают очень большую степень слияния звуков, гармония же по самому своему смыслу предполагает «согласие различного». С этим отчасти и связана также своеобразная гармоническая наполненность терции или, по выражению Ю. Тюлина, «фоническая наполненность».

Важно и то, что большая и малая терции в сумме также дают консонанс — чистую квинту (то есть что квинта может быть разделена на две терции): это существенно для образования консонирующего трезвучия. Наконец, добавим, что тер-

ция — самый узкий из консонирующих интервалов и, следовательно, она пригодна в качестве возможной наименьшей конструктивной ячейки аккорда.

Все эти соображения серьезны, однако недостаточны. Ведь ощущение музыкального благозвучия и представления о нем исторически развиваются. Обоснование же терцового принципа с помощью консонирующего трезвучия было бы односторонним, ибо само трезвучие можно трактовать как результат действия этого принципа. К тому же оно распространяется и на гораздо более широкий круг аккордов: на диссонирующие трезвучия (уменьшенное, увеличенное), септаккорды, нонаккорды. Вообще, тот факт, что по терциям строятся и диссонирующие аккорды, несколько ослабляет значение ссылки на консонантность этого интервала для объяснения терцовой структуры аккордов.

Чтобы уяснить происхождение и смысл рассматриваемой закономерности, необходимо, как и при анализе других существенных закономерностей гармонии, принимать во внимание не только ее вертикально-акустическую, но и ладомелодическую, интонационную сторону. Но это как раз и не было в данном случае сделано теоретическим музыковедением, и проблема терцового принципа не получила поэтому сколько-нибудь удовлетворительного решения.

Подойти к этой проблеме придется несколько издалека. Обусловленное общей ладовой организацией единство горизонтали и вертикали находит самые различные проявления. Многие из них основаны на том факте, что впечатление от интервала — в смысле мягкости или жесткости звучания — остается большей частью приблизительно тем же самым при одновременном и при последовательном звучании его тонов (вспомним октаву, септиму, сексту, квинту, кварту, терцию — в одновременности и в последовательности). Объясняется это, как известно, тем, что при разновременном звучании тонов первый из них оставляет в слуховом восприятии некоторый след, обычно не исчезающий полностью во время звучания второго тона и соотносящийся с ним. Таким образом, свойства одновременного сочетания двух тонов влияют на свойства их последовательности, определяя характер сочетания второго звука со следом первого. Точно так же свойства разновременного сочетания влияют на свойства одновременного, так как одновременное сочетание двух тонов теоретически можно рассматривать как предельный случай ускоряющейся их последовательности (первый звук становится все короче, затем превращается в форшлаг, наконец, берется одновременно со вторым).

Но переход к пределу обуславливает и некоторый скачок, появление нового качества. В самом деле, имеются весьма важные причины, по которым организация музыкальных звуков в их одновременных сочетаниях в чем-то существенно отли-

чается от закономерностей мелодических последовательностей, несмотря на единую основу тех и других. В самой действительности есть явления (отражаемые и в музыке), которые по своему смыслу должны сменять друг друга в последовательности, а не сосуществовать в одновременности. Таковы, например, движение и остановка, стремление к цели и ее достижение, поиски и находка, напряжение и разрядка, а также различные контрастирующие между собой психологические состояния, переходящие одно в другое (неудовлетворенность и удовлетворенность, возбуждение и успокоение и т. д.). Это неизбежно проявляется и в некоторых закономерностях элементов музыкального языка. Например, обычно считается нежелательным одновременное звучание задержания и того тона, в который оно должно разрешиться. Чайковский писал, что «причина этого запрещения зависит от требований музыкального чувства, для которого только тогда приятен диссонирующий характер задержания, когда оно разрешается в ноту, потребность которой мы уже ощущаем, но которой еще нет в аккорде»¹. Аналогичным образом теория ладового ритма Яворского объясняет гораздо меньшую употребительность у классиков септаккордов I, III, IV и VI ступеней по сравнению с септаккордами II, V и VII ступеней тем, что в первой группе септаккордов одновременно звучат такие смежные тоны (пусть — в разных октавах), из которых один тяготеет — по схеме ладовых тяготений Яворского — в другой (например, в до мажоре *си* и *до*, *ре* и *ми*, *фа* и *ми*, *ля* и *соль*; подробнее об этом в следующей главе). Иначе говоря, «стремление к цели» и «цель стремления», как правило, не должны звучать вместе: ибо, если цель реализована, достигнута («звучит»), стремление к ней в значительной мере теряет свою силу.

Специфические отличия между организацией тонов по горизонтали и вертикали как раз и связаны с интервалом секунды, в частности с секундовыми тяготениями, о которых только что шла речь. В противоположность другим интервалам, секунда производит совсем неодинаковое впечатление в последовательности и в одновременности. Напомним особые свойства секунды, которыми это обусловлено². Одно из них заключается в том, что при шаге мелодии на секунду второй звук сразу вытесняет след первого. Не возникает поэтому частичной иллюзии, будто первый тон продолжает звучать вместе со вторым и что, следовательно, второй как бы взят другим голосом. Наоборот, создается ощущение полного, без остатка, перелива одного тона в другой. Вместе с высотной близостью (смежностью) тонов, обуславливающей легкость вокального

¹ Цит. соч., стр. 97.

² Свойства эти описаны в Учении о гармонии Ю. Тюлина, стр. 47—49. См. также: Л. Мазель. О мелодии, стр. 97—98.

интонирования интервала (речь идет сейчас об интонировании приблизительном, а не акустически точном), это сделало движение по секундам основной мелодической плавности. Таким образом, секунда — наиболее «мелодический» интервал. Но он же — наименее «гармонический», поскольку из-за немедленного вытеснения следа первого звука вторым не создается гармонического ощущения.

С «негармоничностью» секунды связано второе ее свойство, касающееся одновременного сочетания составляющих ее тонов: секунда в одновременности не только диссонирует (как септима, нона или тритон), но и производит впечатление трения — будто два соседних звука непосредственно соприкасаются или, по выражению Ю. Тюлина, «упираются» друг в друга.

Оба свойства, о которых идет речь, присущи и малой секунде, и большой¹. И если свойства эти с особенной яркостью проявляются начиная с того этапа развития музыкального мышления, когда уже освоена семиступенная диатоника, то в какой-то мере они, видимо, имеют и более общее значение, опираются на общие акустико-психологические и психофизиологические предпосылки, на закономерности звукового восприятия вообще. При этом два свойства секунды, представляющиеся на первый взгляд загадочно противоположными (плавность в последовательности и особого рода жесткость и антагонистичность в одновременности), на самом деле тесно связаны между собой. Мелодическая плавность секунды в значительной мере обусловлена, как сказано, полнотой «перелива» одного звука в другой, а она, в свою очередь, определяется немедленным вытеснением вторым звуком следа первого. Но это вытеснение как раз и означает своего рода несовместимость двух тонов в одновременности, то есть их антагонистичность, которая, таким образом, ставится на службу мелодической плавности.

Секундовый ход мелодии сочетает в себе, следовательно, важнейшие функции. С одной стороны, поскольку дискретный (прерывный) ладовый звукоряд, как правило, не допускает действительно непрерывного (глиссандирующего) изменения высоты, секундовый шаг, как наименьший, оказывается неизбежной заменой такого постепенного и непрерывного изменения². Гаммообразное, поступенное движение и создает впечатление плавного, постепенного высочного подъема или спада. С другой же стороны, секундовый ход достаточно велик, чтобы второй звук воспринимался как существенно новый, иной, а не как интонационный вариант пер-

¹ Ю. Тюлин справедливо указывает, что при восприятии (в одновременности) большой секунды «не возникает ощущения свободного пространства, которое можно заполнить еще одним тоном, как мы ощущаем это в терцовом интервале» (цит. соч., изд. 3-е, стр. 48).

² На это указывал еще Риман.

вого. Упомянутая антагонистичность и создает либо усиливает предпосылки для восприятия смежных звуков как разных (отчасти и противоположных) ладомзыкальных качеств, а не только разных (и близких) высотных «количеств». Сочетание же этой высотной смежности с различием качеств определяет особую специфически мелодическую связь смежных тонов, содержащую богатые возможности их соотношений, как, например, главенства и подчинения, тяготение одного тона к другому и т. п.

В итоге секундовые связи лежат в основе мелодического движения. Это, разумеется, отнюдь не исключает скачков, которые являются, в частности, важным средством индивидуализации мелодии. Но скачки большей частью заполняются, хотя бы частично, поступенным движением. Если же этого нет и скачков в мелодии много, то в ней неизбежно возникает скрытая полифония, а каждый скрытый голос развивается уже преимущественно поступенно. Собственно, скрытые голоса обычно как раз и образуются на основе секундовых связей не соседних — во времени — звуков мелодии, что лишний раз подтверждает значение этих связей. Неоднократно указывалось и на роль внутреннего гаммообразного стержня мелодии, скрепляющего ее, делающего ее развитие более логичным. Наконец, если в индивидуализированном главном голосе возможно большое количество скачков, то в сопровождающих голосах плавное движение решительно преобладает. Все сказанное относится и к мелодике современных композиторов.

Оказывается, однако (хотя никем из исследователей это не было замечено), что в самой тесной и непосредственной связи со свойствами секунды и ее ролью в мелодии находится важнейшая — интонационная — предпосылка терцовой основы строения аккордов¹.

Мы покажем это, начав с некоторых, сравнительно частных проявлений соответствующей предпосылки в классической гармонии, а затем затронем все более и более широкую сферу ее действия.

Как упомянуто в начале главы, аккорды служат опорами для случайных сочетаний, возникающих в мелодическом движении голосов. Обусловленное соотношением гармонии и мелодии стремление к разрешению неаккордового звука в аккордовый является, таким образом, тяготением мелодическим, связанным с поступенным движением, с секундовыми сопряжениями тонов. Задержания, вспомогательные звуки, да и многие проходящие (последний звук в каждой груп-

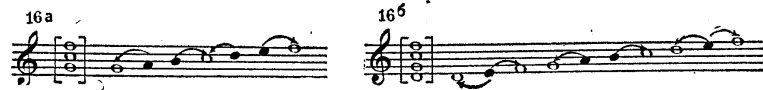
¹ Автору этих строк приходилось обращать внимание на эту предпосылку в книге «О мелодии» (стр. 60—61) и несколько более подробно освещать проблему терцового принципа в статье «К дискуссии о современной гармонии» («Советская музыка», 1962, № 5, стр. 54—56).

не проходящих нот) разрешаются в аккордовые звуки путем хода на секунду.

Каковы же — в пределах семиступенной диатоники — оптимальные условия существования такого рода секундовых сопряжений между аккордовыми и неаккордовыми звуками? При каком количестве звуков в аккорде и при какой его структуре число этих сопряжений будет наибольшим? Какой должна быть, в частности, структура аккорда, чтобы: 1) любой тон, не входящий в данный аккорд (то есть любой неаккордовый звук), мог разрешиться в звук этого аккорда посредством шага на секунду; 2) любой аккордовый звук мог бы быть переведен секундовым смещением в неаккордовый?

Легко убедиться путем несложных выкладок, что одновременно обоим названным сейчас требованиям удовлетворяют (в условиях диатоники) только аккорды из трех или четырех различных тонов и притом только квартовой или терцовой структуры. Во всех других случаях неизбежно встретятся три ступени подряд (октавное подобие тонов все время подразумевается), не входящие в аккорд или, наоборот, входящие в него. В первом случае средняя из этих ступеней не сможет разрешиться шагом на секунду в аккордовый тон, во втором случае соответствующий тон не сможет быть переведен секундовым смещением в неаккордовый.

Рассмотрим сначала квартовые аккорды. Для удобства обозрения в примерах 16 а и 16 б ноты расположены по горизонтали. Аккордовые звуки обозначены белыми нотами, неаккордовые — черными:



В обоих случаях, то есть при квартовых аккордах из трех и из четырех различных тонов, требуемые два условия выполнены: возле каждого неаккордового звука имеется смежный с ним аккордовый, а рядом с любым аккордовым есть неаккордовый. Всего существует по четыре различных секундовых сопряжения в каждой схеме. При этом в случае аккорда из трех тонов (пример 16 а) каждый из неаккордовых звуков может разрешиться только в одну сторону (либо вверх, либо вниз), а в случае аккорда из четырех тонов есть всего лишь один неаккордовый звук, разрешающийся в обе стороны (звук *ми* в примере 16 б). Подобным же образом среди аккордовых звуков в примере 16 а имеется только один окруженный двумя неаккордовыми (звук *до*), а в примере 16 б таких звуков нет.

Рассмотрим теперь аналогичные схемы секундовых сопряжений аккордовых и неаккордовых звуков при терцовой структуре аккордов:



Здесь для трезвучия и для септаккорда существует по шесть различных сопряжений. При этом в случае септаккорда все три неаккордовых звука могут разрешаться в разных направлениях, в случае трезвучия — два. Точно так же любой из трех тонов трезвучия окружен двумя неаккордовыми, в септаккорде же имеются два таких тона. Сразу видно гораздо большее богатство и разнообразие возможных соотношений, чем при квартовой структуре аккордов. Причина ясна: при терцовом строении неаккордовые и аккордовые звуки чередуются в ладовом звукоряде регулярно по одному и, следовательно, могут плотно окружать и тонко прослаивать друг друга. Таким образом, хотя квартовые аккорды с рассмотренной точки зрения вполне возможны и в некоторых стилях сравнительно широко применяются (например, в музыке Шенберга досерийного периода), именно терцовые структуры оптимально, то есть наиболее многообразно и гибко, реализуют одну из основных функций классического аккорда — служить опорой для других сочетаний, разрешать секундовые мелодические тяготения неаккордовых звуков. Мы ограничились условиями диатоники, но это вполне правомерно, ибо диатоника лежит в основе классического гармонического мышления и реально преобладает в большинстве классических построений.

А теперь, наоборот, отвлечемся от неаккордовых звуков и представим себе в условиях диатоники обычную смену одного аккорда другим. Голоса, как правило, движутся плавно или выдерживают общие тоны двух аккордов. Как вытекает из сказанного выше, именно плавность движения способна наилучшим образом обеспечить подлинную смену гармонии, ибо секундовые ходы сразу уничтожают следы предыдущих звуков. Однако реализуется эта способность лишь постольку, поскольку секундовые шаги голосов приводят к новым звукам, не входившим в прежнюю гармонию. Отсюда следует, что внутри самого аккорда должно содержаться возможно меньше секунд. Но это опять-таки достигается только терцовой структурой, наиболее «антисекундовой» из всех структур. В трезвучии нет ни одной секунды. Любое же другое созвучие из трех различных тонов, в частности квартовое, непременно содержит секундовое соотношение (септимы и ноны, конечно, в этом смысле равнозначны секундам). Точно так же в септаккорде есть лишь одна секунда (септима), всякое же иное — нетерцовое — сочетание из четырех звуков включает в себя по меньшей мере две секунды. Мы снова убеждаемся в оптимальности терцового строения аккордов — на сей раз с точки зрения наилучшего совмещения (в условиях

диатоники или ее преобладания) плавного голосоведения с достаточным звуковым обновлением сменяющихся гармоний. Иначе говоря, обе стороны классической гармонии — цельные вертикальные комплексы в ясности и определенности их смен и мелодическая сторона гармонии, ее певучесть — находят именно при терцовой структуре аккордов свое наиболее полное выражение¹.

Для голосоведения важно и то обстоятельство (уже упомянутое по другому поводу выше), что за вычетом секунды терция является самым узким интервалом, а значит, ее обращение — секста — отличается, наоборот, достаточной широтой. Это позволяет и концентрировать голоса в тесном диапазоне, и размещать их на значительном звуковом пространстве, а также свободно и гибко переходить от одного расположения к другому. Квартовые гармонии не обладают такими возможностями: обращение кварты (квинта) разнится от нее по величине лишь незначительно.

Мы говорили о связи терцовой структуры с существенными чертами классического музыкального мышления и еще вернемся к этим связям. Сейчас, однако, отметим, что, поскольку описанные выше мелодические свойства секунды имеют значение не только для творчества XVIII—XIX столетий, но и по крайней мере для всякой музыки, основанной на диатонике, предпосылка терцовой организации вертикали, вытекающая из этих свойств, тоже должна иметь (хотя бы потенциально) более широкую и общую сферу действия.

Действительно, с древних времен (точнее — с тех пор, как освоено секундное соотношение) звук, отстоящий на секунду от какого-либо опорного тона напева, обычно играл роль неопорного, как бы вспомогательного. Это в принципе относилось

¹ В Теоретическом курсе гармонии Г. Катуара все трезвучия и септаккорды диатоники выводятся из секундовых смещений тонов трех главных трезвучий. В сущности, этот метод заключается как бы в моделировании реальных смен гармонии, основанных на плавном голосоведении, и в порождении таким путем все новых аккордов. Катуар пытается этим способом, как он пишет, «построить теорию образования наших аккордов, которая привела бы нас к доказательству вышеприведенного положения» (то есть положения о терцовом строении аккордов: см. цит. соч., стр. 14). Правда, как доказательство упомянутого положения рассуждения Катуара не выдерживают критики. Не говоря уже о том, что терцовый принцип назван Катуаром «аксиомой», то есть доказательству не подлежит, в самом процессе доказательства Катуар дважды принимает за истину доказываемое положение: во-первых, он исходит из трезвучий (то есть терцовых структур), а во-вторых, если какое-либо смещение тонов «не создает новых аккордов» (то есть если его результат не располагается по терциям), «оно попросту отбрасывается (там же, стр. 14—15). Объективная ценность построений Катуара заключается, однако, в демонстрации легкой переводимости весьма разнообразных терцовых структур друг в друга путем секундовых смещений всех или некоторых тонов, то есть на основе классических норм плавного голосоведения, иначе говоря, в подтверждении оптимального характера терцовой структуры аккорда с рассматриваемой сейчас точки зрения.

и к звуку, лежащему секундой выше опорного, и к аналогичному нижнему тону. Таким образом, указанные два звука, находящиеся друг от друга на расстоянии терции, приобретали сходную функцию неустоя. Поскольку же, начиная с некоторого исторического этапа, в певании мелодических опор обычно участвовали прежде всего именно смежные с опорами звуки, эта сходность функций верхнего и нижнего вспомогательных звуков, отстоящих друг от друга на консонантную терцию, могла более или менее прочно закрепиться. Аналогичным образом, если устой переходил в смежный неустой, этот же последний не возвращался назад, а двигался дальше — к терцовому тону от прежнего устоя, то возникало как бы преодоление тяготения неустоя к исходному устою, преодоление, дававшее тоже своего рода разрешение, но на ином уровне: терцовый тон приобретал значение качественно нового устоя, то есть опять-таки функцию, родственную функции начального тона.

Во всяком случае независимо от возможных конкретных исторических путей формирования соответствующего соотношения описываемое своеобразное мелодическое терцовое родство тонов непременно должно было быть раньше или позже нащупано и освоено музыкальной практикой, ибо оно неизбежно возникло на основе общего «секундового антагонизма» двух звуков, отстоящих на терцию, по отношению к промежуточному тону. И если секундовый шаг означает как бы отрицание вторым звуком первого (упомянутое вытеснение его следа), то следующий аналогичный шаг уже играет роль «отрицания отрицания». В этом смысле третий звук (терцовый) и оказывается родственным первому. Иными словами, из естественного различия качеств или функций смежных звуков (будь то опорность и неопорность, устойчивость и неустойчивость, а позднее аккордовость и неаккордовость) вытекает сходность (если функций больше) или возможность сходности (если функций больше) качеств звуков, отстоящих на две секунды, то есть на терцию.

Описанное терцовое родство обусловлено интонационным процессом. Родство это естественно назвать терцовой индукцией: в процессе мелодического движения звук способен как бы возбуждать (индуцировать) в тонах, отстоящих от него на терцию, свойства, родственные его собственным.

Закономерность терцовой индукции — одна из основ интонирования, опирающегося на диатонику. Вскоре мы увидим, что специфическое и притом особенно сильное проявление терцовая индукция находит в классических аккордах.

Схематично очерченный общий механизм действия основной ладомелодической предпосылки терцового принципа имеет, однако, значение не жесткого закона, а лишь некоторой тенденции, проявляющейся достаточно гибко. Ведь в старинных напевах сама опорность и неопорность тонов мелодии, а тем более тонов звукоряда, далеко не всегда выражена достаточно ярко, мело-

дические тяготения (в более позднем смысле слова) еще не откристаллизовались, четкой дифференции устоев и неустоев нет. Поэтому и сходность функций звуков, отстоящих на терцию, существует, главным образом, в потенции, прорываясь наружу то здесь, то там. Однако потенция эта реализуется все чаще по мере развития ладового мышления, осознания квинтового остова лада, относительного закрепления за тонами звукоряда качеств большей или меньшей устойчивости или неустойчивости. Но и на сравнительно высоких стадиях развития можно говорить лишь о некоторой общей тенденции к более или менее регулярно чередованию устоев и неустоев в звукоряде лада, то есть к расположению тех и других по терциям. Сравнительно ясно выражена эта тенденция в русской народной песне¹. В частности, во многих песнях, мелодии которых вращаются в пределах гексахордного звукоряда, I, III и V ступени лада трактуются как устои, II, IV и VI — как неустои с нисходящим тяготением (см., например, в сборнике сорока русских народных песен Балакирева песни «Заиграй, моя волынка», «Ой, утушка луговая»).

Из этой же тенденции вытекает преимущественно плагальный характер кадансов. Действительно, верхний квинтовый тон лада находится в одном терцовом ряду с I ступенью, а потому служит устоем (или полуустоем), могущим заключать напев. Наиболее естественным же кадансовым ходом к I ступени, сопоставляющим неустой и устой и способным давать прочное завершение, оказывается вследствие этого интонация не V—I, а IV—I или II—I, так как II и IV ступени не лежат в одном терцовом ряду с I (таким образом, плагальный каданс, видимо, древнее автентического). Далее, отсюда же вытекает особая распространенность среди переменных ладов именно параллельно-переменного, в котором главный устой соскальзывает на терцию, то есть не выходит за пределы того же терцового ряда. Наконец, естественность движения голосов терциями («втора» в терцию) обусловлена не только благозвучностью терции, но и ладовой непротиворечивостью: оба голоса одновременно берут либо устой, либо неустой.

Тенденция к более или менее регулярно чередованию устоев и неустоев в гамме лада создавала благоприятные условия — с момента, когда лады с квинтовым остовом стали преобладать, — для трактовки III ступени звукоряда как промежуточного устоя (наряду с главными опорами — I и V ступенями): если I и V ступени — устои, то II и IV — неустои, а между этими последними естественно наличие еще некоего промежуточного опорного тона. Эти мелодико-интонационные предпосылки, видимо, не могли не сыграть значительной роли для осознания и в многоголосной музыке консонирующего трезвучия в качестве некоей опорной гармонии. В позднейших стилях мы рассматри-

¹ См. об этом: Л. Мазель. О мелодии, стр. 60—61.

ваем движение мелодии по звукам аккорда как результат влияния гармонического мышления. На более ранних же этапах осознание относительной мелодической опорности терцового тона лада могло способствовать формированию терцовой структуры вертикали, прежде всего трезвучия.

Теперь мы уже можем вернуться к вертикали в классической системе гармонии. Если даже в народной песне терцовый принцип имеет большое значение для одновременных сочетаний звуков, то в классической гармонии, стремящейся к полной функциональной ясности, аккорд, как представитель какой-либо определенной ладовой функции и ее концентрат в одновременности, естественно, стал с особенной силой тяготеть к терцовой структуре или, по крайней мере, к терцовой основе структуры.

Очень существенно при этом следующее. Опираясь в значительной мере на основные ладомелодические связи, терцовая структура аккорда, коль скоро она уже возникла и закрепилась, оказывает, в свою очередь, на эти ладомелодические связи большое обратное воздействие. И дело тут не только в уже упомянутых тяготениях неаккордовых звуков (или септимы аккорда), создающих новые местные и временные сопряжения тонов лада, но и в явлении, аналогичном описанной выше терцовой индукции. Эта гармоническая терцовая индукция обладает своими особыми свойствами. Действительно, поскольку терцовая структура аккорда возникла как объединение звуков, сходных по какому-то своему качеству, и такое их родство в общей форме ощущается музыкальным сознанием, это качество, если оно безусловно присуще ряду звуков данного терцового созвучия, распространяется в некоторой мере и на те его звуки, которые сами по себе (то есть в данной ладовой системе, но вне данного созвучия) были бы его лишены. Так, в доминантсептаккорде *соль—си—ре—фа* первые три звука индуцируют в последнем (*фа*) доминантовое качество, тогда как в других условиях он служит основным тоном субдоминанты. Точно также доминантовая квинта *ре* приобретает в трезвучии *ре—фа—ля* субдоминантовое качество, индуцированное звуками *ля* и *фа*.

Этого рода соотношения могут показаться очевидными, но они далеко не общепризнаны. Например, Риман рассматривал звук *ре* только как квинту доминантового трезвучия и видел поэтому, как упомянуто, в квинтсектаккорде (и даже сектаккорде) II ступени соединение преобладающей субдоминантовой функции с элементом доминантовой. Звук *фа* Риман всегда трактовал как субдоминантовый, и поэтому в доминантсептаккорде тоже усматривал сочетание двух функций. Подобный подход к аккордам, основанный на сочетании звуков разных функций, свойствен и Яворскому, но, в противоположность Риману, Яворский приписывал звуку II ступени субдоминантовую функцию, а IV — доминантовую (по Яворскому «доминантовость» в

мажоре неотделима от тяготения тритона между IV и VII ступенями; подробнее — в главе VI).

Уже самый факт, что два теоретика, отнюдь не расходящиеся в определении функций септаккордов V и II ступеней мажорного лада, противоположным образом рассматривают функции отдельных звуков, входящих в эти аккорды, наводит на мысль, что приписывать каждому звуку лада раз и навсегда какую-либо определенную функцию неправомерно. Даже некоторые аккорды могут иметь разные функции в зависимости от контекста, функции же отдельных звуков требуют еще гораздо более гибкого подхода (Риман, впрочем, признавал двойственность функций V ступени лада — как тонической квинты и основного тона доминанты; Яворский же отрицал даже это). Аккордовая терцовая индукция как раз и входит в число реальных закономерностей, обуславливающих различие качеств того же звука лада в разных ситуациях, а теоретическое осознание этой закономерности может служить одним из инструментов более гибкого анализа соответствующих ладогармонических явлений.

Конечно, терцовая индукция в аккорде служит проявлением общей закономерности подчинения элемента целому, но проявлением специфическим. В некоторых случаях эта индукция даже способна до известной степени освобождать вводный тон от его восходящего тяготения. Например, тот факт, что трезвучие III ступени, содержащее вводный тон, исполняет не только доминантовую, но и тоническую функцию (если оно дается после трезвучия I ступени и перед субдоминантой), объясняется именно индукцией: звуки III и V ступеней, только что входившие в тоническое трезвучие, в большей мере индуцируют «тоничность» в вводном тоне, нежели последний возбуждает в них «доминантовость».

Вернемся теперь к описанному выше существенному качественному различию между мелодическим интервалом секунды и интервалом терции. Оно проливает новый свет на ряд явлений в самых различных областях. Например, тот факт, что одно из важнейших свойств диатонического звукоряда заключается в отсутствии в нем двух полутонов подряд и что такого рода открытые хроматические ходы обычно избегаются в народной песне, вероятно, связан также и с тем, что для музыкального мышления определенного этапа две секунды непременно должны составлять терцию, тогда как две малые секунды образуют лишь большую секунду либо же энгармонически равную ей (или — в нетемперированном строе слишком близкую ей по величине) уменьшенную терцию, не являющуюся консонансом. Иначе говоря, хроматизм ставит под вопрос принципиальное качественное различие между шагом на секунду и двумя шагами на этот интервал; диатоническое же мышление стремится сохранить прежде всего именно это различие.

Другой факт, который занимал умы теоретиков, начиная с Рамо, и тоже в конечном счете связывается с указанным различием, — факт невключения в ладовую систему 7-го обертона¹. Известно, что интервал малой септими в чистом строе (16:9 и 9:5), пифагоровом (16:9) и равномерно темперированном (промежуточная величина) заметно превышает отношение 7:4. Правда, в качестве особого гармонического эффекта 7-й обертон иногда применяется. В литературе есть, в частности, ссылка на Никиша, требовавшего от валторнистов, чтобы в конце трио из скерцо Героической симфонии они извлекали звук *des* (на валторнах *in Es*) именно как 7-й обертон, — это создавало особое чарующее звучание. У Шопена малая септима к тонике тоже иногда дается в том регистре, где она близка 7-му обертому и трактуется как мягкий, почти консонирующий звук, легко сливающийся с тонической гармонией (окончание прелюдии F-dur)². Однако в звукоряд мажорного и минорного лада 7-й обертон и септима 7:4 не укладываются, хотя к этой септиме очень близка увеличенная секста в некоторых старинных темперациях³.

Представляется вероятным, что в процессе исторической кристаллизации нашей музыкальной системы 7-й обертон не нашел применения также и потому, что он стирал бы необходимое резкое качественное различие между секундами и терциями. Ибо наряду с чистой малой терцией (6:5) и пифагоровой (32:27) существовала бы еще меньшая малая терция (7:6). А среди больших секунд появилась бы, наряду с 10:9 и 9:8, наоборот, еще более широкая 8:7. И она настолько мало отличалась бы от узкой терции 7:6, что качественная грань между большой секундой и малой терцией не всегда сохранялась бы. Отсутствие 7-го обертона как раз и обеспечивает тот необходимый количественный разрыв между этими интервалами, который нужен для восприятия их принципиального качественного различия.

Все, о чем здесь говорилось, лишь разные следствия особого секундowego антагонизма смежных ступеней диатоники и вытекающего отсюда «союза ступеней через одну». Как уже сказано, в этом союзе или родстве заключается главная ладомелодическая, интонационная предпосылка терцового строения созвучий. Она имеет значение достаточно широкое и общее; эстетикой же классической гармонии объясняется лишь особо интенсивное и

¹ Под номером обертона здесь и далее имеется в виду, в согласии с широко распространенной традицией, номер соответствующей гармонии, хотя точнее обозначать номера обертонов числами на единицу меньше, не называя, таким образом, основной тон его первым обертоном.

² См. об этом: Л. А. Мазель. Фантазия f-moll Шопена. Опыт анализа. М., Музгиз, 1937, стр. 46. Второе изд.: Л. Мазель. Исследования о Шопене, стр. 44—45.

³ См. Martin Vogel. Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre. Düsseldorf, 1962.

последовательное ее использование в музыке последних столетий.

Одно из свойств этой эстетики — функциональная ясность гармоний, влекущая, как показано, к терцовым структурам. Но структуры эти оказались в полном соответствии и с другой стороной классической гармонии — с ее опорой на два противоположных лада. Об основах противоположности мажора и минора речь еще пойдет в седьмой главе. Здесь же для нас достаточно того факта, что главным индикатором (определятелем) наклонения, то есть мажорности или минорности лада или аккорда, служит III ступень лада или терцовый тон аккорда. Естественно, что и ладоколористический эффект отдельных аккордов (не только трезвучий, но и септаккордов, а позднее нонаккордов) в некоторой мере зависит от распределения в них больших и малых терций и вытекающего отсюда распределения мажорных, минорных, уменьшенных и увеличенных трезвучий. Поскольку мажорность или минорность аккорда в основном его виде обуславливается прежде всего терцией к его нижнему басовому звуку, отдельно взятая большая терция, естественно, ассоциируется с мажорностью, а малая — с минорностью. На этом отчасти основан обычный эффект уменьшенного септаккорда, состоящего из одних малых терций и создающего впечатление не только диссонантности, неустойчивости (из-за содержащихся в нем двух тритонов), но и сгущенной минорности. Разумеется, общая минорная выразительность аккорда определяется не одним лишь его интервальным составом, но и ролью соответствующих интервалов в ладовой системе: уменьшенная септима — характерный интервал именно классического минорного лада (хоть она и присутствует также в гармоническом мажоре, содержащем, как известно, элемент минора). Однако самый интервальный состав, как таковой, тоже вносит в данном случае немалую лепту в типичную выразительность аккорда. Показательно, что, воплощая обычно состояния эмоциональной возбужденности, аккорд этот не используется для передачи возбуждения радостного: его основная сфера — скорбь, мрачная тревога, суровый драматизм, смятение, изображение бурь, ужасов, катастроф (особенно в опере). Конечно, как и всякое музыкальное средство, уменьшенный септаккорд обладает целым кругом выразительных возможностей, не сводимых к названной здесь, сравнительно узкой, но наиболее для него типичной области¹. Интересно, однако, что сама эта эмоциональная и образительная область так и не нашла на протяжении двухвекового господства классической гармонии более верного и непосред-

¹ Например, в высоком регистре или при тихой звучности неустойчивость уменьшенного септаккорда может способствовать впечатлению хрупкости и зыбкости, таяния и томления. Таковы уменьшенные септаккорды в коде ноктюрна Des-dur Шопена или Liebestraum'a № 3 Листа (в последнем примере см. такты 6 и 8 с конца).

венно действующего средства выражения, чем уменьшенный септаккорд. Он давно признан средством стандартным, но к нему постоянно прибегали композиторы-классики от Баха, Глюка, Моцарта, Бетховена до Листа, Вагнера, Чайковского. Ларош указывал, в частности, что Вагнер, необычайно обогативший гармонию, все-таки для самых драматических моментов своих опер не находил ничего лучшего, чем тремоло струнных на уменьшенном септаккорде: «Грозит ли несчастье, гремит ли проклятье, шипит ли злоба, трепещет ли страх, раскрывается ли тайна, совершается ли смертоубийство — весь струнный квинтет дрожит на уменьшенном септаккорде»¹. И в те же годы, когда в «Русском вестнике» появились эти строки, был опубликован роман «Война и мир», где Толстой, описывая оперный спектакль начала XIX века, отметил, между прочим, следующее: «Но вдруг сделалась буря, в оркестре послышались хроматические гаммы и аккорды уменьшенной септими...»². Эта деталь, включенная в эпизод, который совмещает тему разоблачения пустой и фальшивой великосветской жизни с темой осуждения противоестественного и трафаретного искусства, ярко демонстрирует как отношение Толстого к интересующему нас аккорду, так и степень известности этого аккорда (и не только среди музыкантов) в качестве стандартного средства уже сто лет назад.

Но почему же частое применение уменьшенного септаккорда для выражения ужасов и катастроф стало предметом бесчисленных насмешек, тогда как, например, безраздельное господство мажорного трезвучия в жизнеутверждающих окончаниях огромного множества сочинений обычно не вызывало у критики отрицательного отношения? Причина, видимо, в том, что уменьшенный септаккорд, в отличие от мажорного трезвучия, средство очень специфическое, экстренное, чрезвычайное, не обладающее столь широким кругом выразительных возможностей. Мажорное трезвучие используется в самых различных ситуациях, в частности в триумфальных завершениях; уменьшенный же септаккорд, хоть и знает другие применения, о которых уже упомянуто, но все-таки был «привязан» в музыке XVIII и XIX веков, прежде всего к определенной и притом исключительной, «крайней» выразительной сфере³. Произошло же это потому, что особая концентрация минорных свойств (три малых терции, уменьшенная септима) и неустойчивости (два тритона, та же уменьшенная септима) действительно делает этот аккорд настолько приспособленным для соответствующих целей, что в рамках классической гармонии он оказался в известном смысле «вне

¹ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. 1, М., 1913, стр. 106.

² Л. Н. Толстой. «Война и мир». Л., Огиз, 1945, стр. 320.

³ Завершающее тоническое трезвучие несет не только содержательную, но, прежде всего, грамматическую функцию, к которой понятие банального псхти не применимо.

конкуренции»: его было много легче теоретически порицать, нежели практически избегать.

Здесь естественно встает такой вопрос: если аккорд из одних малых терций представляет собой выражение обостренной минорности, то не является ли увеличенное трезвучие, состоящее только из больших терций, аналогичным представителем обостренной мажорности? Ответ приходится дать не вполне определенный. В третьей главе уже шла речь о том, что минор отличается от мажора не только менее светлым колоритом, но и меньшей устойчивостью. Смятенность чувств больше тяготеет к минору, умиротворенность — к мажору. Поэтому острая неустойчивость и диссонантность уменьшенного септаккорда легко могут совмещаться с минорным характером звучания. Наоборот, характер мажорного трезвучия более тесно связан с ощущением устойчивости, консонирования, акустического единства обертонового ряда. И замена чистой квинты увеличенной в большей мере способна нарушить мажорное качество аккорда, нежели понижение квинты малого трезвучия (то есть его превращение в уменьшенное) в состоянии изменить минорное качество. Далее, увеличенное трезвучие отсутствует среди аккордов натурального мажора, но входит в состав аккордов классического (то есть гармонического) минора (в мажоре оно включает VI пониженную ступень, то есть элемент минора). Поэтому оно лишь тогда производит впечатление интенсифицированной мажорности, когда благодаря контексту предстает как результат восходящей альтерации квинты мажорного трезвучия. Движение же параллельными большими терциями по целотоновому звукоряду, содержащему одни лишь увеличенные трезвучия, создает некоторое ладоколористическое ощущение мажорности и вне каких бы то ни было альтерационных эффектов (см. начало прелюдии Дебюсси «Паруса»).

Все изложенное показывает, что терцовая основа строения аккордов наилучшим образом способствует реализации четырех важнейших свойств классической гармонии и аккордики: 1) мажорного или минорного колорита аккордов (в разных концентрациях, а также в разных возможных сочетаниях этих качеств); 2) ладофункциональной ясности и определенности аккордов (поскольку звуки, расположенные через ступень, имеют тенденцию приобретать сходную функцию); 3) обновляющего и освежающего действия самих смен гармонии при плавном и гибком голосоведении; 4) опорной роли аккордов по отношению к случайным сочетаниям (то есть максимальному количеству секундовых сопряжений между аккордовыми и неаккордовыми звуками).

Ясно, что, поскольку терцовая структура аккордов обслуживает столько разных и существенных свойств классической гармонии, структура эта сложилась очень прочно и обладает большой исторической устойчивостью. Интересно при этом, что в

послебетховенской музыке значение терцового строения аккордов не только не уменьшилось, но, наоборот, увеличилось. Вообще, было бы ошибочно полагать, что решительно все закономерности того широкого типа музыкального искусства, с которым связано понятие классической (то есть мажоро-минорной и функциональной) гармонии, нашли свое наиболее полное выражение в каком-либо одном стиле внутри этого типа, хотя бы и столь значительном, как венско-классический. Нет, например, сложившееся к XVIII веку соотношение главенствующего мелодического голоса и поддерживающего его сопровождения (хотя бы и очень развитого) не менее ярко представлено у Чайковского, далее у Рахманинова, а затем нередко и у Прокофьева. А контраст мажора и минора — одна из основ классической гармонии — впечатляет в произведениях Шуберта сильнее, чем у Гайдна, Моцарта или Бетховена. Аналогичным образом на протяжении XIX и начала XX века возрастало значение терцового строения аккорда. Действительно, в музыке венских классиков круг типичных аккордов настолько ограничен, что они могли быть узнаны и определены как таковые (то есть как нормативные и самостоятельные созвучия) и не на основе терцового принципа (об этом уже упомянуто выше). Но когда, наряду с более частым применением трезвучий побочных ступеней, приобретают широкое распространение большие септаккорды, малые минорные септаккорды на различных ступенях (например, на VI и III ступенях мажора), а затем нонаккорды и даже ундецимаккорды, то именно терцовая структура всех этих созвучий характеризует их как аккорды — в отличие от случайных сочетаний. Пусть не всегда эта структура с прежней силой реализует функциональную определенность созвучий (среди них встречаются функционально менее яркие или бифункциональные, хотя конкретный контекст и терцовая индукция все же делают основную функцию аккорда в большинстве случаев достаточно ясной). Но зато фонический и ладоколористический эффект аккорда как такового (на основе того или иного наложения больших и малых терций) и его роль как опоры для случайных сочетаний усиливаются.

Наряду с этим постепенно входят в употребление и некоторые аккорды нетерцовой структуры — в тех случаях, когда они оказываются способными создавать соответствующие выразительные эффекты. Характерный пример — доминантсептаккорд с заменой квинты секстой, получивший широкое распространение у Шопена и позднейших композиторов (в до мажоре — *соль — фа — си — ми*). Аккорд этот, несмотря на нетерцовое строение, в общем служит решению тех же задач, что и терцовые структуры: он представляет определенную гармоническую функцию и подчеркивает мажорный или минорный колорит. Обычный доминантсептаккорд, хотя в его основе лежит мажорное трезвучие, не определяет еще мажорного лада, ибо этот

аккорд применяется и в миноре. Замена же доминантовой квинты секстой (то есть терцией от тоники) ярко выявляет ладовое наклонение. При этом функциональная природа аккорда почти не терпит ущерба. Сохраняется и основной тон доминанты, и вводный тон, и характерный тритон, и типичная малая септима. Квинта же аккорда, как известно, нередко вовсе пропускается, а заменяющий ее в данном случае звук, хоть и не входит в соответствующий терцовый ряд, не способен заметно ослабить доминантовую функцию. В итоге шопеновский аккорд (в мажоре) обычно звучит и свежо (в нем есть элемент квартового созвучия *фа — си — ми*), и хрупко-напряженно (большая септима *фа — ми*), и восторженно-просветленно, то есть ярко мажорно — намного мажорнее, чем обычный доминантаккорд. Иными словами, выигрыш в красочном отношении велик, а возможный проигрыш в функциональной ясности незначителен. Добавим, что шопеновский аккорд по происхождению своему является, конечно, задержанием, и это (в дополнение к сказанному в главе IV) еще один пример превращения случайного сочетания в аккорд, но на сей раз нетерцовой структуры (хотя, конечно, с терцовой основой).

Если же какое-либо творческое направление не ставит себе тех художественных задач, решению которых способствует терцовый принцип, — не строит гармонию на основе ясно выраженной классической функциональности и резкой противоположности мажора и минора, не стремится к определенности и регулярности смен гармонии и разделению созвучий на аккорды и случайные сочетания, — то этот принцип практически может для него почти совсем не иметь значения. Сами свойства мажорности или минорности, устойчивости или неустойчивости звучаний далеко не всегда проявляются непосредственно и прямолинейно; они нередко находят иные — косвенные и опосредствованные — пути выражения. Далее, благозвучие терции представляется во многих стилевых условиях слишком мягким. Наконец, мелодико-полифонический склад музыки нередко лишает гармонию ее функции «резонатора мелодии» или резко ослабляет эту функцию. При этом стремление к самостоятельности голосов, как уже упомянуто, иногда приводит к избеганию их объединения в цельные, компактные, слитные вертикальные комплексы.

В некоторой степени все это касается даже такого, сравнительно академического композитора XX века, как Хиндемит. Так, в отличие от сборников прелюдий и фуг Баха и Шостаковича, в «Ludus tonalis» Хиндемита представлены не двадцать четыре тональности, а только двенадцать: различие между мажором и минором в данном случае стирается; тоникой же служит не трезвучие, а один звук (основной тон). В упомянутом выше Наставлении в композиции Хиндемит не ставит вопроса ни о терцовом принципе аккордов, ни о трех гармонических функциях. Что же касается серийной музыки, то вопрос о тер-

цовой структуре созвучий если и возникает по отношению к ней, то только в негативном плане: Шенберг и Веберн избегают аккордов, построенных по терциям, так как такие аккорды традиционны и легко вызывают тональные ассоциации (этим, между прочим, лишний раз подтверждается связь между терцовыми структурами и тонально-функциональной системой).

С другой стороны, такие далекие от серийной музыки явления, как гармония некоторых народных музыкальных культур (например, грузинской, армянской), тоже не акцентируют терцовый принцип.

Из сказанного здесь видно, что терцовое строение аккорда представляет собой не абсолютный закон, не жесткую норму, а только важную тенденцию музыкального мышления вообще, классического в особенности. Речь идет о естественном тяготении вертикали к терцовой структуре на достаточно высоком этапе развития музыкального искусства и об особенно сильном влечении к ней классического гармонического мышления в связи со всеми его свойствами, но отнюдь не о непременном следовании ей при всех условиях, во всех стилях и жанрах, во всех музыкальных культурах.

И однако же с часто делаемым отсюда выводом об «исторической ограниченности» терцового принципа и о том, что он является всего лишь неким рядовым «частным случаем» строения аккорда, согласиться нельзя. Историческая обусловленность терцового принципа, его связь с эстетикой классической гармонии, с оптимальными решениями многих ее задач, конечно, несомненна. В данной главе как раз и было показано, что эта обусловленность, эта связь даже более глубока и многостороння, чем можно было бы *a priori* предполагать. И понимание этого позволит включить терцовый принцип в науку о классической гармонии более органично, менее внешне, чем это делалось до сих пор. Но историческая обусловленность и историческая ограниченность — отнюдь не одно и то же. Уже тот факт, что в классической гармонией связаны величайшие художественные ценности, созданные на протяжении двух с половиной веков, не говоря уж о самом выделении музыки во вполне самостоятельное и чрезвычайно высокое искусство, не позволяет характеризовать классическую гармонию и лежащие в ее основе принципы как нечто ограниченное. Кроме того, классическая гармония применяла терцовый принцип лишь особенно последовательно, предпосылки же его, как уже было здесь показано, очень глубоки. Они были классической гармонией широко использованы, но не ею созданы. Поэтому если уж говорить о терцовой структуре как о «частном случае» строения вертикали (аккорда), то необходимо добавить, что это частный случай не рядовой, а основной, первичный, классический не только в смысле его применения в определенных стилях (с которыми связано понятие классической гармонии), но и в более общем значении слова — как

наиболее полного и яркого, чистого и совершенного воплощения некоторой сущности.

А в связи с этим и сфера действия терцового принципа выходит за пределы классической гармонии. Существенно, например, что многие нетерцовые гармонии современной музыки имеют все же терцовую основу и добавочные тоны или более богатую колористическую нагрузку («фоническую приправу»). Точно так же сплошь и рядом сложные многозвучные комплексы либо прямо возникают как красочное объединение двух неродственных терцовых гармоний, часто трезвучий (это нередко встречается у Стравинского, Онеггера, Прокофьева и других), либо же так или иначе расслаиваются на более простые комплексы, каждый из которых имеет терцовую основу (так называемая «полигармония»). Ю. Холопов в уже упомянутой работе о современных чертах гармонии Прокофьева показывает, что тенденция к расслоению внутренне присуща многозвучиям, а кроме того, замечает, что «вследствие структурной незамкнутости сложного аккорда... возможное дополнение новыми звуками легче осуществляется посредством терцового наслоения»¹. Возникает вопрос, находятся ли подобного рода интересные и верные наблюдения, справедливо относимые Ю. Холоповым не только к аккордике одного композитора, но в значительной мере и к современной гармонии вообще, в достаточно полном соответствии с соображениями, высказанными в другом месте его книги (стр. 30) по поводу все той же «исторической ограниченности» терцового принципа? И не вернее ли охарактеризовать, наоборот, более или менее универсальное значение этого принципа посредством следующего положения:

Если стремиться к тому, чтобы в основе организации одновременных сочетаний тонов в музыке как искусстве интонационном лежали образуемые движением голосов самостоятельные, в смысле вертикальной структуры, созвучия, ясно сменяющие друг друга и в то же время легко отличающиеся от промежуточных структурно несамостоятельных созвучий; если при этом признать, что простейшим и вернейшим принципом выделения самостоятельных созвучий среди других является какой-то внутренний интервальный принцип; и если, наконец, поставить вопрос о том интервале, который более всех других подходит для того, чтобы лежать в основе самостоятельных вертикальных структур, то ответ может быть только один: таким интервалом является терция, а соответствующим принципом служит терцовый принцип структуры аккорда. Действительно, никакой другой интервал не может иметь в этом смысле то же значение, что терция. Существуют, например, квартовые гармонии, но, как мы видели, их возможности и сфера применения узки и специфичны. Есть гармонии «с секундами», но секунда не может быть

¹ Ю. Холопов. Цит. соч., стр. 101.

общей основой вертикали. Наконец, кварто-секундовые и иные звучания, распространенные в некоторых народных музыкальных культурах, обычно не связаны с вполне ясным различием аккордов и случайных сочетаний. Не могут такого рода гармонии служить и основой для развертывания протяженных музыкальных форм. Словом, по оптимальному сочетанию выразительных и формообразовательных возможностей и по широте сферы применения гармонии с терцовой основой не имеют себе равных и до сих пор не были заменены гармониями, базирующимися на каком-либо другом интервальном принципе.

Но, может быть, нет необходимости всегда подчинять строение аккордов какому-либо одному интервальному принципу? Такой необходимости действительно нет. Однако, чем большую роль играют в музыке одновременные сочетания тонов, образуемые движением голосов, чем они заметнее, чем яснее выделяются среди них созвучия структурно самостоятельные, чем рельефнее и логичнее их смены, тем больше нуждается их вертикальное строение в простой организующей основе. И чем самостоятельнее и организованнее сама гармония как элемент музыки, чем значительнее ее влияние на развитие и форму, тем сильнее тяготеет она к тому, чтобы эта основа была терцовой. В сущности, есть не меньше оснований для утверждений об «исторической ограниченности» самого явления аккорда, то есть разделения созвучий на самостоятельные и случайные, нежели для аналогичного утверждения по отношению к терцовой структуре, ибо указанное разделение, хоть и не обуславливает с необходимостью терцовую основу аккордов в любом случае, но влечет к ней тем больше, чем более широкие выразительные и формообразовательные возможности требуются от аккордов.

Наконец, последнее. Одна из руководящих идей этой главы состоит в том, что общая тенденция к терцовой организации вертикали является как бы другой стороной секундовой основы горизонтали. Иными словами, с тех пор как откристаллизовалась диатоника и высотная смежность тонов стала равнозначна их секундовому отношению, создалась и предпосылка терцового принципа созвучий.

С точки зрения широкой исторической перспективы обе закономерности должны пониматься как одинаково свободные и гибкие, но также и как одинаково глубокие и прочные. Однако конкретная их судьба оказалась не вполне сходной в творчестве и совсем различной в музыкознании. Секундовая основа мелодии никогда не трактовалась сколько-нибудь прямолинейно и догматично. Даже в тех стилях, где нарушения плавного мелодического движения обставлялись ограничительными условиями, скачок в мелодии не считался нарушением правильности. Звуки же, взятые и покинутые скачком, ни одному теоретику не приходило в голову называть, например, «случайными тонами» (по аналогии со «случайными сочетаниями») или «мелодически чуж-

дыми звуками» (по аналогии с немецким обозначением неаккордовых звуков — *harmoniefremde Töne*). Практически соотношение в мелодии (особенно современной) скачков и плавных движений может быть очень свободным и ни одно руководство не содержит по этому поводу каких-либо жестких предписаний. Существуют, в частности, певучие мелодии, совсем или почти не содержащие поступенного движения в явном его виде (например, начальная тема побочной партии в первой части пятой симфонии Шостаковича). С другой же стороны, никто в принципе не оспаривает секундовую основу певучести, мелодичности, не говорит о какой-то особой «исторической ограниченности» этой основы, не обвиняет в узости и догматизме тех музыковедов, которые выдвинули соответствующее теоретическое положение в области учения о мелодии. Для всех очевидно, что если в мелодии нет явного движения по секундам, то секундовые связи реализуются «на расстоянии» (так, в упомянутой теме Шостаковича второй четырехтакт начинается секундой выше первого), что существует основанная на секундовых связях скрытая полифония, внутренний гаммообразный стержень мелодии и т. п., наконец, что в менее индивидуализированных сопровождающих голосах плавное движение безусловно господствует (вспомним ту же самую тему Шостаковича) и, следовательно, оно преобладает во всей музыкальной ткани в целом. Словом, открыто или молчаливо признается, что также и в современной музыке, поскольку, конечно, она остается искусством интонирования (от этого отказываются пуантилизм и некоторые другие авангардистские направления), плавное голосоведение, а следовательно, и секундовое движение мелодии сохраняется в качестве одной из принципиальных основ. И с этим соглашались тем спокойнее, что речь идет всего лишь об общей принципиальной основе, из которой не вытекает никаких ограничений или обязательств для каждого конкретного случая.

Иначе ставится вопрос по отношению к терцовой основе гармонии. Гармонические закономерности вообще более определены, строги и детализированы, нежели мелодические, а в учебниках они были к тому же еще схематизированы и догматизированы. В итоге терцовый принцип гармонии отстаивается и опровергается несравненно более страстно, чем секундовая основа мелодии, тогда как в действительности он заслуживает приблизительно такого же отношения. Были и встречаются сейчас условия, когда высотная смежность звуков не означает их секундового отношения (в пентатонике смежными являются звуки, отстоящие также и на малую терцию); существуют и народные музыкальные культуры, где созвучия не основаны на терцовом принципе. Есть и в профессиональной музыке стили, избегающие плавного мелодического движения и терцовых гармоний. Ни то ни другое не обязательно ни для какого отдельного сочинения или композитора. Конкретные проявления, степень и

характер использования той и другой основы исторически обусловлены. Но обе они лежат в самой глубине вещей в качестве некоторых первичных и естественных «моделей», допускающих и большие усложнения и весьма далекие и длительные отклонения, но и в этих случаях ощущаемых (хотя бы смутно) именно в качестве тех основ, от которых подобные отклонения делаются. В описанном смысле терцовый принцип покоится на вечных предпосылках. Но чтобы это осознать, надо взглянуть на него с некоторого расстояния, окидывая общим взором весь музыкально-исторический процесс, и, не отказываясь от суждений об общем ходе и перспективах процесса, ни в коем случае не понимать эти предпосылки как основания для порицания или одобрения частных, конкретных художественных явлений¹.

В заключение осталось высказать некоторые соображения по вопросу об определении понятия аккорда, — соображения, существенные и для определения ряда других понятий. Как уже ясно, понятие аккорда имеет смысл только по отношению к тем типам и стилям музыки, где существует разделение всех одновременных сочетаний на самостоятельные по своей конструктивной роли и несамостоятельные. Если это условие выполнено, то, как и во многих других случаях, определение должно основываться на функциональном назначении явления и в то же время опираться на его важнейшее структурное свойство. Основные функциональные назначения аккорда и состоят в том, чтобы представлять ладовую систему и служить опорой для других, структурно несамостоятельных одновременных сочетаний, возникающих в движении голосов. Что же касается соответственного структурного свойства, то, разумеется, терцовое строение или терцовая основа аккорда, при всем их принципиальном значении, не могут быть практически обязательными, ибо реально существуют квартовые, целотоновые и иные аккорды, например восьмизвучный аккорд, представляющий собой комплекс тон-полутон, звуки которого при этом служат опорами для «проходящих нот» (как в прелюдии Скрябина *op. 74 № 3*, разбор

¹ Из всего сказанного выше видно, что терцовый принцип строения аккорда предполагает достаточно ясную дифференциацию закономерностей горизонтальной и вертикальной (несмотря на их единство). При этом противоположность секунды и терции, как основ горизонтальной и вертикальной, проецируется и на саму гармонию, равно как и на мелодию. Аккорды подчинены терцовой структуре, а их последовательность — плавному голосоведению. В мелодии же сопоставление движения по звукам аккорда и плавных, поступенных ходов стало для огромного количества сонатно-симфонических и оперных тем классиков наиболее типичной формой интонационного контраста.

Естественно, что в тех стилях современной музыки, где почти всё, что допустимо в последовательности, возможно и в одновременности, и где поэтому мелодическая фраза легко свертывается в вертикаль, роль терцового принципа резко падает или вовсе сводится на нет. Но при таких условиях уменьшается и значение самого явления аккорда в его специфических отличиях, с одной стороны, от горизонтальной, с другой — от «случайных сочетаний» в вертикали.

которой с этой точки зрения содержится в работе С. В. Протопопова «Элементы строения музыкальной речи», ч. II. М., 1931, стр. 141—146. Мы вернемся к этой прелюдии в главе IX).

Однако только здесь мы можем, наконец, выяснить, в каком именно смысле терцовый аккорд является «частным случаем» аккорда вообще. Ибо само соотношение между «частным» и «общим» случаем бывает очень неодинаковым. Одно соотношение имеет место, когда, например, утверждается, что комар есть частный вид насекомого или слива — частный вид фрукта. Другое, когда говорят, что целое число представляет собой частный случай числа вообще. Различие заключается в том, что общее понятие насекомого или фрукта не потерпело бы особенно существенного ущерба, если бы упомянутого конкретного частного вида (комара, сливы) не существовало вовсе, тогда как понятие числа вообще не могло бы возникнуть и существовать без предварительного понятия о числе целом. Последнее представляет собой поэтому тот первичный частный случай, на основе развития и обобщения которого только и могло сложиться общее понятие. Более или менее аналогичным первичным частным случаем служит и терцовый аккорд, вместе с которым сформировалось само явление и понятие аккорда как самостоятельного по структуре и конструктивной роли созвучия, несущего особые функции среди других созвучий.

Нечто подобное можно сказать, например, и о строении периода из двух сходных предложений с определенным соотношением кадансов: это тоже лишь частный, но в известном смысле первичный вид периода как типичной и простейшей формы законченного или относительно законченного изложения темы (музыкальной мысли) в гомофонной музыке. Показательна сама история определения периода. Сначала определение было очень узким и сводилось к описанию указанной конкретной структуры; законченные же построения существенно иной структуры не относились к периодам, а получали другие названия, хотя бы они выполняли те же функции, что и период. Затем акцент переместился на функцию изложения музыкальной мысли, темы (Г. Катуар), и определение не только расширилось, но при этом и несколько расплылось, будучи лишенным опоры на конкретный структурный признак. Наконец, в книге «Строение музыкальных произведений»¹ автором этих строк было предложено определение, совмещающее функциональный и структурный признаки. Оно состоит из трех элементов или ступеней: 1) указания на функцию периода как типичной формы изложения темы в гомофонной музыке; 2) указание на основной носитель этой функции, то есть на упомянутый логически первичный структурный тип периода (два сходных предложения с разными кадансами); 3) указания на то, что построения, уклоняющиеся от дан-

ного типа, но выполняющие ту же функцию и сохраняющие хотя бы некоторые из его структурных черт, тоже считаются периодами. Это определение предполагает, конечно, наряду с преобладающим количеством бесспорных случаев, и такие, когда то или иное построение возможно как еще причислить, так и уже не причислять к периодам.

По аналогии со сказанным сейчас о периоде, начальным историческим этапом определения аккорда было определение чисто структурное — на основе терцового строения созвучия. Далее такое строение было объявлено «частным случаем», во главу же определения стали пытаться класть существенную функцию аккорда, но определение стало менее ясным. Поэтому нами здесь выдвигается новое «трехэлементное» (трехступенное) определение аккорда, содержащее указание на функцию (как это сделано выше), акцентирующее первичную структурную модель аккорда (терцовое строение) и утверждающее, что созвучия, выполняющие ту же функцию, но усложняющие первичную структуру или уклоняющиеся от нее при сохранении, однако, некоторой связи с ней (например, в виде какого-либо иного, но интервального же принципа), также считаются аккордами.

В конце следующей главы мы увидим, что понятия тоники, доминанты и субдоминанты тоже могут быть достаточно полно схвачены при помощи подобного рода трехступенного определения, а в десятой главе этот тип определения будет распространен и на понятие диатоники.

¹ Л. Мазель. Строение музыкальных произведений, стр. 127—128.

Глава VI

О СТРУКТУРЕ ТОНАЛЬНОСТИ
(к проблеме трех гармонических функций)

Тот, для кого повседневно звучащей музыкой служат гомофонные песни и танцы, а образцами серьезного искусства — произведения классиков XVIII и XIX веков, воспринимает тяготение доминанты к тонике как нечто само собой разумеющееся: подобно тому как тяжелый предмет, предоставленный самому себе, падает на землю, доминанта устремляется к тонической опоре.

И таково не только непосредственное ощущение слушателей: многие исследователи толковали это тяготение как непреложный закон, вытекающий из самой природы звука и его восприятия. При этом причина тяготения доминанты к тонике усматривалась в том, что первая служит обертоном второй, порождена ею, акустически ей подчинена. С некоторыми вариантами такое объяснение можно встретить в теоретических трудах различных авторов — от Рамо до крупнейших современных теоретиков.

Между тем объяснение это страдает существенной неточностью, раскрытие которой необходимо для уяснения истинной природы классической гармонии, а в конечном счете и ее особого места в музыкально-историческом процессе, ее значения для современности и для дальнейшего развития искусства.

Классическая система гармонии сложилась, разумеется, исторически и опиралась при этом на ряд естественных предпосылок — акустических, психофизиологических и других, в том числе и на строение обертонового ряда. Ясно также, что отражение этого рода предпосылок в музыке и ее закономерностях носит, вообще говоря, опосредствованный характер. Но пути опосредствования, да и сама его степень неодинаковы в различных условиях и по отношению к различным предпосылкам. Можно, например, утверждать, что чем выше рассматриваемое музыкальное явление (или какая-либо его сторона) по уровню своей организованности, «системности», тем более опосредствованно, как правило, проявляется действие акустических, физиологических и тому подобных предпосылок. А среди самих предпосылок одни имеют более или менее прямое и универсальное значение для существенных закономерностей музыки, другие нет. К числу первых относится, например, строение голосового аппарата, обуславливающее связь между восходящим движением мелодии и нарастанием напряжения. Не менее ясна аналогичная психофизиологическая связь между усилением громкости звука и ростом возбуждения. К числу же предпосылок, значение которых для музыкальных закономерностей сравнительно более опосредствованно и больше зависит от особенностей различных

стилей и типов музыкального искусства, приходится отнести, например, акустическое соотношение между основным тоном и обертонами в натуральном звукоряде. И только тщательный анализ, конкретное исследование может выяснить действительную роль той или иной естественной предпосылки в какой-либо исторически сложившейся системе музыкального языка и мышления. В этой связи верный ответ на вопрос «почему доминанта тяготеет к тонике?» (а ведь это тяготение — важнейшая основа классической тональности) приобретает принципиальное значение.

Несомненно, конечно, что V ступень мажорной или минорной гаммы, она же — квинтовый тон тонического трезвучия и основной тон доминантового, совпадает (в соответствующем регистре) с ближайшим неоктавным обертоном тоники. Тяготение доминанты к тонике — в рамках классической гармонии — тоже бесспорно. Но когда между этими двумя фактами устанавливают непосредственную причинную зависимость и утверждают, что доминанта потому тяготеет к тонике, что служит ее обертоном, совершают некоторый логический скачок.

Правда, соблазн тут велик: доминантовое тяготение кажется таким простым, естественным, очевидным, что хочется дать ему столь же простое и естественное объяснение, лежащее где-то совсем близко к объясняемому факту, то есть непосредственно опирающееся на элементарные акустические предпосылки. Такое объяснение представляется тем более правдоподобным, что некоторые другие музыкальные явления связаны с акустическими закономерностями очень тесно. Вспомним о значении натурального звукоряда для единства и полноты звучания мажорного аккорда, о зависимости ощущения консонантности интервала от простых соотношений чисел колебаний его звуков, о сравнительной легкости точного интонирования квинты и кварты, то есть интервалов, звуки которых находятся в ближайшем акустическом родстве. При таких обстоятельствах кажется очень привлекательной попытка непосредственно вывести динамическое сопряжение аккордов из той же закономерности натурального звукоряда, которой так или иначе соответствует внутреннее строение самого аккорда. И подобная попытка в некоторой степени правомерна, поскольку акустическое родство между тонами и между аккордами служит одной из естественных основ для их объединения в ладогармоническую систему, содержащую возможность тех или иных музыкальных сопряжений и тяготений.

Но здесь как раз и необходимо остановиться. Ибо, коль скоро уж возникает целостная система, она, вообще говоря, и определяет свои внутренние динамические сопряжения. Последние, таким образом, не могут быть всегда непосредственно выведены из отдельно взятых акустических соотношений, а, как правило, вытекают именно из ладоинтонационной, ладогармонической системы в целом. Следует также заметить, что в сравни-

тельно более непосредственной зависимости от акустических предпосылок обычно оказываются элементы музыкальной системы (интервалы, аккорды, звукоряды), рассматриваемые в их статической, застывшей форме. Чем больше связано то или иное явление с процессуально-динамической стороной музыки (а тонально-гармонические тяготения относятся именно к ней), тем более опосредствованным становится, как правило, действие акустических предпосылок и тем больше возрастает значение внутренних закономерностей исторически сложившейся системы музыкального мышления.

Кварто-квинтовое родство тонов несомненно облегчает их связь, а в конечном счете и возникновение того или иного динамического сопряжения между ними. Однако тезис, что строение натурального звукоряда само по себе более или менее непосредственно определяет — в силу акустического «подчинения» обертона основному тону — преимущественную направленность тяготения именно от верхнего звука интервала квинты к нижнему (или, что то же самое, от нижнего звука кварты к верхнему), а не наоборот, представляется необоснованным, да и едва ли может быть убедительно обоснован. И если многие положения Рамо (например, положение о терцовой структуре аккорда, об обращении аккордов, о роли натурального звукоряда для впечатления, производимого мажорным трезвучием, о расположенных по квинтам трех главных трезвучиях мажорного лада, о диссонансах как факторе движения) не только были для своего времени важным шагом вперед по пути материалистического объяснения явлений музыки, но и сохранили значение до сих пор, то утверждение, будто доминанта потому стремится к тонике, что она «порождена» ею, является ее «частью» (обертоном), в сущности, должно было бы представлять сейчас скорее исторический интерес. Его объективный положительный смысл для века Просвещения заключался лишь в общем указании на некоторую связь (а не на непосредственную причинно-следственную зависимость) между динамическим сопряжением аккордов и их акустическим родством, то есть опять-таки в иллюстрации однажды подчеркнутого Рамо материалистического тезиса о зависимости соотношений между нашими ощущениями от соотношений между вызвавшими их причинами. Но Рамо не мог представить себе общественно-историческую опосредствованность и всю вытекающую отсюда сложность этого рода связей и зависимостей, а потому его положение о причине доминантового тяготения, хоть и содержит долю истины, но в столь первоначальном и грубом приближении, которое сейчас уже не может быть признано удовлетворительным.

К сожалению, однако, инерция мышления теоретиков оказалась в этой области очень сильной и не преодолена до сих пор. Более того: несколько расплывчатые формулировки Рамо и Римана заменены в трудах современных авторов формулиров-

ками весьма категорическими. Это ярко сказалось, например, в вышедшей сравнительно недавно, но уже получившей широкую известность работе Рудольфа Рети «Тональность в современной музыке». В ней говорится: «Горизонтальное действие тоники, которое мы и называем тональностью, также вытекает из соотношений данного тона с некоторыми его обертонами. Если один звук (скажем, *соль*) движется по горизонтали к другому (*до*), являясь его вторым обертоном, то такой ход представляется слуху совершенно непреодолимым, заключительным шагом, как бы разрешением, окончанием»¹.

И далее, через два абзаца, Рети продолжает: «Возвращаясь к ходу V—I, можно понять, что делает его столь непреодолимым, каким образом он определяет тональность, а через нее и «форму» в музыке. В самом деле, I—V—I — это не просто последовательность отдельных аккордов, а единство, мельчайший отрезок музыки, правда еще не «композиция», поскольку это единство является не изобретением творческого ума, а следствием природного акустического феномена — отношений между тоном и его обертонами. Для того, чтобы последовательность I—V—I утвердилась, нужно было просто открыть это явление природы».

Творческий фактор выступает лишь в тот момент, когда I переходит не в V, а в какое-либо другое мелодико-гармоническое образование (назовем его *x*), и лишь потом эффект тонико-доминантового тяготения используется, чтобы привести всю последовательность к тонике.

I—*x*—V—I (*x* может быть аккордом или рядом аккордов) — это уже схема реальной композиции, созданной человеком... Этот *x*, обычно представляющий собой аккордовый ход или целую последовательность, и есть «музыка» внутри схемы, которая, присоединяя к себе формулу V—I, становится некоторым единством или даже целым произведением»².

В приведенных рассуждениях все изложено достаточно ясно. Ход I—V—I, на котором основаны многие темы и малые формы в музыке классиков, не есть «схема реальной композиции, созданной человеком»; это, собственно, не искусство как «изобретение творческого ума», а природный акустический феномен, всего лишь открытый человеком. При этом конечной и единственной причиной тяготения доминанты в тонику, причиной «непреодолимости» автентического каданса как полного завершения, окончания, разрешения служит то, что доминанта является обертоном тоники.

Но Рети — не единственный современный теоретик, придерживающийся такого взгляда на причину доминантового тяготения. Этот взгляд проведен и в новаторском во многих отноше-

¹ Р. Рети. Тональность в современной музыке. Л., «Музыка», 1968, стр. 11.

² Там же, стр. 12—13.

ниях труде Ю. Тюлина «Учение о гармонии». Точка зрения Тюлина так ярко представляет и развивает линию, идущую от Рамо и Римана, и в этом смысле настолько показательна, что ее целесообразно изложить более или менее полно.

Посвященная функциональной логике седьмая глава «Учения о гармонии» следует уже после того, как в предшествующих главах проанализированы семиступенная диатоника, мажор и минор, всевозможные секундовые ладомелодические связи, в частности тяготение вводного тона. Несмотря на это, основные гармонические функции, о которых идет речь в первых трех параграфах седьмой главы, рассматриваются вне этих связей и строятся исключительно на квинтовых соотношениях. Ю. Тюлин пишет: «Акустическое родство квинтовых тонов характеризуется тем, что верхний тон оказывается первым не дублирующим натуральным звуком; нижний тон квинты всегда является по отношению к верхнему основным тоном. Здесь возникает соотношение производящего тона с производным и обратное...

В квартовом интервале производящий окажется наверху, что не меняет дела.

Таким образом, в ладу устанавливается функциональная тонико-доминантовая зависимость тонов (Т—D). Акустическое родство в ладу приобретает функциональное значение — превращается в гармоническое родство тонов¹.

Из приведенного отрывка вытекает, что акустическое квинтовое родство тонов отражается в ладомызыкальном восприятии как гармоническое родство тонов, приобретающих функциональное значение и связанных тонико-доминантовой зависимостью. При этом отражение, видимо, происходит более или менее непосредственно: о каком-либо сложном, исторически обусловленном опосредствовании ничего не говорится. И далее функциональная зависимость сразу же раскрывается Ю. Тюлиным как тяготение обертона к основному тону: «Зависимость порождает тенденцию движения; тенденция движения — это уже динамическое свойство, потенциальная энергия. Таким образом, понятие гармонических функций подразумевает не только зависимость, но и тенденцию движения, динамику, воздействие, направленность. Это выражается прежде всего в том, что производный тон стремится в производящий (D в T). Ход G—C образует утвердительную интонацию (элементарный автентический каданс). Обратный ход T—D... образует вопрошательную интонацию (половинный каданс), на которой нельзя остановиться и которая требует дальнейшего завершающего оборота» (стр. 149—150).

Эти цитаты не оставляют сомнений в том, что Ю. Тюлин рассматривает тяготение от обертонов к основному тону в каче-

¹ Ю. Н. Тюлин. Учение о гармонии, изд. 3-е, стр. 148.

стве некоторой общей закономерности музыкального восприятия («производный тон стремится в производящий»). А насколько сильным является, по мнению Ю. Тюлина, это акустическое (или акустико-психологическое) тяготение, видно из трактовок им функционального противоречия тоники и субдоминанты (глава VII, § 2). Противоречие это вполне реально и упоминалось различными теоретиками. Оно заключается в том, что субдоминанта, подчиненная, как и другие аккорды, тонике, в то же время сама стремится стать тоникой и превратить первоначальную тонику в свою доминанту. Как будет показано в дальнейшем, это противоречие всецело обусловлено исторически сложившейся музыкально-логической системой гармонического мышления классиков и представляет собой противоречие между системой в целом и одним из ее важных свойств. Но Ю. Тюлин видит здесь противоречие между самой логической системой, опосредствованно включающей в себя акустические закономерности, и непосредственным действием этих же закономерностей. Он пишет: «Логически Т — центр лада, и ему все должно подчиняться. Но акустически (и это непосредственно нами воспринимается) Т немедленно подчиняется субдоминанте, как производный тон, зависимый элемент» (стр. 150). И далее, относительно субдоминанты на той же странице говорится, что «ее зависимость от тоники не непосредственная, но возникает в результате функциональной борьбы тонов и победы логической зависимости тонов над непосредственной акустической зависимостью производного тона от производящего». Следовательно, акустическому тяготению, основанному исключительно на обертоновом квинтовом отношении, приписывается столь значительная сила и самостоятельность, что оно, даже если оно противоречит положению ладового центра, «непосредственно нами воспринимается» и способно вступать в борьбу с установившейся логической зависимостью тонов, то есть с ладовой системой¹.

Труд Ю. Тюлина в целом характеризуется социально-историческим подходом к музыкальному искусству и глубоким пониманием его интонационной природы. В настоящей работе делаются многочисленные ссылки на ценные положения этого труда. Но при объяснении тяготения доминанты Ю. Тюлин, как видно из сказанного, покидает историческую точку зрения, отказывается от необходимого привлечения мелодико-интонационных связей и всей классической системы в целом и ограничи-

¹ Само собой разумеется, речь идет у Ю. Тюлина не о том, что верхний звук интервала квинты тяготеет к нижнему «сам по себе», чисто физически (такое предположение было бы абсурдно), а о том, что кварто-квинтовое соотношение тонов, коль скоро оно используется в музыке, отражается в музыкальном восприятии как соотношение однозначно ориентированное, то есть как тяготение, потенциально направленное преимущественно от «обертона» к «основному тону».

вается рассмотрением обертонового отношения даже не трезвучий, а всего лишь тонов, образующих интервал квинты. Однако в свете современных научных представлений кажется а priori маловероятным, чтобы явление столь специфически музыкальное, высокоорганизованное (структурное, «системное») и к тому же не статическое, а динамическое, как тяготение доминанты, могло непосредственно вытекать из природы отдельного изолированного звука (то есть из состава обертонового ряда). Поэтому подход Тюлина к этому вопросу может быть объяснен только огромной силой той инерции теоретического мышления, о которой здесь была речь. Автор настоящей книги считает своим долгом упомянуть в связи с этим, что и он в работах 30-х годов по истории теоретического музыкознания не дал критики соответствующих положений Рамо и Римана. Тем более необходимым представляется ему подробно высказать гораздо более сложное действительное положение вещей¹.

¹ Для дальнейшего важно разъяснить неодинаковые значения, которые в этой книге придают терминам «акустические предпосылки» (акустические связи, акустическое родство и т. д.) и «обертоновые предпосылки» (обертоновые связи, обертоновое отношение, подчинение и т. п.). Обертоновые отношения принадлежат, конечно, к области акустики, но не все акустические связи являются обертоновыми. Простые соотношения длин струн (чисел колебаний), дающие консонирующие интервалы, известны с глубокой древности, а обертоны открыты лишь три века назад. Разумеется, явления эти связаны: все консонирующие интервалы находятся в нижнем отрезке натурального звукоряда, ибо обертоны (частичные тоны) возникают именно от деления звучащей струны на равные части (на две, три, четыре, пять, шесть и т. д. частей). Но интервалы существуют и могут рассматриваться также и более или менее независимо от их положения и места в обертоновом ряду. И когда мы говорим о кварто-квинтовом акустическом родстве, кварто-квинтовых связях тонов или аккордов, мы имеем в виду родство и связи взаимные, равноправные, симметричные (независимо от обертонового ряда): например, звуки *до* и *соль* связаны взаимным квинтовым акустическим родством. Если же речь идет об обертоновом соотношении *соль* и *до*, то имеется в виду отношение несимметричное, взаимное: *соль* является ближайшим обертоном *до*, но не наоборот. Для внутреннего единства семиступенной диатоники существенно близкое акустическое родство ее звуков (их можно расположить по чистым квинтам или квартам), но не существенны обертоновые соотношения. Для различия же между трезвучием в основном виде и квартсекстаккордом важно также и обертоновое соотношение (равно как и для упоминавшегося в главе I общего понятия гармонии как резонатора мелодии). Под «обертоновой гипотезой» доминантового тяготения мы понимаем, таким образом, утверждение, что тяготение это не просто как-либо связано с акустическим (квинтовым) родством тонов или аккордов (которое взаимно), а обусловлено стремлением именно обертона к основному тону (которое не взаимно). И полемика ведется здесь не против положения, что классическая система гармонии, и в частности отношение доминанты к тонике (как, впрочем, и субдоминанты), так или иначе опирается на акустическое квинтовое родство тонов (это положение бесспорно), а только против обертоновой гипотезы тяготения доминанты, гласящей, во-первых, что существует некоторое тяготение (или потенциальное тяготение, или преимущественное потенциальное тяготение) от обертона к основному тону (а не наоборот) в качестве общего свойства восприятия высотных отношений и, во-вторых, что именно этим свойством, в первую очередь, и объясняется присущее классической гармонии тяготение доминанты в тонику.

Выводы, которые будут сделаны по этому вопросу в данной главе, не отбрасывают, однако, обертоновую гипотезу доминантового тяготения целиком и полностью как сплошное недоразумение. Да и едва ли гипотеза эта могла бы приниматься теоретиками в течение двух с половиной веков, если бы она не имела решительно никаких точек соприкосновения с действительностью. Мы уже упоминали, что акустическое квинтовое родство тонов играет в классической функциональной логике большую роль. Не следует терять из виду также следующее чрезвычайно важное обстоятельство: хотя механизм классической функциональной логики является таким, каким мы его знаем, не потому, что человеческий слух воспринимает в квинтовом отношении тонов некое устремление обертона к основному тону (подобным свойством слух, по всей видимости, не обладает), механизм этот все же действует так, как если бы такое устремление существовало, то есть как если бы обертон тяготел к своему основному тону.

Более или менее сходные ситуации возникают в науке нередко. Так, древние египтяне считали, основываясь на доступном им опыте, будто реки текут и должны течь на север, что таков закон природы. Мы же знаем, что египтяне ошибались и такого закона нет, но вместе с тем понимаем, что течение реки Нил непременно должно быть таким, как если бы этот закон существовал, ибо Средиземное море омывает Египет как раз с севера (действительный же закон носит более общий характер и состоит, как известно, в том, что реки в конечном счете впадают в моря). Аналогичным образом Рамо, Риман, Катуар, Тюлин, Рети, основываясь на классической гармонии, в которой господствует автентическая направленность тяготений, возвели такую направленность в общий закон восприятия звуковых соотношений (а это и означает, что обертон будто бы должен тяготеть к основному тону), тогда как в действительности закономерности ладовых тяготений тоже носят более общий характер и определяются ладогармонической системой в целом.

Несколько иные стороны вопроса пояснит другое сравнение. Видимые движения светил происходят во многом так, как если бы небесная сфера вращалась вокруг Земли. Более того: астрономия, исходявшая в течение тысячелетий из этого представления, сумела накопить множество верных и практически полезных сведений. Да и теперь, когда мы уже не стоим на геоцентрической точке зрения, мы часто употребляем связанные с ней выражения: говорим, что «солнце взошло из-за леса», «поднялось высоко», «стало опускаться», «спряталось за башню», «закатилось в море». И это правомерно: мы настолько связаны с нашей планетой, что для нас оказывается удобным и целесообразным принимать именно ее за систему отсчета (разумеется, в тех случаях, когда это не может привести к ошибкам или недоразумениям), то есть как бы считать Землю неподвижной и

описывать многие явления в терминах, исходящих из этого условного предположения. Точно так же, хотя доминанта не потону стремится в тонику, что обертон тяготеет к основному тону (а наоборот, представление о тяготении обертона возникло потому, что в классической гармонии доминанта разрешается в тонику), обертоновая гипотеза не только создавала видимость естественно-научного объяснения музыкальных явлений, но и служила удобным рабочим инструментом при построении ряда схем, касающихся соотношений аккордов. Многие выводы из этой гипотезы практически оказываются — применительно к классической музыке — верными, а поскольку классическую тонально-гармоническую систему мы тоже нередко вправе принимать за своего рода «систему отсчета», мы можем описывать некоторые явления в терминах обертоновой гипотезы доминантового тяготения. Надо лишь отдавать себе отчет в довольно высокой степени условности этих терминов. В плане же подлинно научных представлений мы, разумеется, раньше или позже бываем вынуждены (под давлением фактов) оставлять устаревшие гипотезы (пусть практически во многом удобные) во имя более глубокого понимания природы вещей, — понимания, которое в конечном счете окажется более плодотворным также и с практической точки зрения.

Итак, выдвигаемый здесь негативный тезис заключается в том, что сопоставление двух звуков, отстоящих друг от друга на интервал квинты или кварты, само по себе не вызывает чувства, будто один из этих звуков (и именно верхний тон квинты или нижний тон кварты) «тяготеет» к другому, динамически устремлен к нему. И кварто-квинтовое соотношение (несмотря на некоторое акустическое преобладание — при одновременном звучании — одного из тонов, о чем речь будет ниже) не несет в себе самом ничего такого, что могло бы служить главной причиной яркого и определенного тяготения доминанты к тонике в классической музыке.

Кварто-квинтовое акустическое родство тонов содержит лишь возможность быть использованным (точнее — истолкованным) некоторой общей ладовой системой (или же восприятием конкретного музыкального контекста) как соотношение тяготения. При этом основным (притягивающим) звуком может оказаться не только нижний тон квинты (или верхний тон кварты), но и верхний тон квинты (или нижний тон кварты). Эта последняя возможность реализуется в виде плагальных интонаций, оборотов, кадансов, весьма распространенных в старинной музыке и во многих народных песнях (в частности, русских), где такие интонации тоже носят утвердительный характер (подобно упомянутому Ю. Тюлиным утвердительному звучанию автентической интонации). И если бы кварто-квинтовому отношению была внутренне присуща лишь одна вполне определенная направленность тяготения (от «производного»

тона к «производящему»), музыкальная практика была бы не в состоянии игнорировать это обстоятельство.

Правда, в принципе та или иная художественная практика может опираться на одни естественные предпосылки и закономерности и не использовать, оставляя без внимания другие. Но в данном случае это соображение неприменимо: ведь фактически кварто-квинтовое соотношение как раз очень широко использовалось с незапамятных времен в музыке самых различных народов, а при таких обстоятельствах было бы невозможно никак не ощутить, не услышать тяготения «обертона» к «основному тону» или, по крайней мере, естественного превосходства автентического сопряжения (в смысле силы тяготения) над плагальным, если бы такое тяготение или такое превосходство действительно имело место, то есть было законом восприятия. На самом же деле в течение многих столетий совершенно свободно применялись и автентические и плагальные кварто-квинтовые отношения, равно как и переменные, при которых опора легко перемещается с одного тона или аккорда на другой. Кроме того, очень часто такие отношения вообще не воспринимались в плане сколько-нибудь ясно выраженного тяготения, динамического устремления.

В предыдущей главе были приведены некоторые основания, по которым интонации плагального типа следует считать даже более древними, чем интонации автентические. Во всяком случае, острое и определенное автентическое тяготение выступило на передний план лишь в музыке последних столетий и поэтому основной его причиной не может служить то общее свойство слухового восприятия, которое якобы существовало всегда.

Чтобы убедиться в этом, вероятно, было бы желательно провести соответствующие эксперименты над лицами, чей музыкальный слух совершенно не знаком с классической тональной системой (например, над представителями некоторых народов Африки). Серия хорошо продуманных музыкально-психологических опытов могла бы обнаружить, чувствуют ли эти лица, что, при прочих равных условиях, тяготение от «обертона» к «основному тону» сильнее, чем обратное тяготение. Автор этих строк считает положительный результат таких опытов очень маловероятным, но тем не менее полагает, что в интересах выяснения истины их следует провести.

Однако если уже и сейчас более или менее ясно, что обертоновое соотношение звуков, образующих квинту или кварту, не может быть решающим фактором, непосредственно формирующим доминантовое тяготение и объясняющим его природу, то, с другой стороны, это соотношение никоим образом нельзя игнорировать. Оно ведь несомненно имеет значение для структуры классического аккорда, для выделения его основного тона, вообще для гармонии как «резонатора мелодии», о чем уже была речь. И если оно не определяет строение аккорда

всего (большую роль играет терцовый принцип, во многом основанный на мелодико-интонационных предпосылках), то отрицать его существенную роль, конечно, тоже не приходится. Но классическая тональная система так или иначе связана со структурой аккорда и поэтому обертоновое соотношение все же имело некоторое опосредствованное и косвенное (через структуру аккорда) значение для образования доминантового тяготения. Мы убедимся, однако, в дальнейшем, что зависимость эта носит очень сложный характер и проявляется лишь через механизм всей системы в целом.

В связи со сказанным необходимо рассмотреть здесь некоторые напрашивающиеся более прямолинейные объяснения интересующего нас феномена, основанные на аналогиях между одновременными и последовательными сочетаниями тонов. Что в аккорде квинтовый тон как бы подчинен основному, не подлежит сомнению. Пауль Хиндемит в неоднократно упоминавшемся нами труде связывает это не непосредственно с обертоновым соотношением, а с явлением так называемых разностных комбинационных тонов: когда звучит интервал квинты, комбинационные тоны, возникающие в слуховом восприятии, усиливают нижний звук интервала; при звучании же кварты — верхний (столь же несомненно аналогичные соотношения для большой терции и малой сексты). Отсюда Хиндемит выводит понятие основного тона интервала (то есть тона преобладающего, главенствующего, господствующего), а затем и аккорда. Но независимо от соображений Хиндемита, обертоновая гипотеза доминантового тяготения во многом, в сущности, и зиждется на перенесении в область последовательности тонов и аккордов некоторых свойств, присущих одновременному сочетанию тонов. Подобно тому как квинтовый тон трезвучия подчинен основному и на него опирается, так и трезвучие, построенное на квинтовом тоне, кажется подчиненным трезвучию, построенному на основном тоне, и ищет в нем опоры, то есть тяготеет к нему. Можно попытаться разъяснить это подобие, например, следующим образом. Квинтовый тон трезвучия, опираясь на основной, как бы покоится на этой своей басовой опоре. Но стоит нарушить соприкосновение между предметом и опорой, как он устремляется к опоре. Иными словами, когда квинтовый тон выступает вне тонического аккорда, вне непосредственного соприкосновения с основным тоном и приобретает самостоятельность, превращаясь в доминанту, должно возникнуть (согласно излагаемому прямолинейному объяснению) его тяготение к тонике.

Рассуждения такого типа нередко кажутся убедительными. Но они требуют тщательного критического анализа, так как носят характер чисто умозрительной аналогии (или даже метафоры), реальное значение которой для изучаемого предмета может быть очень различным. Вообще говоря, те или иные соответствия между строением более крупных и более мелких час-

тей художественного целого вполне естественны и встречаются нередко. Существуют определенные соответствия и между элементами весьма стройной и органичной системы классической гармонии. Известно, в частности, некоторое подобие между последовательностями гармоний в пределах тональности и тонально-модуляционными планами целых форм — крупных и малых (об этом уже шла речь в главе III). И, абстрактно говоря, нет ничего нелогичного в предположении, что такое подобие может распространяться на соотношение между аккордами, с одной стороны, и тонами внутри аккорда — с другой. Правда, соответствие между функциями аккордов в тональности и функциями тональностей в модуляционном плане гораздо более очевидно и бесспорно, так как оба члена соответствия принадлежат процессуально-динамической сфере последовательности музыкальных явлений. Но поскольку классический аккорд вызывает ощущение большей массивности основного басового тона и опоры на него других тонов, аккорду присуще и некоторое внутреннее динамическое напряжение, которое в принципе может распространяться также на последовательность тонов или аккордов. Поскольку же для классической тональности вертикаль весьма существенна, аналогия, о которой идет речь, оказывается достаточно правдоподобной и корректной. Весь вопрос заключается в ее реальном значении, в том, схватывает ли она специфику доминантового тяготения, может ли она служить основой для объяснения его природы. А на этот вопрос приходится ответить отрицательно.

Ибо кварто-квинтовое соотношение не только тонов, но даже трезвучий само по себе еще не обуславливает решительного превосходства автентического каданса над плагиальным по определенности и полноте завершения, а также по силе тяготения предпоследнего трезвучия к последнему. В четвертой главе уже говорилось, что для доминантового тяготения важна не только кварто-квинтовая связь основных тонов аккордов, но и вводно-тоновая мелодическая интонация. Если ее нет (то есть когда в условиях диатоники трезвучие V ступени оказывается минорным), одно лишь квинтовое подчинение доминантового баса тоническому вообще не «срабатывает» в смысле образования особенно активного тяготения: устремленность минорной доминанты к тонике (в натуральном миноре или миксолидийском мажоре) едва ли заметно активнее (если вообще активнее) аналогичного тяготения субдоминанты. Специфически доминантовая устремленность, а с нею и вся классическая функционально-гармоническая логика рождается только вместе с вводно-тоновой интонацией.

Приходится, таким образом, сделать вывод, что в вопросах, подобных исследуемому, надо отказаться от попыток получить серьезный научный результат слишком легким путем — будь то путь установления непосредственной связи между музыкальным

явлением и каким-либо естественнонаучным феноменом (акустическим, физиологическим и т. д.) или путь создания чисто умозрительных конструкций, аналогий, схем. И если перспективы, открываемые подобными путями, представляются порой заманчивыми, то они столь же и обманчивы. Необходимо изучать вопрос многосторонне — и с теоретической, и с исторической, и с эстетической точек зрения — и привлечь к рассмотрению как аккордово-гармонические, так и интонационные соотношения, а главное — исходить из понимания классической гармонии как целостной системы. В рамках же этой системы находится соответствующее место и для естественнонаучных (в частности, «обертоновых») предпосылок, и для тех или иных чисто теоретических построений (среди них и для приведенной здесь аналогии), причем выясняется их истинная роль, сфера и границы их действия. Обнаруживается также, что тяготение доминанты в тонику, кажущееся столь очевидным и естественным, — явление отнюдь не элементарное. Оно представляет собой сложный и органичный результат длительного исторического развития, возникший на его очень высокой стадии и по самой своей природе не допускающий прямолинейных объяснений. И станет окончательно ясно, что не потому доминанта тяготеет, что служит обертоном тоники, а наоборот, потому исследователи полагали, будто обертоны должны стремиться к основному тону, что в классической гармонии, на которой воспитан их слух, преобладают — в силу сложных историко-эстетических (а не непосредственно акустических) причин — автентические сопряжения аккордов.

Сказанное сейчас о доминантовой устремленности распространяется, конечно, на всю функциональную систему классической гармонии, на характер, на связи, на выразительно-динамические и формообразующие возможности трех функций. Как и почему они возникли? Чем были обусловлены именно эти, именно такие функции? Какую они играют роль? Что в них исторически преходяще, а что сохраняет свое значение? Эти вопросы и составляют проблему гармонической функциональности. Ответить на них могут только исследования соответствующих сторон эволюции всей системы ладогармонического мышления. В музыкально-эстетическом плане некоторые связанные с этим проблемы были затронуты в первых главах книги. В плане же более специальном и структурном анализе гармонических функций в классической тональной системе придется предпослать сжатое изложение некоторых результатов подобных исследований.

* * *

Для классической гармонии существенна диатоническая основа. Именно на этой основе выделились два лада — мажор и минор. Поэтому некоторым свойствам семиступенной диатоники, а также ее сравнениям с пентатоникой и другими системами

необходимо уделить достаточное внимание. Не менее существенны, конечно, и сами ладогармонические тяготения аккордов и тонов. С разъяснения и уточнения этого последнего понятия и придется начать изложение, и лишь затем перейти к диатонике.

Тяготение предполагает, что какие-то звуковые последовательности или сочетания в музыкальном произведении вызывают у слушателей ожидание определенных продолжений, делают эти продолжения намного более вероятными, чем другие. Однако далеко не всякое ожидание определенного продолжения может быть охарактеризовано как тяготение, тем более как тяготение ладогармоническое.

Сама причина ожидания может быть различной. Иногда оно обусловлено такими проявлениями инерции восприятия, которые хотя и опираются в конечном счете на некоторые общие закономерности тех или иных музыкальных стилей, но непосредственно складываются лишь в конкретном контексте данного произведения. Например, после неоднократного повторения одной и той же последовательности из двух элементов (мотивов, аккордов) появление первого из них вызывает — в силу психологической инерции восприятия — ожидание второго. Точно так же после начала очередного звена секвенции ожидается, что оно будет и дальше развиваться аналогично предыдущим звеньям. К этому же виду относятся и ожидания, связанные с установившимся в данном произведении ритмом, с чередованием тяжелых и легких тактов и т. д.

В иных случаях ожидание определенного продолжения основано на аналогиях с ситуациями, встречавшимися не в данном сочинении, а во многих других произведениях, известных слушателю. Здесь действует уже общая исторически сложившаяся в данной музыкальной культуре инерция восприятия, а не частная, местная инерциальная закономерность, образовавшаяся в процессе восприятия лишь данного произведения. Так, достаточно опытный слушатель, когда он впервые воспринимает начальную энергичную тему какой-либо классической симфонии, ждет, что ее сменит тема более мягкая, напевная или легкая. А если в конце очередного куплета песни он услышит ясно выраженное замедление темпа, он поймет, что куплет этот, видимо, последний и песня должна сейчас закончиться (об этом уже говорилось во Введении).

Наконец, упомянутый здесь тип ожидания может как бы полностью отделиться от породивших его конкретных произведений, от каких-либо воспоминаний о них и превратиться во впечатление, что ожидаемое и желаемое продолжение необходимо требуется в силу естественных закономерностей музыки, музыкальной логики. И подобно тому как обычные фигуры формальной логики, представляющие собой в конечном счете обобщение опыта, стали законами мышления, так и, например,

некоторые типичные гармонические последовательности классической музыки превратились в своего рода «фигуры музыкальной логики», приобрели в качестве таковых относительную самостоятельность и как бы эмансипировались от сотен и тысяч конкретных произведений, на основе которых они возникли.

Эти фигуры музыкальной логики базируются, однако, не только на традиции, привычке, многократном повторении. Ибо традиция складывается и закрепляется тогда, когда для этого есть причины, заключающиеся в жизненных связях, в объективных выразительных и формообразовательных возможностях тех или иных музыкальных средств или во внутренних свойствах исторически сложившейся музыкальной системы. Например, упомянутая традиция замедления темпа перед окончанием пьесы не является чистой условностью. Она сложилась как отражение и той жизненной закономерности, что прекращению движения обычно предшествует его торможение (об этом сказано во Введении), и того, что выделение особо значительных моментов речи (а завершение пьесы, ее итоговые обороты и интонации — момент значительный) связано с замедленным произнесением, то есть с агогическим акцентом. С тем большим основанием можно сказать, что собственно фигуры музыкальной логики возникли на основе объективных закономерностей, закрепленных традицией или, что почти то же самое, на основе традиций, базирующихся на каких-либо объективных соотношениях и связях. Иначе говоря, речь идет опять-таки не о «знаках-символах», а о сложных знаках, сочетающих черты знака-индикатора, знака-образа и знака-символа.

Ладовым, ладотональным, ладогармоническим тяготением, собственно, и является возникшее на основе тональной системы, ею обусловленное и сгустившееся до значения одной из фигур музыкальной логики интенсивное ожидание (желание, требование) определенного тона или аккорда после звучащего в данный момент. Яркими примерами могут служить тяготение задержания к аккордовому тону и тяготение доминантового аккорда к тоническому.

Воспринимая это последнее тяготение, слушатель ожидает разрешения доминанты в тонику не потому, что в данном сочинении такая последовательность уже встречалась. Нет, тяготение доминанты воспринимается как только установленный соответствующий тональный контекст. И опять-таки не по той причине, что слушатель сознательно припоминает сходные последовательности аккордов в других произведениях: нет, здесь возникает совершенно непосредственное ощущение, что доминанту почти физически «тянет», влечет к тонике. Более того: даже зная, что в определенном месте неоднократно слышанного произведения последует прерванный каданс, и ожидая его, слушатель все-таки чувствует обусловленное ладогармонической системой тяготение

доминанты именно в тонику, хотя и ожидает в данном случае разрешения, идущего вразрез с этим тяготением.

Нечто подобное можно повторить и о других «фигурах» гармонической логики, хотя характер таких фигур далеко не одинаков. Например, диссонанс требует в классической музыке разрешения в консонанс (непосредственно или через посредствующие звенья). Но особенность этой закономерности состоит в том, что диссонанс воспринимается как таковой независимо от контекста — по самому своему звучанию, — тогда как доминантовая функция аккорда (если она представлена консонирующим трезвучием) требует для своего восприятия тонального контекста. В то же время тяготение некоторых диссонансов допускает больше различных естественных вариантов разрешения, чем тяготение доминанты, направленность которого носит более определенный характер. Таким образом, доминантовое тяготение находится по сравнению с тяготением диссонанса на более высоком уровне «системности», больше зависит от целостной тональной организации, более тесно с ней связано. Само собой разумеется, что максимальный эффект дает совместное действие обоих типов тяготения: доминантсептаккорд остро тяготеет и потому, что в его основе лежит доминантовое трезвучие, и потому, что он содержит диссонансирующие интервалы. Будучи к тому же диссонансом характерным, встречающимся в диатонической системе каждой тональности только один раз, он вполне определяет данную тональность и свою в ней функцию.

Встает вопрос, существовало ли ладотональное тяготение звуков, как мы его сейчас понимаем, уже в древние времена, или же оно образовалось только вместе с гармонией?

Ожидания каких-либо продолжений, несомненно, возникают при всяком музыкальном восприятии. Более того, соблюдение некоторой меры в оправдании и нарушении таких ожиданий (или в оттяжке их удовлетворения) относится к числу важных средств художественного воздействия¹. Однако вопрос заключается в том, в какой мере могут характеризоваться такие ожидания именно как ладогармонические тяготения. Предварительный и общий ответ более или менее сходен с ответом на аналогичный вопрос относительно самой гармонии: подобно тому как в догармоническую эпоху проявлялось некоторое гармоническое ощущение (даже в одноголосии — на основе соотношений последующих тонов напева или наигрыша со «следами» предыдущих), так и, хотя ладотональные тяготения в современном смысле действительно сформировались лишь одновременно с гармонией, какая-то слабо выраженная и гораздо менее определенная направленность одних звуков по отношению к другим, связанная с группировкой ряда тонов вокруг главного, опорно-

¹ Об этом см.: Л. Мазель. Эстетика и анализ. «Советская музыка», 1966, № 12.

го, имела место на достаточно ранних этапах музыкального мышления. Пусть этого рода группировка и направленность были в большей мере ритмическими и мелодическими, нежели ладовыми, но их нельзя считать вневладовыми, поскольку ладовые явления и закономерности тогда еще не выделялись в самостоятельную сферу и существовали только в нерасчлененном единстве с мелодико-ритмическими.

Однако отсюда все-таки уже следует, что та направленность тонов, о которой сейчас идет речь, отличается от классического тяготения не только количественно — по своей интенсивности, — но и качественно. Действительно, наличие некоторого стержневого тона (или тонов), к которому (или к которым) напев часто возвращается, имеет значение прежде всего организирующее, упорядочивающее и не равнозначно динамической устремленности каких-либо звуков напева к центральному тону.

Существенно в этой связи, что ощущение стабильности, упорядоченности, интонационной определенности может возникать при возвращении стержневого тона без того, чтобы в промежутках ясно чувствовалась устремленность. Тяготение же предполагает не только удовлетворение в момент разрешения, но и ясно выраженное желание разрешения перед ним. Иными словами, если тяготение воспринимается лишь задним числом — после разрешения, — оно не является подлинным тяготением. Разумеется, сравнительно долгое невозвращение опорного тона способно вызвать его ожидание, а оно имеет с тяготением какие-то точки соприкосновения. Но ожидание это может все же носить очень общий характер и не связываться ни с устремленностью какого-либо определенного тона к стержневому звуку, ни с более или менее фиксированным моментом музыкального времени (наподобие метрически сильной доли такта со сменной гармонии в гомофонной музыке), когда разрешение должно наступить.

Иногда утверждают, что в старинных напевах с откристилизованным звукорядом все звуки тяготеют к главному, опорному как к некоей мелодической тонике или тонике «мелодической тональности» (по Рудольфу Рети, см. цит. работу). Но это указывает опять-таки на отсутствие тяготения в собственном смысле. Ибо, когда мы говорим, например, о тяготении вводного тона или доминантовой септимы, мы выделяем среди других звуков именно эти и знаем, что непосредственно после них ожидается соответствующее разрешение. Ясно, однако, что это не относится к неустоям старинного напева и, таким образом, положение, что все звуки тяготеют к одному опорному, означает в данном случае, что не тяготеет ни один звук в особенности. Опорный тон должен лишь время от времени возвращаться и обычно завершает напев; но он, с одной стороны, никогда не является обязательным, то есть особенно желанным (как желанна, например, тоника после вводного тона), а с другой сто-

роны — он всегда возможен, то есть может появиться после любого звука (в гомофонной же мелодии I ступень гаммы, как правило, не появляется, например, непосредственно после доминантовой септимы).

Обо всем этом необходимо здесь напомнить потому, что мы часто проецируем на старинные напевы то ощущение тяготения, которое сложилось в музыке последних столетий. Стержневой тон мы склонны считать «объектом устремления» для других звуков, а эти другие — тяготеющими к стержневому. В действительности же, если и несомненно, что опорный, стержневой, главный тон напева обладает многими свойствами ладового устоя, то отсюда еще не следует, что неопорные, неглавные, вспомогательные звуки столь же несомненно и в такой же степени являются тяготеющими, направленными к нему. И как раз благодаря их очень неясно и слабо выраженной неустойчивости, они легко становятся устоями, приобретают функцию опоры, которая в старинных напевах нередко соскальзывает с одного тона звукоряда на другой, создавая в этом смысле своеобразную ладовую переменность.

Иначе говоря, некоторые тоны старинных напевов могут характеризоваться преимущественно негативным образом: они не служат стержнем напева, не могут завершать его. Активной устремленностью к опоре они тоже не обладают. Слыша неопорный тон, мы чувствуем, что он не последний, но не воспринимаем острого его тяготения к опоре и не знаем, скоро ли и после какого именно звука эта опора появится. Для возникновения же активного тяготения необходима дифференциация неопорных тонов, то есть основанное на тех или иных объективных соотношениях и закрепленное традицией выделение среди них такого (таких), который по сравнению с другими воспринимается (разумеется, в пределах данной ладовой системы) как обладающий особой, более сильной устремленностью к опоре.

Очевидно, однако, и другое: в потенции, выраженной с разной степенью интенсивности, динамическое сопряжение устоя и тяготеющего неустоя все же намечено в любом соотношении опорного и неопорного тонов.

Дальнейший анализ понятия ладового и гармонического тяготения покажет, что и в классической музыке понятие это охватывает явления с различным эмоционально-динамическим смыслом.

Отметим уже здесь, что при ниспадании старинного напева к нижнему устою, при разрешении нисходящего задержания или плагальном кадансе, тоже связанном с нисходящим движением мелодических голосов, имеет место спад, успокоение в его более чистом виде — снятие напряжения в результате движения по инерции, своего рода освобождающее расслабление мышц, релаксация (английское и французское *relaxation*). Тяготение же

и разрешение восходящего задержания, равно как и автентический каданс с восходящим вводным тоном, содержат также элемент более активного движения к цели, преодолевающего некую инерцию, а не только следующего ей. Удобный и ставший привычным термин «тяготение» несет в себе, таким образом, опасность известной нивелировки различных явлений. И хотя с точки зрения физики «притяжение» и «тяготение» представляют собой лишь разные стороны (или даже только разные формулировки) одного и того же явления, было бы целесообразно — в том переносном смысле, в каком эти термины приложимы к музыке, — иногда несколько дифференцировать их значение. Ведь предмет может сам устремляться (тяготеть) к другому, а может как бы насильно «притягиваться» им. И тоническое трезвучие так или иначе притягивает к себе (в классической музыке) все другие аккорды, но при этом доминантаккорд еще и «сам» активно тяготеет к нему (субдоминантаккорд еще и преимущественно «притягивается» тоникой). Подробное раскрытие соответствующих отношений и связей требует, однако, анализа диатонической основы классической гармонии, к которому мы и переходим.

* * *

Исторически сложившаяся обычная семиступенная диатоника (то есть диатоника натурального мажора и минора и так называемых старинных ладов) оптимальным образом совмещает в себе многие весьма важные для музыкально-высотной системы свойства. Отсюда ее прочность, ее способность длительно выдерживать испытание времени и служить надежным фундаментом не только многих народных музыкальных культур, но и мировой музыкальной классики. Одно из этих свойств — секундовые связи смежных тонов, их высотная близость, представляющая собой основу интонирования, основу мелодического движения (о соответствующих свойствах секунды речь уже шла в предыдущей главе). Но звуки, образующие интервал секунды, не находятся (как об этом тоже упомянуто) в ближайшем акустическом родстве: ни один из них не является близким обертоном другого, их совместное звучание не дает сколько-нибудь ясно слышимых комбинационных тонов; не выражается интервал секунды и каким-либо простейшим соотношением чисел колебаний (или длин струн), как 2:1, 3:2, 4:3. Отсюда акустическая неустойчивость большой и малой секунды, допускающих множество вариантов внутри сравнительно широких акустических (высотных) зон. Ладовая же система (особенно же система, служащая основой также и многоголосной музыки) требует достаточной стабильности высотных отношений, без чего невозможна их прочная, устойчивая организация. Такой стабильностью отличаются отношения ближайшего акустического родства тонов, то есть отношения октавы, квинты, кварты. Эти

интервалы интонируются акустически наиболее точно, их возможные варианты ограничены минимальными высотными пределами. Интонирование самого узкого из этих интервалов — кварты — естественно связано и с наименьшим усилием голосового аппарата. Вероятно, поэтому квартный скачок был освоен на одной из ранних стадий музыкального интонирования, как и квартный интервал между опорными тонами напева. Для семиступенной диатоники как раз и существенно отмеченное Ю. Тюлиным в Учении о гармонии сочетание секундовых связей с кварто-квинтовым акустическим контролем: звуки диатоники могут быть расположены в виде непрерывной цепи чистых кварт или квинт, а это делает интонирование всех интервалов более точным, всю систему более стабильной, устойчивой¹.

Разумеется, кварто-квинтовая цепь не есть непосредственная данность диатоники. По квинтам и квартам настраиваются инструменты, интонационная же природа ладовых звукорядов определяется не их расположением по квинтам, хотя такое расположение удобно для теоретического исследования некоторых их свойств. Но несомненно, что кварто-квинтовый контроль служит важным внутренним регулятором и стабилизатором системы. Главное же заключается в том, что он определяет ту точность строя, без которой невозможно возникновение гармонии.

Сочетанием двух описанных свойств (то есть секундовых и кварто-квинтовых связей) характеризуется не только семиступенная диатоника. В дальнейшем мы покажем, однако, что она совмещает их в известном смысле оптимально. Одновременно выяснятся и некоторые другие замечательные свойства диатоники. Но сперва надо напомнить и должным образом оценить третью важнейшую основу семиступенного диатонического звукоряда: в его зрелой, развитой форме он предполагает октавное подобие тонов.

Под таким подобием понимается сходность ладовой функции, места и положения в ладовой системе звуков, отстоящих на октаву. Для слуха, воспитанного на европейской многоголосной музыке, подобие это, выраженное одинаковыми названиями соответствующих звуков в разных октавах, представляется чем-то само собой разумеющимся. Но оно имеет место не во всякой музыке. Старинные одноголосные напевы, где лад был явлением чисто мелодическим и складывался из конкретных и типичных попевок-интонаций, могли и не предполагать октавного подобия тонов. Существуют и вполне фиксированные неоктавные лады и звукоряды. Таков, например, так называемый обиходный звукоряд, широко распространенный в русской церковной (и не только церковной) музыке и основанный на слитном

¹ Самый факт, что звуки диатоники могут быть расположены по квинтам, был, конечно, известен очень давно. Но Ю. Тюлин охарактеризовал интонационный смысл этого факта и его значение для стабильности системы.

соединении трех или четырех одинаково построенных тетрахордов (два тона и полутон):



Тут налицо типичные для диатоники секундовые связи тонов (при отсутствии двух полутонов подряд) и действует максимальный кварто-квинтовый контроль (все тоны звукоряда могут быть расположены в виде непрерывной квинтовой цепи). Но принцип октавного подобия нарушается: положение в ладовой системе звуков, отстоящих на октаву, не сходно. Например, нижнее *до* является начальным тоном тетрахорда, а верхнее — вторым. В соответствии с этим к нижнему *до* в звукоряде имеется «вводный тон», то есть звук, лежащий полутоном ниже (*си*), а к верхнему — нет (есть *си-бемоль*).

Некоторые черты неоктавных ладов иногда возрождаются в современной музыке. Она, конечно, не отвергает принцип октавного подобия, но нередко применяет его свободно (об этом — в главе X). Для классической же музыки и для семиступенной диатоники — с того момента, когда на ее основе возникает развитое многоголосие, — этот принцип имеет фундаментальное значение. Он представляет собой наиболее полное и осознанное использование ближайшего акустического родства тонов, простейшего интервального отношения 2:1. Такое использование хоть и не обязательно, но в высшей степени естественно. А если многоголосная фактура охватывает различные регистры, оно становится неизбежным. Ибо, с одной стороны, поскольку октава — самый совершенный консонанс, непременно появляется жесткий октавный слуховой контроль, точная октавная координация тонов разных регистров. С другой же стороны, законы восприятия и свойства упорядоченной системы ограничивают количество различных функций тонов звукоряда и не допускают, чтобы многочисленные звуки, охватываемые несколькими регистрами, несли сплошь разные функции. Поэтому должна образоваться некоторая периодическая повторность функций в звуковом пространстве. Естественной же основой этой повторности и оказывается октава — интервал ближайшего акустического родства, коль скоро октавный контроль уже действует.

Один из возможных источников октавного подобия — пение в октаву мужского и женского голосов. Результатом же октавного подобия было то, что периодически повторяющаяся на разных высотах структура, служащая «единицей измерения» всего диапазона высот, необычайно расширилась и обогатилась по сравнению, например, с квартой. Добавим, что многоголосная музыка тяготеет к октавному подобию тонов даже тогда, когда

она основана на неоктавном мелодическом звукоряде. Так, в русском церковном многоголосии, использующем сцепляющий тетрахорды обиходный звукоряд (он приведен выше в примере 18), устойчивость, например, нижнего *до* влечет за собой устойчивость и верхнего, несмотря на упомянутое неодинаковое положение этих тонов в ладовом звукоряде. Ясно, что «октавная индукция» ладовых свойств звуков способна, конечно, действовать несравненно сильнее, чем описанная в предыдущей главе «терцовая индукция». Само же октавное подобие, видимо, может проявляться в разных условиях с неодинаковой степенью полноты. Вопрос об этом подобии — самостоятельная проблема, которую мы здесь затрагиваем лишь в связи с обычной семиступенной диатоникой.

Последняя предполагает, таким образом, не только кварто-квинтовую координацию тонов внутри октавы, но и октавный контроль тонов, находящихся в разных октавах (регистрах). Диатоническая же гамма предполагает свое замыкание I ступенью звукоряда в следующей октаве (это особенно очевидно для плагальных ладов, где есть и нижняя кварта и верхняя квинта к главному устою). Собственно, только замыкание и показывает, что гамма заполняет секундовыми шагами всю октаву. Без него потеряло бы силу, например, представление об ионийском ладе как состоящем из двух сходных тетрахордов, равно как и более общее представление о диатонике как о единой системе, внутри которой каждый семиступенный лад содержит одинаковое количество больших и малых секунд, но лишь по-разному расположенных (например, незамкнутая ионийская и лидийская гаммы содержали бы по одному полутону, остальные гаммы — по два¹).

Теперь мы уже можем дать новое определение классической семиступенной диатоники (ее называют также натуральной диатоникой), учитывающее три ее основы — секундовые отношения смежных по высоте тонов, кварто-квинтовую координацию звуков, заполнение октавы как цельной структуры, допускающей ее повторение на другой высоте и предполагающей октавное подобие тонов. Классическая диатоника — это музыкально-высотная система, предполагающая октавное подобие тонов и заполняющая всю октаву минимально возможным числом звуков (ступеней) при секундовых интервалах между любыми смежными звуками и в условиях максимально возможной кварто-квинтовой координации тонов (то есть координации, допус-

¹ В замкнутости семиступенного мелодического звукоряда восьмым тоном состоит одно из отличий гаммы от расположения тех же семи ступеней по квинтам: семизвучная цепь, содержащая шесть шагов по квинтам, не может быть замкнута седьмым квинтовым шагом, ибо он приводит не к исходной ступени в другой октаве, а к новому звуку.

кающей расположение всех звуков системы в виде непрерывной квинтовой или квартовой цепи).

Нетрудно убедиться, что никакой другой звукоряд не обладает всеми указанными свойствами. Так, например, можно заполнить октаву шестью звуками, отстоящими друг от друга на большую секунду, но тогда их нельзя расположить по квинтам. Казалось бы, этот целотоновый звукоряд проще диатонического (все секундовые шаги одинаковы), однако интонировать его несравненно труднее: в нем нет чистых кварт и квинт, создающих точные ориентиры для слуха (большая терция, хоть и консонирует, но далеко не так стабильна по своей величине). Если же расположить шесть звуков по квинтам, то они, будучи перенесены в одну октаву, не заполнят всю ее секундовыми интервалами — в одном месте возникает малая терция между смежными звуками.

Звукоряды по восемь и более звуков нарушают прежде всего названное в определении условие минимальности. При расположении восьми звуков по квинтам в звукоряде окажутся (после перенесения в одну октаву) два полутона подряд. Это очень явно нарушает не только условие минимальности (ибо два полутона могут быть заменены одним тоном), но и другое чрезвычайно существенное свойство натуральной диатоники: любые две смежные секунды дают консонирующий интервал большей или малой терции, и наоборот, любая терция состоит из двух секунд. Насколько это отличие секундового шага от двух шагов на секунду, то есть от шага на терцию, принципиально важно, было показано в предыдущей главе. И не случайно музыковеды (совершенно независимо от приведенной в той главе новой аргументации) нередко выдвигают отсутствие в звукоряде двух полутонов подряд в качестве главного признака или условия его диатоничности. Из восьмизвучных звукорядов этому условию удовлетворяет гамма тон-полутона. Но ее звуки не располагаются в непрерывную квинтовую цепь: чтобы получить такую гамму, надо в квинтовой цепи пропускать каждый третий звук. В итоге звукоряд содержит четыре чистые квинты, контроль между которыми затруднен: они расположены по малым терциям (например, $c-g$, $es-b$, $fis-cis$, $a-e$).

Наконец, всевозможные семиступенные лады, заполняющие октаву секундовыми интервалами, не содержащие двух полутонов подряд, но не совпадающие с обычной диатоникой старинных ладов, тоже неизбежно отступают от принципа максимального кварто-квинтового контроля: так, в мелодическом миноре вне такого контроля оказываются III и VII ступени (в мелодическом мажоре — III и VI). Таковы же и многие другие лады, например мажор, сочетающий свойства лидийского и миксолидийского ладов, то есть содержащий IV высокую и VII низкую ступени: обе они оказываются вне кварто-квинтового контроля (звукоряд этого лада совпадает со звукорядом мелодиче-

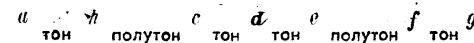
ского минора, начатого с его субдоминанты, то есть с IV ступени¹).

Уже сейчас видно, какое множество важных свойств сконцентрировано (при максимальной экономии средств, то есть при минимальном числе звуков в октаве) в отобранном длительной практикой человека семиступенном диатоническом звукоряде. Когда музыковеды пытаются расширить понятие диатоники за его пределы, они кладут в основу определения диатоники какое-либо одно из этих свойств (например, отсутствие двух полутонов подряд) и получают — в зависимости от выбора свойства — различные результаты, совокупность которых можно было бы объединить понятием диатоники в широком смысле. К теоретическому понятию диатоники в его соотношении с понятием хроматики мы вернемся в десятой главе. А сейчас продолжим анализ той обычной семиступенной диатоники, которую можно было бы назвать собственно диатоникой или диатоникой в тесном смысле.

Если обозначить тоны этого звукоряда при помощи ступеней мажорной ионийской гаммы и расположить их по квинтам, получим следующий ряд: IV—I—V—II—VI—III—VII. В диатонике «белых клавиш фортепиано» этому ряду соответствуют звуки: $f-c-g-d-a-e-h$. Поскольку их число нечетно (7), эта квинтовая цепь имеет центральный звук — II ступень ионийского лада (или, соответственно, IV эолийского, I дорийского и т. д.). В диатонике белых клавиш центром симметрии служит, таким образом, звук d . Играя от него расходящиеся по белым клавишам гаммы, мы всегда будем делать в обеих гаммах шаг на секунду того же вида (то есть либо на большую секунду одновременно в обеих гаммах, либо на малую). Отсюда вытекает также симметрия замкнутой дорийской гаммы (под замкнутой мы понимаем диатоническую гамму из восьми звуков, то есть включающую исходный тон в другой октаве):

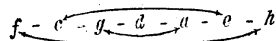


Симметрична также незамкнутая восходящая эолийская гамма и, соответственно, незамкнутая нисходящая миксолидийская (тот же ряд, читаемый справа налево):



¹ О последнем обстоятельстве упоминает А. Сохор в статье «О природе и выразительных возможностях диатоники» (сб. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 4. М.—Л., 1965). С тем же звукорядом совпадают звукоряды мелодического мажора и фригийско-дорийского минора.

Только что приведенная гамма состоит из двух одинаковых тетрахордов, внутренне симметричных (тон-полутон-тон) и сцепленных в центре симметрии диатоники (*d*). Нетрудно также убедиться, что, независимо от внутренней симметрии тех или иных гамм или тетрахордов, эолийская гамма является обращением миксолидийской, фригийская — ионийской, локрийская — лидийской. Это определяется равным расстоянием соответствующих тонок от центра квинтовой цепи:



Обращением дорийской гаммы является, как вытекает из сказанного, она же, поскольку тоника этой гаммы — центр симметрии системы¹.

Интересно, что, сколько бы мы ни анализировали мелодико-интонационные связи внутри диатоники, мы никогда не обнаружим каких-либо решительных преимуществ ионийской и эолийской гамм — впоследствии столь выделившихся — перед другими. Основные тоны этих гамм не служат ни крайними звуками квинтовой цепи, ни центром ее симметрии. Полутоновый ход замыкает не только ионийскую гамму, но и лидийскую, а в нисходящем движении — фригийскую и локрийскую. Более того: отмеченные явные мелодические соответствия между эолийским и миксолидийским, ионийским и фригийским, лидийским и локрийским ладами находятся даже в некотором противоречии с представлениями, основанными на системе мажора и минора. Мы привыкли сопоставлять ионийский мажор не с фригийским минором, а с эолийским, лидийский мажор (как более интенсивный, содержащий IV повышенную ступень) — с фригийским минором (усугубленным посредством понижения II ступени), наконец, миксолидийский мажор, характеризующийся VII пониженной ступенью и, следовательно, минорной доминантой, с дорийским минором, имеющим соответственно VI повышенную ступень, а значит, и мажорную субдоминанту. Следовательно, типичные для системы мажора и минора соотношения непосредственно из диатонического звукоряда не вытекают и не могут быть из него «вычитаны». Они возникают только в многоголосной музыке, использующей консонирующие трезвучия как основные одновременные сочетания, основной гармонический материал. Диатоника же содержит три мажорных и три минорных трезвучия, причем центральными по положению явля-

¹ Из ладов мажорного наклонения симметрией, аналогичной симметрии дорийского лада, обладает мелодический мажор: при восходящем и нисходящем движении от тоника сохраняется та же последовательность больших и малых секунд.

ются те, основные тоны которых служат тониками ионийского и эолийского ладов:



И если сопоставлять не отдельные звуки, а трезвучия, тоны которых находятся на равном расстоянии от центра симметрии системы (см. приведенную выше схему), сразу же обнаружится привычное соответствие лидийского и фригийского, ионийского и эолийского, миксолидийского и дорийского ладов. Единственное же в системе уменьшенное трезвучие («тоническое трезвучие» локрийского лада) симметрично относительно ее центра (*pe*), и поэтому в гармоническом (а не мелодическом) отношении локрийскому ладу соответствует, в качестве «противоположного», он же сам¹.

Оставим, однако, пока в стороне гармоническую систему мажора и минора и вернемся к мелодическим связям диатоники. Ее звукоряд интонируется легко не только благодаря кварто-квинтовому (и вообще консонантному) контролю, но и потому, что он быстро вступает в действие. Уже второй секундовый шаг облегчается консонантным терцовым отношением третьего звука к первому, а далее возникают еще более точные соотношения: кварты и квинты, контролируемые интервалы и между различными ступенями гаммы. Для сравнения вспомним, что наличие полного кварто-квинтового контроля характеризует также и темперированную двенадцатизвучную систему (ее тоны располагаются по квинтам). Но интонировать хроматическую гамму значительно труднее, ибо первый консонирующий интервал с исходным тоном (малую терцию) образует лишь четвертый звук гаммы, а кварту — только шестой.

Обладает диатоника и еще одним чрезвычайно выгодным свойством, присущим лишь немногим квинтовым системам (то есть системам, звуки которых могут быть расположены по чистым квинтам): в ней есть два и только два различных интервала между смежными по высоте звуками (большая секунда и малая секунда — тон и полутон). Если в звукоряде, заполняющем октаву, имеется лишь единственный «интервал смежности», то все отрезки звукоряда оказываются одинаковыми,

¹ Описанное различие между «мелодически противоположными» и «гармонически противоположными» ладами установлено в работе А. Должанского «О ладовой основе сочинений Шостаковича», впервые опубликованной в журнале «Советская музыка», 1947, № 4.

тоны равноправными, а это затрудняет образование внутренней структуры, которая, естественно, предполагает какие-то различия между составляющими ее элементами, между их функциями. В квинтовой же системе (то есть допускающей расположение всех тонов по квинтам) какой-либо единственный «интервал смежности» даже невозможен: при делении октавы на шесть, семь, восемь равных частей тоны звукоряда нельзя расположить по квинтам. Таким образом, два «интервала смежности» являются для квинтовой системы минимально возможными и минимально необходимыми¹.

Добавим, что они также в известном смысле максимально желательны и целесообразны. Они обеспечивают не только наибольшую «экономии отношений», но и тем самым наибольшую возможную выровненность гаммы, а это опять-таки облегчает запоминание и интонирование. Звукоряд сохраняет необходимую индивидуализированность и «структурность», а в то же время отличается и достаточным единообразием, содержит, например, сходные тетрахорды (от *do* и от *sol*, от *la* и от *re*, от *mi* и от *si*). Это создает возможность повторения одних и тех же мелодических оборотов на разной высоте, способствует единству и стройности напевов, в дальнейшем же облегчает и модуляцию. Опасность нивелировки избегается не только благодаря наличию двух (а не одного) интервалов смежности, но и благодаря тому, что звукоряд не делит всю октаву на сцепленные сходные отрезки, как это имеет место, например, в гамме тон-полутон. Существуют звукоряды более характерные, чем натуральная диатоника (например, так называемая венгерская гамма с тремя «интервалами смежности»: малой, большой и увеличенными секундами — *a — h — c — dis — e — f — gis — a*), но они менее пригодны в качестве материала для построения многоголосного музыкального целого (названная сейчас гамма не является, конечно, и квинтовой системой: она содержит три разрозненных квинтовых отрезка — *f — c*, *a — e — h*, *gis — dis*).

Что же касается квинтовых систем, то среди них два интервала смежности содержит ангемитонная (бесполутоновая) пентатоника (большую секунду и малую терцию). Квинтовая система из шести звуков дает гамму, имеющую три интервала смежности (малая секунда, большая секунда, малая терция); то же самое — квинтовая система из восьми, девяти, десяти или одиннадцати звуков (диатонический полутоны, хроматический полутоны, целый тон). И только двенадцатизвуковая квинтовая система, в которой целый тон как интервал смежности исчезает

¹ Исключение — двенадцатизвуковая темперированная система, где есть только один интервал смежности — полутоны. Однако в этой системе кварта и квинта чуть заметно отступают от соответствующих точных акустических отношений. Кроме того, система эта возникла не как реальный ладовый звукоряд, имеющий двенадцать ступеней, а как музыкально-звуковая система, объединяющая всевозможные семиступенные звукоряды.

опять, имеет два интервала смежности — диатонический и хроматический полутоны, которые при темперации совпадают.

Видимо, оптимальными являются не просто квинтовые системы, а такие, которые содержат наименьшее число интервалов смежности, именно два (в темперированной двенадцатизвуковой системе — один). Вероятно, поэтому социальный слуховой отбор, нащупав эти системы, зафиксировал и утвердил их с особой полнотой и силой. В итоге — с господством пентатоники, собственно диатоники и обобщающей двенадцатизвуковой системы, как основ музыкально-высотной организации, оказались связаны весьма длительные периоды в истории музыкальной культуры различных стран. Что касается, в частности, диатоники, то для нее существенно также и неравноправие двух интервалов смежности. Она содержит пять больших секунд и только две малые. Более узкие интервалы смежности могут при таких условиях выделиться в особые «зоны напряжения», что впоследствии сыграло огромную роль в формировании ладовых тяготений.

Не умаляет ли сказанное значения многочисленных других ладов и звукорядов, встречающихся в музыке различных народов? Не нивелируется ли их бесконечное многообразие? Ведь существуют звукоряды с самыми причудливыми для европейского слуха соотношениями, в частности с интервалами меньшими, чем полутоны. И конечно, далеко не все лады допускают расположение их звуков по квинтам.

Отрицать все это не приходится. Кварто-квинтовый контроль создает лишь более благоприятные возможности для четкой высотной координации тонов. Но такая координация очень важна в условиях многоголосия. Одноголосная музыка не нуждается в ней в такой же большой степени. В то же время некоторые музыковеды придерживаются точки зрения, что особенно мелкие интервалы представляют собой лишь интонационное расщепление ладовой основы, определяемой более простыми соотношениями. Так, Ю. Тюлин пишет, что 17-звучная настройка восточного инструмента тара базируется на обычной ангемитонной пентатонике, в которой каждый целый тон разделен на три равные части, а каждая малая терция — на четыре¹. Во всяком случае, ни один из неквинтовых (не располагаемых по квинтам) звукорядов не приобрел столь широкого интернационального распространения, как пентатоника, семиступенная диатоника и двенадцатизвуковая хроматика (к этому вопросу мы еще вернемся в конце книги).

Мы не пытаемся исследовать историю ладового мышления вообще, историю формирования диатоники в частности. Здесь не рассматриваются многие связанные с этим вопросы, например вопрос о роли и месте интервала терции в становлении

¹ Учение о гармонии, изд. 3-е, стр. 121.

ладов (последнего вопроса мы коснулись в предыдущей главе). Диатоника берется как готовый результат длительной эволюции, в котором обнаруживается органичное сочетание ряда существенных для музыкального интонирования и для дальнейшего развития музыкального искусства качеств.

Коснемся лишь соотношения между диатоникой и пентатоникой. Хотя реальные пути формирования первой вовсе не обязательно лежат через вторую, диатоника включает в себя пентатонику как частичную структуру и обильно пользуется ее элементами, например трихордными попевками, соединяющими большую секунду с малой терцией (такие попевки удобны тем, что, будучи плавными, они очень быстро вводят в действие квартный контроль). Стоит поэтому рассмотреть логически наиболее простой и естественный путь развития пентатоники в диатонику, несмотря на то, что исторически он, вероятно, не является единственно возможным или главным.

Пентатоника (например, $c-d-e-g-a$) содержит три большие секунды. Одна из них может быть дополнена до трихорда (внутри данной пентатоники) путем присоединения малой терции как сверху, так и снизу (в нашем примере — это секунда $g-a$, входящая в трихорды $g-a-c$ и $a-g-e$). Каждая же из двух других секунд (смежных: $c-d$ и $d-e$) допускает дополнение до трихорда лишь с одной стороны: секунда $c-d$ — снизу (a), секунда $d-e$ — сверху (g). Дополнение в противоположном направлении ($c-d-f$ или $e-d-h$) выводит за пределы пентатонного звукоряда (звук f или звук h) и влечет за собой либо «модуляцию» в другую пентатонику, либо обогащение данного звукоряда. Поскольку же трихордные попевки для пентатоники весьма типичны, этот путь обогащения представляется очень естественным.

Дополняя до трихорда указанным способом одну из смежных секунд (то есть либо нижнюю сверху, либо верхнюю снизу), мы превращаем пентатонику в гексатонику. Существенно, что такое развитие пентатоники наиболее «безболезненно»: новый звук имеет кварто-квинтовый контроль, находится в квартном (квинтовом) отношении с одним из звуков пентатоники. Он создает, конечно, полутон к другому звуку пентатоники, но нигде не возникает особенно чуждый пентатонике интервал тритона. Гексатоника может быть расположена по квинтам и оказывается бестритоновой: в одном случае $c-d-e-f-g-a$, в другом — $g-a-h-c-d-e$. И только когда осуществляются оба указанных дополнения вместе, образуется семиступенная диатоника. Тритон же возникает лишь между двумя добавленными новыми звуками, не входившими в исходную пентатонику.

Обратим внимание на то, что семиступенная диатоника содержит три различных пентатонических звукоряда (различных по самому звуковому составу, а не только по расположению). Например, в диатонике до мажора содержатся пентатоники

$c-d-e-g-a$, $g-a-h-d-e$, $f-g-a-c-d$. Аналогичным образом каждая пентатоника включается в три различные диатоники: так, рассмотренная нами пентатоника $c-d-e-g-a$ входит в диатоники до мажора, соль мажора и фа мажора. Смысл изложенных выше соображений и сводится к тому, что наиболее простой и естественный путь интонационно-звукового обогащения пентатоники ведет к одной определенной из этих трех диатоник. К какой именно — станет ясно, если расположить звуки пентатоники по квинтам. В нашем примере получится цепь $c-g-d-a-e$. Новые же звуки (f и h), которыми обогатилась пентатоника в результате дополнения секунд до трихордов, не присоединяются к этой цепи оба справа или слева: один добавляется справа (h), другой — слева (f). В итоге пентатоника и соответствующая диатоника имеют один и тот же звук (d) в качестве центра симметрии:

$$f - c - g - \boxed{d} - a - e - h$$

Такие пентатонику и диатонику мы будем называть концентрическими. Сказанное и означает, что наиболее естественный путь перехода пентатоники в диатонику теоретически ведет к диатонике концентричной по отношению к исходной пентатонике.

И наоборот: в той мере, в какой допустимо говорить об историко-логической связи диатоники с пентатоникой (и ее элементами) как более простой квинтовой системой (конечно, не о реальном происхождении диатоники из пентатоники как некоей законченной структуры, прочно зафиксированной в общественном музыкальном сознании), естественно считать тем внутренним пентатонным «слоем» диатоники, который теоретически можно было бы рассматривать в качестве ее пентатонного «остова», пентатонику, концентричную этой диатонике (то есть для диатоники «белых клавиш» пентатонику $c-d-e-g-a$ или $a-c-d-e-g$).

Существенная сторона приведенного теоретического построения определяется следующим. Диатоника не столь значительно превосходит пентатонику по количеству звуков и интервалов, как по числу трезвучий: в пентатонике их всего два (мажорное и минорное), в диатонике — семь (из них консонирующих шесть). Поэтому развитая система гармонии, базирующаяся на консонантных аккордах и терцовом принципе, не могла бы возникнуть на основе пентатоники. Но для классической гармонии очень важно выделение из трех входящих в диатонику мажорных трезвучий (как и из трех минорных) одного центрального, тонического. Таким трезвучием и оказывается то, которое уже содержится в пентатонике, концентричной данной диатонике. Можно, следовательно, для любой семиступенной диатоники

(то есть в любой тональности) определить тонические трезвучия мажорного («ионийского») и минорного («эолийского») ладов как большое и малое трезвучия, входящие в концентричную (этой диатонике) пентатонику.

* * *

О диатонике и пентатонике речь шла до сих пор только как о системах музыкально-высотных соотношений — без рассмотрения ладовых функций различных тонов, опор, тяготений и т. д. А выше мы коснулись понятий опорных тонов и ладо-гармонического тяготения в их общей форме. Теперь необходимо поставить вопрос о взаимоотношении этих двух сторон музыкально-высотной организации.

Автору этих строк уже приходилось проводить некоторые аналогии между музыкально-высотной и ритмической организацией¹. Здесь мы продолжим эти аналогии. Известно, что ритмическая организация имеет две основы — времяизмерительную (*zeitmessende*) и акцентную. Почти в любых условиях присутствуют в той или иной степени обе основы, но одна из них обычно господствует, что и создает два главных типа ритмики. Присоединяя сюда явления регулярности и нерегулярности. В. Холопова установила четыре вида ритмики: регулярный акцентный, нерегулярный акцентный, регулярный времяизмерительный, нерегулярный времяизмерительный².

Высотная организация тоже имеет две подобные основы: «высотно-измерительную», предполагающую определенную интервально-звучную конструкцию (назовем эту основу интервально-конструктивной), и «высотно-акцентную», выделяющую определенные высотные опоры — звуки, интервалы, созвучия (назовем ее опорно-стержневой). И опять-таки обычно налицо обе основы, но одна может господствовать. Точно так же опора, как и интервальная конструкция, может быть постоянной, стабильной или переменной, скользящей, и притом в различных аспектах (например, внутри произведения иногда имеет место переменность в смысле смены одной стабильной интервально-конструктивной основы другой, но встречаются в качестве основы и нестабильные конструкции). В итоге соотношение между опорно-стержневой и интервально-конструктивной основами высотной организации может быть весьма различным.

Так на одной из самых ранних стадий интонирования была ясно выражена функция главенствующего стержневого тона напева (или двух таких тонов), без фиксации, однако, какого-либо ладового звукоряда. Собственно, только опорный тон (или

¹ См.: Л. Мазель. О мелодии, стр. 140—142.

² См.: В. Холопова. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., «Музыка», 1971, стр. 77.

два тона) и упорядочивал, организовывал интонирование, которое в остальном было достаточно хаотичным, во многом глицандрирующим, то есть свободно скользящим по непрерывному диапазону высот без выделения вполне определенных ступеней, а тем более целой их шкалы. В известном смысле противоположный полюс представляет собой строго атональная додекафония. Она категорически отрицает главенство одних тонов над другими, утверждает (по крайней мере, в теории) полное их равноправие, однако точно фиксирует не только звукоряд (двенадцатизвучную темперированную систему), но в каждом отдельном случае и какой-либо определенный порядок следования тонов в этом звукоряде (серию). Между этими двумя крайними типами организации располагается большое количество иных возможностей. Например, средневековые напевы отличались фиксированным ладовым звукорядом как основным носителем организованности, функции же отдельных тонов звукоряда, за исключением, быть может, нижнего завершающего тона (так называемого финалиса) и отчасти верхнего устоя, как уже упоминалось, не отличались большой определенностью, тяготения были выражены слабо и каждый тон звукоряда был способен — при его ритмическом выделении и мелодическом опевании — становиться устоем. В десятой главе еще пойдет речь о различных интервально-конструктивных и опорно-стержневых основах, применяемых в современной музыке, равно как и о сочетаниях этих основ.

Во многих случаях сама интервальная конструкция содержит объективные предпосылки для выделения определенных опор. В старинных напевах опора (или одна из опор) обычно является, как уже упомянуто, нижним тоном ладового звукоряда (или находится в нижней части диапазона), что связано с естественными свойствами интонирования (успокоение при нисхождении). Если же имеются два опорных тона, то они обычно находятся на расстоянии консонирующего интонационно стабильного интервала квинты или кварты.

Классическая ладогармоническая система отличается не только тем, что совмещает фиксированный звукоряд (семиступенная диатоническая основа) с наличием ярко выраженного опорного тона и созвучия (совмещение обеих основ высотной организации встречается и в иных системах). Специфическая черта классической мажорной и минорной тональности заключается в такой дифференциации неопорных моментов, неустоев, что один из них — доминантовая гармония — выделяется среди других, в результате чего возникает феномен активного гармонического тяготения, а вместе с ним целая система функционально-динамических сопряжений, гибких и подвижных, но в то же время строго централизованных. Следовательно, это не какой-либо «промежуточный» тип высотной организации, не просто «один из многих воз-

можных», а в известном смысле вершинный, при котором яркие функционально-динамические соотношения не привносятся в ладовый звукоряд как бы извне, а вытекают из глубокого использования его существенных внутренних структурных свойств. Нам и предстоит сейчас выяснить, почему из всех старинных ладов, основанных на семиступенной диатонике, классическая гармония выделила именно ионийский и эолийский лады.

Большое значение в этом процессе имело дополнение квинтового остова многих народных ладов третьим устоем — терцией, о чем упомянуто в предыдущей главе, а подробно будет говориться в следующей. Это также связано и с отнесением на второй план так называемых плагальных ладов, которые превратились лишь в варианты автентических, отсчитываемые вверх от V ступени: например, автентический ионийский лад от *до* становился плагальным гипоионийским, если он брался в октавном диапазоне от *соль* с сохранением звука *фа-бекар* и опор *соль* и *до* (а не с опорами *соль* и *ре*, как было бы в миксолидийском ладу *соль*)⁴. Квинтовый остов автентического лада, заполненный промежуточным терцовым устоем, способствовал постепенному осознанию консонирующего трезвучия, а затем и превращению его в основной гармонический материал.

Однако мажорное и минорное трезвучия трактовались в полифонической музыке прежде всего как консонансы, основное назначение которых — обеспечивать благозвучие при соединении мелодических линий, то есть регулировать эти соединения. Противоположная выразительность большого и малого трезвучий могла при этом не акцентироваться. Ощущалось их различие, которое, как и различие в звуковом составе трезвучий разных ступеней, способствовало необходимому разнообразию звучаний. Резкое же подчеркивание противопоставления мажорного и минорного трезвучия в общем мало соответствовало духу отрешенно-возвышенной культовой полифонии. И только когда жанры светской и бытовой музыки, связанной с эстетикой Ренессанса и стремившейся к воплощению земных чувств, контрастных психологических состояний, стали оказывать влияние и на полифонию, различие мажорного и минорного трезвучий сгустилось до их противоположности.

Но противоположность эта неизбежно должна была связаться с противопоставлением ладовых наклонений, а не только отдельных звучаний. В диатонике, как упомянуто, есть всего три больших и три малых трезвучия, и если бы утверждение мажора или минора требовало ограничения гармонии тремя

⁴ Выше упоминались лишь автентические лады (дорийский, фригийский и т. д.), предполагающие опоры на I и V ступенях. Укажем для примера, что звукоряд белых клавиш от *си* будет гипофригийским ладом (плагальным), если второй опорой служит IV ступень (*ми*), и локрийским (автентическим), если второй опорой является V ступень (*фа*).

аккордами, возникло бы однообразие звучаний. В связи с этим утверждение мажора или минора стало выражаться, как уже говорилось в третьей главе, не столько в преобладании больших или малых трезвучий вообще, сколько в господстве соответствующего тонического трезвучия и подчинении ему разнообразных других гармоний. А господство это и означает централизованную гармоническую тональность. К ней, впрочем, влекли и другие связанные с устремлениями Ренессанса тенденции — прежде всего тенденция к ясному противопоставлению устойчивости и неустойчивости, о чем тоже речь уже была в первой части книги.

В итоге диатоника стала осознаваться не только как гамма с определенным чередованием тонов и полутонов или как цепь чистых квинт, но и как терцовая цепь трезвучий (*f—a—c*, *a—c—e*, *c—e—g* и т. д.), а в конце концов и как соединение трех трезвучий одного наклонения, расположенных по квинтам. Любое из них могло трактоваться как тоническое, и в зависимости от этого реализовался какой-либо из старинных ладов. Но сама структура диатоники выделяла в этом отношении центральное (среднее) из трех расположенных по квинтам мажорных или минорных трезвучий, создавая для него — как возможной тоники — особые преимущества с точки зрения тональной централизации, то есть подчинения ему других аккордов.

Действительно, квинтовое родство тонов, сыгравшее такую большую роль в образовании диатонической ладовой системы, не могло не распространиться и на соотношение трезвучий. Но из трех входящих в диатонику трезвучий одного наклонения (то есть из трех мажорных или трех минорных трезвучий) только одно состоит в квинтовом родстве с обоими другими. Эти же последние находятся между собой в секундовом отношении и не имеют ни одного общего тона. Ясно поэтому, что если стремиться к максимально централизованной ладовой организации, наиболее прочно скрепляющей свои гармонические элементы (трезвучия) вокруг соответствующего центра, то придется избрать в качестве тонического аккорда единственное трезвучие данного наклонения, которое находится в квинтовом родстве с двумя другими и способно объединить их вокруг себя. Иными словами, среди ладов мажорного наклонения высоко организованная классическая гармония неизбежно должна была отдать решительное предпочтение ионийскому ладу перед лидийским и миксолидийским, а среди минорных ладов — соответственно эолийскому перед фригийским и дорийским. О связанных с этим центральным положением тонического трезвучия других преимуществах ионийского и эолийского ладов речь будет в восьмой главе. А сейчас снова обратимся к интонационной стороне диатоники.

Входящие в нее две малые секунды естественно выделяются не только самим фактом отличия от пяти больших секунд, но и

высотной близостью своих звуков и возможной (потенциальной) интенсивностью связывающих эти звуки мелодических сопряжений. В предыдущей главе было подробно разъяснено, что с диссонантностью секунды (при одновременном звучании ее тонов) связана ее мелодическая плавность, а в то же время и способность образующих ее звуков быть носителями разных ладовых качеств, в частности опорности и неопорности, устойчивости и неустойчивости. Поскольку же малая секунда диссонирует сильнее большой, в ней ярче выражены и другие свойства секунды, в частности возможность активного тяготения одного тона к другому.

В этой связи очень существенно следующее. Между четырьмя звуками, образующими две малые секунды диатоники, возникают также интервалы чистой квинты (кварты) и тритона. Этот последний интервал (равный своему обращению) встречается в диатонике только один раз и еще больше, чем малые секунды, выделяется своей характерностью. Он явно диссонирует. Б. Яворский считал его главным источником неустойчивости, тяготения в музыке. Яркое и определенное тяготение отмечал в тритоне и Хиндемит в своей классификации созвучий. Яворский пытался обосновать выдвинутую им гипотезу ссылками на строение органов слуха и равновесия у человека, которое будто бы неизбежно обуславливает именно такое восприятие данного интервала. Но ссылки эти едва ли могут быть признаны научно убедительными. Видимо, тритон требует разрешения отчасти по тем же причинам, что и другие диссонансы. Ясная же направленность тяготения тритона и связанная с нею особая его сила обусловлены, по всей вероятности, диатонической системой в целом: тритон — единственный диссонирующий интервал диатоники, допускающий разрешение путем смещения каждого его звука на полутон, то есть на интервал наиболее интенсивного (в данной системе) мелодического сопряжения. И когда музыкальный слух, воспитанный на диатонике (точнее — на системе мажора и минора), воспринимает тритон, слух этот чувствует ясно направленное тяготение интервала не потому, что таков физиологический закон, как полагал Яворский. Это происходит потому, что слух узнаёт остро характерный и единственный в своем роде диссонирующий интервал хорошо знакомой системы, обычно разрешающийся в этой системе путем смещения обоих звуков на полутон, который является в ней носителем наиболее тесного мелодического сопряжения. Иначе говоря, тритон не потому разрешается при помощи полутоновых ходов голосов в большую терцию (малую сексту), что он сам по себе именно этого (и только этого) естественно «требует». Наоборот: он потому и «требует», что, будучи диссонансом, он в соответствующей ладогармонической системе может так (то есть при помощи полутоновых смещений звуков в противоположных направлениях) разрешаться и именно так наиболее

естественным образом (с точки зрения логики этой системы) разрешается¹.

Для формирования же системы мажора и минора описанный сейчас факт, то есть наличие между двумя звуками, входящими в два полутоновых сопряжения диатоники, особо характерного диссонирующего интервала тритона, имел определенное значение. Этот факт обуславливал у каждого из звуков любого полутонового сопряжения преимущественную возможность приобрести вполне определенную функцию (в смысле устойчивости или неустойчивости): звуки тритона стали потенциальными неустоями, два других звука — устоями.

Реализация этой возможности требовала, конечно, определенных условий. Точка зрения Яворского, согласно которой само наличие в системе интервала тритона делает каждый его звук неустойчивым, независимо от сопоставления с другим (то есть на любом «расстоянии» от него и в любом контексте), представляется слишком умозрительной. Действительно, если одна часть старинного напева вращается в нижнем отрезке ионийской, миксолидийской, эолийской или дорийской гаммы, а другая — в верхнем, то звуки, образующие тритон, могут никак не соотноситься друг с другом и вовсе не восприниматься как яркие неустои. Но когда сопоставляются различные трезвучия (и тоническим центром лада тоже становится трезвучие), положение меняется. Тритон часто возникает при непосредственном сопоставлении двух трезвучий (например, трезвучий II и V, II и III, III и IV, IV и V ступеней ионийского лада) и воспринимается сравнительно ясно. Стать же прочной тоникой централизованной тональности имеет, при прочих равных условиях, больше шансов то трезвучие, которое содержит не звуки, входящие в тритон, а, наоборот, звуки, его разрешающие. И по отношению к такой гармонической системе тонкое наблюдение Яворского, что только трезвучия, построенные на основных тонах ионийской и эолийской гамм, включают оба звука, разрешающих тритон данной диатоники, и не содержат ни одного из звуков, входящих в этот тритон, приобретает значение важного указания на интонационную предпосылку выделения именно названных ладов в качестве основы классической гармонии.

Мы видим, таким образом, что к этому выделению влекли как собственно аккордовые соотношения, обусловленные квинтовым родством трезвучий, так и соотношения интонационно-

¹ Кстати, степень диссонантности как таковой в интервале тритона не так уж велика. Курт указывает, что тритон, как и терции и сексты, типичен для двухголосия «средней плотности» и звучит в таком двухголосии почти столь же мягко, как и названные несовершенные консонансы («Основы линейного контрапункта», стр. 263). В чисто фоническом отношении тритон, таким образом, менее резок, чем, например, септима или секунда (особенно большая септима или малая секунда). В этом можно видеть дополнительное подтверждение того, что острое тяготение тритона вытекает из ладомузыкальной системы в целом и не должно приписываться интервалу самому по себе.

мелодические, которые в условиях централизации системы и более четкого противопоставления устойчивости и неустойчивости, должны были определенным образом ориентировать (в смысле преимущественного направления тяготений) полутоновые связи этой системы. Напомним, наконец, что среди трех пентатоник, входящих в каждую диатонику (то есть среди более простых квинтовых систем с двумя интервалами смежности), самой близкой, наиболее родственной данной диатонике, центральной по отношению к ней является именно та, которая содержит «ионийское» и «эолийское» трезвучия этой диатоники. Они, таким образом, представляют собой как бы будущие тоники мажора и минора, «обрастающие» в диатонике своими доминантами и субдоминантами, а также соответствующими полутоновыми тяготениями, направленными к звукам пентатонного «остова». Нетрудно, впрочем, убедиться, что сказанное сейчас представляет собой перевод в плоскость и на язык структурно-логического генезиса (он вовсе не обязательно совпадает с конкретно историческим) тех соотношений, которые в законченной структуре диатоники выражаются в центральном положении тонического трезвучия относительно двух других трезвучий того же наклонения, в отсутствии в этом центральном трезвучии звуков, входящих в тритон данной диатоники, и в более или менее определенной ориентированности (направленности) полутоновых сопряжений, связанной с разрешением тритона.

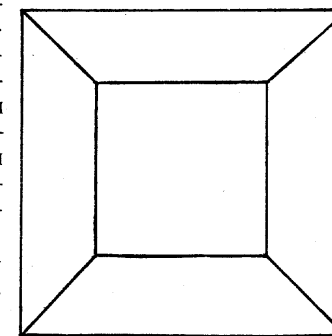
* * *

В предыдущем изложении выяснено, почему сама структура диатоники, коль скоро возникает (при господстве консонирующих трезвучий) задача четкого противопоставления двух ладовых наклонений, равно как устойчивости и неустойчивости, с необходимостью влечет — и аккордово-гармонически и интонационно-мелодически — к совершенно определенным тоническим центрам. Теперь можно постепенно подойти к вопросу о природе трех функций классической гармонии и характере соответствующих аккордовых тяготений.

Действительно, как упоминалось в начале этой главы, кварто-квинтовое родство трезвучий, хотя и является основой их естественной связи, само по себе еще не определяет возможного направления тяготения, динамического устремления одного из них к другому. Из двух трезвучий, находящихся в таком родстве, любое в принципе способно быть устоем, тоникой. Здесь имеются возможности и для автентических, и для плагальных, и, наконец, для свободных переменных соотношений, которые так широко использовались в старинной художественной практике. В каждом отдельном случае тут важна соответствующая настройка восприятия.

Поясним это примером из другой области. Рассмотрим приведенную здесь схему А. Она представляет собой два концентрических квадрата, углы которых соединены отрезками прямых линий. Но с точки зрения пространственных соотношений ее можно воспринимать по-разному. Во-первых — как изображение куба (или параллелепипеда) с прозрачной передней гранью, например комнаты или сцены (без передней стены). Тогда внутренний (меньший) квадрат окажется задней стеной, а четыре трапеции — соответственно полом, потолком и боковыми стенами. Это — изображение в обычной (так называемой итальянской) перспективе. Точка схождения линий, соединяющих углы двух квадратов, будет восприниматься зрителем как находящаяся за плоскостью рисунка.

Схема А



Во-вторых, ту же схему можно воспринимать как ортогональную проекцию усеченной пирамиды (с квадратным основанием), вершина которой обращена к зрителю. В этом случае внутренний (меньший) квадрат окажется, наоборот, ближе к зрителю, чем внешний (основание пирамиды), и предмет будет, подобно фотокамере, расширяться во все стороны по мере удаления от зрителя. Точка схождения линий, соединяющих углы двух квадратов, будет в этом случае восприниматься как находящаяся перед плоскостью рисунка, между рисунком и зрителем¹.

Читателю нетрудно убедиться в своей способности настроить зрительное восприятие любым из двух указанных противоположных способов.

И только какой-либо связанный со схемой более конкретный контекст (предметное наполнение картины или соответствующая светотень) может принудить зрителя воспринимать изображение именно так, а не иначе.

Подобно этому, когда мы слышим два трезвучия в кварто-квинтовом отношении, мы прежде всего ощущаем их акустическое родство и возможную мелодическую связь, позволяющие им служить элементами некоего целого, единой системы. Но вне соответствующего контекста (или системы) мы можем настро-

¹ Вопроса о так называемой «обратной перспективе» мы здесь не касаемся. В такой перспективе, например, изображаются передняя стена и две боковых стены обычного дома, которых мы, находясь вне этого дома, одновременно видеть не можем.

ить себя на восприятие любого из этих трезвучий как центра притяжения для другого и, следовательно, по-разному ощущать направленность тяготения — аналогично тому, как в приведенной схеме А линии, соединяющие углы двух квадратов, мы можем понимать как сходящиеся при движении от зрителя или, наоборот, к нему (то есть за плоскостью рисунка или перед ней).

Плоское изображение объективно не имеет третьего измерения — глубины, и точно так же аккорд, как явление физическое, не тяготеет к другому аккорду. Но, опираясь на закономерности зрительного восприятия, мы способны связывать линии плоского изображения с ощущением их движения (направленности) в третье измерение (и притом, как мы убедились, по-разному). Аналогичным образом — с опорой на те или иные объективные свойства звукового восприятия — мы вырабатываем особое ощущение направленности (тяготения) одного аккорда к другому и опять-таки можем делать это по-разному — в зависимости от конкретного контекста или от целостной общей системы мышления, определяющих ту или иную слуховую настройку. Например, тот, кто воспитан на классической живописи и не занимается черчением, воспримет схему А скорее как изображаемый в итальянской перспективе параллелепипед с прозрачной передней гранью (если вообще ощутит в этой схеме объемность), нежели как ортогональную проекцию усеченной пирамиды, расширяющейся по мере удаления от зрителя. Аналогичным образом, слушатель, воспитанный на классической музыке, воспримет изолированное кварто-квинтовое соединение двух трезвучий при прочих равных условиях (то есть при отвлечении от временного фактора, от порядка следования аккордов, акцентов и т. д.) скорее как автентическое или полуавтентическое, чем как плагальное или полуплагальное.

Нам и предстоит сейчас выяснить, почему внутренние связи («контекст») целостной системы классической гармонии (прежде всего — определенным образом организованной диатоники) вызывают соответствующие тяготения и, кроме того, делают автентическое тяготение гораздо более активным, чем плагальное¹.

¹ Можно, разумеется, сравнить свойства плагального и автентического кадансов также и вне системы. При плагальном кадансе основной тон тоникой служит общим тоном двух аккордов, то есть как бы стержнем последовательности (превращающимся из квинты аккорда в приму). Это благоприятствует восприятию его как устоя. Наоборот, при автентическом кадансе основной тон второго аккорда не содержится в первом, причем в одном из голосов он достигается секундовым шагом. Это делает звучание основного тона более свежим (см.: Ю. Холопов, цит. соч., стр. 280) и благоприятствует его восприятию как цели движения. Однако такого рода соображения, верные сами по себе, все-таки не имеют достаточной силы вне целостной системы (в частности, вне представления о ее мелодическом центре, о котором речь впереди). Напротив, в рамках целостной системы они, как вскоре выяснится, приобретают свое значение.

Оставим пока (до конца этой главы) несколько в стороне минорный лад и займемся преимущественно мажорным (минору посвящена следующая глава). Частое применение в нем трех больших трезвучий при упомянутом центральном положении одного из них, находящегося в квинтовом родстве с двумя другими, которые, однако, между собой не родственны, уже само по себе благоприятствует тяготению трезвучий IV и V ступеней к тоническому трезвучию, поскольку последнее объединяет их вокруг себя, связывает их друг с другом и тем самым включает в единую систему (все это как раз относится и к минорному ладу и трем малым трезвучиям). Из сказанного выше следует, что если бы в этой системе было не три, а только два главных трезвучия, находящихся в кварто-квинтовом отношении, то каждое из них могло бы претендовать на опорность и система не могла бы быть устойчиво централизованной. Три же главных аккорда (и три связанные с ними функции в динамике и логике гармонического развития) оказываются для обобщенной и централизованной ладогармонической системы необходимыми и достаточными (как уже в другой связи упоминалось в главе III). Но отсюда видно также, что сильное доминантовое тяготение к тонике существует лишь постольку, поскольку есть и субдоминантовое (пусть более слабое). И наоборот: субдоминанта тяготеет к тонике лишь благодаря наличию доминанты. Каждое из двух соотношений (V—I и IV—I) в отдельности еще не определяло бы тонику вполне однозначно (ею могло бы в принципе служить любое из двух трезвучий), и только система всех трех аккордов (и шире — вся система тональности) делает это и вызывает оба противоположных тяготения: доминанты на квинту вниз (кварту вверх), субдоминанты — на квинту вверх (кварту вниз). Непосредственное же сопоставление субдоминанты и доминанты влечет к тонике с особой силой, ибо неродственные аккорды требуют объединения «общим родственником», а тритон между основным тоном субдоминанты и терцией доминанты — разрешения.

Здесь мы еще раз убеждаемся, что главной причиной функционального тяготения гармоний служит отнюдь не подчинение обертона основному тону и влечение первого к последнему: доминанта тяготеет к тонике прежде всего по той же причине, что и субдоминанта, не являющаяся обертоном тоникой, то есть в силу описанного центрального положения тонического трезвучия в гармонической системе.

Сказанное, разумеется, еще не объясняет различия в силе и характере тяготения доминанты и субдоминанты. Вот тут некоторую косвенную роль может играть и опосредствованное обертоновое отношение. Ибо коль скоро подчинение тонике и тяготение к ней доминанты и субдоминанты уже существуют на основе центрального положения тоникой, присутствие в тоническом трезвучии основного тона доминанты способно сделать

этого рода связь доминанты с тоникой более непосредственно ощутимой, нежели аналогичную связь субдоминанты с тоникой. Само собой разумеется, что обертоновое отношение действует при этом лишь через структуру классического аккорда и только в той мере, в какой оно, наряду с другими факторами, действительно участвовало в ее формировании.

Здесь можно было бы провести частичную аналогию со знанием для консонирования мажорного трезвучия того факта, что оно совпадает с нижним отрезком натурального звукоряда. Это совпадение не является необходимым условием консонирования, ибо минорное трезвучие тоже консонирует (необходимое и достаточное условие консонирования аккорда — консонантность всех входящих в его состав интервалов). Но для отличия звучания мажорного трезвучия от минорного это совпадение с натуральным звукорядом, как уже упоминалось, существенно. Подобно этому обертоновое отношение доминанты к тонике не является причиной доминантового тяготения, но входит через структуру аккорда в число факторов, могущих обуславливать отличие этого тяготения от субдоминантового.

Приведенная аналогия, однако, очень условна, ибо совпадение аккорда с нижним отрезком натурального звукоряда хоть и не необходимо для консонирования, но достаточно. Обертоновое же отношение не является само по себе ни необходимым, ни достаточным условием тяготения. Кроме того, даже для отличия доминантового тяготения от субдоминантового обертоновое отношение само по себе, то есть непосредственно, может иметь значение лишь второстепенного фактора (его более существенное значение — сложное и опосредствованное — выяснится ниже). Главную роль здесь играют мелодико-интонационные связи. К рассмотрению этого важнейшего вопроса мы и переходим.

Прежде всего тут надо принять во внимание одно очень важное свойство классической тональности. Когда говорят о ее гармонической природе и с этой точки зрения противопоставляют ее старинным мелодическим ладам, нередко допускают некоторую неточность: предполагают, что если в старинных ладах тоникой служит лишь тот или иной отдельный звук, то в классической тональности — только целое трезвучие. В действительности же в классической тональности один вид тонального центра вовсе не исключает другого: тоника представлена и трезвучием, и основным тоном трезвучия. При этом два вида тоники не соревнуются между собой, а находятся в теснейшем союзе, поддерживают и усиливают друг друга: трезвучие воспринимается как усилитель основного тона, а последний может выступать как полномочный представитель всего тонического аккорда (вспомним хотя бы многие окончания классических сочинений, где после многократного повторения тонического аккорда дается его основной тон в октавно-унисонном изложении). Дей-

ствительно, если тоническое трезвучие выделяется своей устойчивостью среди всех других и главенствует над ними, то с не меньшей яркостью в самом трезвучии выделяется его основной тон. И в особенной степени это относится как раз к трезвучию тоническому: сами свойства тоничности, устойчивости, центра притяжения более всего сконцентрированы именно в его основном тоне — терция определяет, главным образом, ладовое наклонение (наоборот, в трезвучиях V и IV ступеней свойства доминантовости и субдоминантовости выражены в терцовом тоне не менее ярко, чем в основном). В итоге не только квинта тонического трезвучия (могущая служить основным тоном доминанты), но и его терция приобретает некоторое тяготение к основному тону. Поэтому для наиболее полной завершенности классического произведения обычно требуется его окончание тоническим трезвучием в мелодическом положении примы. Гармоническая природа классической тональности, таким образом, не только не отменяет тонику как отдельный звук и мелодический центр, но, наоборот, необычайно усиливает этот центр по сравнению со старинными ладами. Объяснить особое значение мелодической тоники мажорного лада можно, конечно, только через гармонию: с точки зрения мелодического звукоряда диатоники соответствующий звук ничем не выделяется и, в частности, как уже упомянуто, не служит ни центром симметрии диатоники, ни одним из ее крайних звуков (если расположить их по квинтам); но он является основным тоном центрального (по положению) из трех ее мажорных трезвучий. Коль скоро он благодаря этому гармоническому соотношению выделился, он стал также и важнейшим мелодическим центром.

Теперь уже легко раскрыть наиболее существенное различие между тяготением доминантового и субдоминантового трезвучий к тоническому. Интонационно-мелодические притяжения и связи тонов, как мы уже знаем, основаны прежде всего на секундовых соотношениях. Естественно, что секундовые тяготения звуков к главному мелодическому устью лада, к важнейшему центру притяжения относятся к числу наиболее сильных. Но в субдоминантовое трезвучие входит основной тон тонического трезвучия и не входят смежные с ним звуки. Поэтому субдоминантовое трезвучие лишено самых активных интонационно-мелодических тяготений, направленных к мелодическому центру лада. Наоборот, доминантовое трезвучие включает в себя оба звука, смежных с I ступенью лада — основным тоном тонического трезвучия.

Сказанное сейчас относится и к мажорной доминанте, и к минорной. И тем не менее минорная доминанта тяготеет к тонике не намного сильнее, чем субдоминанта. Решающее значение приобретает, таким образом, то, что в мажоре (и гармоническом миноре) один из неустоев, смежных с мелодическим центром лада, связан с ним полутоновым сопряжением,

выделяющимся среди других секундовых сопряжений и вызывающим особенно яркое тяготение.

Тяготение вводного тона обусловлено и гармонически и мелодически: он тяготеет и в качестве звука, входящего в доминантовое трезвучие, и в качестве звука, смежного с главным мелодическим устоем лада и наиболее к нему близкого. Он входит также в единственный в натуральной диатонике интервал тритона. Но одним лишь последним обстоятельством, конечно, нельзя было бы объяснить силу и определенность его тяготения: ведь IV ступень мажорной гаммы тоже входит в тритон и разрешается ходом на полутон, однако тяготеет менее интенсивно.

Совершенно специфическая устремленность вводного тона возникла, следовательно, в результате взаимодействия ряда факторов. Если, в частности, сравнить ее с упомянутым сейчас другим полутоновым мелодическим тяготением мажорного лада — IV ступени к III, — бросаются в глаза следующие отличия. Во-первых, на ступень вниз от вводного тона нет ладового устоя, IV же ступень имеет смежные с ней устои (звуки тонического трезвучия) и снизу и сверху. Она естественно переходит не только в III ступень, но нередко и в V. Поэтому ее тяготение вниз несколько менее определено, чем восходящее тяготение вводного тона. Во-вторых, как упомянуто, вводный тон устремлен к основному тону тоники, к мелодическому центру лада, а IV ступень — нет. Главный же мелодический устой притягивает неустойчивые звуки сильнее, чем это делают другие устои. Отсюда более острое тяготение вводного тона по сравнению с другим полутоновым тяготением мажорного лада. И наконец, третья — исключительно важная — особенность вводнотонного тяготения заключается в его восходящей направленности.

Элементарные предпосылки интонирования издавна связывают успокоение, разрядку напряжения со спадом, с нисходящим движением мелодии. «Финалис» старинного напева — обычно его нижний устой. Вспомним также, например, что нисходящие задержания появились раньше восходящих и встречаются чаще. Наконец, при обычном гармоническом соединении субдоминантового трезвучия с тоническим разрешающие секундовые интонации тоже направлены вниз (VI→V, IV→III).

Специфика вводнотонного тяготения состоит, следовательно, в том, что оно, во-первых, представляет собой самое интенсивное мелодическое тяготение мажора, а во-вторых, направлено вверх. Последнее обстоятельство выделяет это тяготение среди других, делает его особо характерным. Поскольку же оно и без того является сильнейшим, характерность заставляет воспринимать это обстоятельство с еще большей остротой. Иначе говоря, характерность и сила тяготения до известной степени

как бы складываются, подобно тому как складываются, например, характерность единственного в диатонике интервала тритона с его диссонантностью, неустойчивостью.

Сила тяготения вводного тона увеличивает — на основе описанной в предыдущей главе терцовой индукции — устремленность к тонике и других звуков доминантового трезвучия, в частности его основного тона, который входит и в трезвучие тоническое, трактуется поэтому в других условиях как устой и сам по себе может мелодически никуда не тяготеть (при обычном разрешении доминанты в тонику этот звук в одном из гологов остается на месте). В итоге скачок баса или мелодии на кварту вверх или квинту вниз оказывается для слуха, воспитанного на классической гармонии, возможным носителем таких качеств (особая активность, динамическая устремленность, сила утверждения), каких не мог чувствовать интонировавший кварту или квинту наш далекий предок. Тяготение же доминантового трезвучия в целом (а тем более доминантсептаккорда, который диссонирует и содержит тритон) приобретает не только большую, чем другие тяготения, силу (то есть превосходит их как бы количественно), но и существенно иное выразительное качество.

Действительно, переход доминанты в тонику, с одной стороны, представляет собой, как и другие кадансы, «падение» (от итальянского *cadere* — падать), то есть завершающий мысль спад интонационного напряжения, движение как бы по инерции, а с другой — содержит элемент преодоления инерции, восхождения, активного устремления к определенной цели. Тоника же может восприниматься (разумеется, если условия контекста этому не препятствуют) именно как достигнутая цель устремления. Вот почему в классической заключительной тонике, которая нередко многократно утверждается (вместе с предшествующей доминантой или без нее), так часто слышится торжество — достижение, а не простое успокоение, связанное с чувством освобождения от тяжести, со снятием мышечного напряжения, релаксацией. Это свойство автентического оборота, превратившегося, как уже упоминалось (гл. I), из главного средства гармонического завершения мысли (каким он был в строгой полифонии) в основной фактор гармонической динамики и выразительности, служит одним из концентрированных проявлений того нового, что характерно для мироощущения, воплощенного в музыкальном искусстве послеренессансной эпохи.

Особенность автентического каданса, его внутренняя сложность состоит, таким образом, в его способности ассоциироваться одновременно и со скольжением вниз по инерции (это свойственно также плагальному кадансу) и с активным движением, четко направленным к определенной цели и ее достигающим (это, наоборот, отличает автентический оборот от плагаль-

ного). Огромное количество итальянских оперных арий, мелодии которых заканчиваются энергичным переходом от долго выдерживавшейся напряженной и высокой V ступени гаммы вниз к I (певцы часто применяют здесь прием *portamento*), ярко иллюстрирует это совмещение двух родственных, но отнюдь не тождественных впечатлений — свободного падения тела и точного попадания в цель вонзающейся в нее стрелы¹.

Будучи носителем новой более активной эмоционально-динамической выразительности, автентический оборот, существенным элементом которого является восходящее тяготение вводного тона, вместе с тем знаменует сравнительно высокую степень эмансипации гармонии и ее закономерностей от других элементов музыки (а это, в свою очередь, как мы уже знаем, было важной предпосылкой выделения самой музыки во вполне самостоятельное искусство). Ибо разрешение сильнее всего ладового мелодического напряжения (вводный тон) путем восхождения ярчайшим и очевиднейшим образом демонстрирует освобождение ладовых закономерностей от непосредственной обусловленности элементарными предпосылками интонирования, естественно связывающими разрешение напряжения с мелодическим спадом. Только после такой эмансипации могло зародиться и учение о гармонии как самостоятельная дисциплина. В то же время эта эмансипация, которая, конечно, носит лишь относительный характер, способна создавать иллюзию полной независимости лада и гармонии от других элементов музыки. А отсюда — попытки объяснить механизм действия гармонии тоже как вполне самостоятельный, то есть попытки вывести ладо-гармонические закономерности из самих акустических интервално-звуковых соотношений, минуя сложное историческое формирование целостной ладогармонической системы (интонационной по своей природе) в музыкальной практике.

После всего сказанного причины и специфика доминантового тяготения уже ясны. Оно предполагает обусловленную определенными эстетическими требованиями централизованную тонально-гармоническую систему, в которой все аккорды объединены вокруг тонического трезвучия и в той или иной мере им притягиваются. Вне этой системы и вне сравнений с тяготениями других аккордов (более слабыми и носящими несколько иной характер) доминантовое тяготение не могло бы выделяться и восприниматься как особо яркое, острое, активное, определенное и в то же время характерное, качественно своеобразное. Только система создает необходимый фон для такого выделения. Но она же обуславливает и конкретные факторы, реальные причины

¹ Разумеется, в спокойной, умиротворенной мелодии ее автентический кантис тоже звучит соответственным образом — в духе всей мелодии. Но в упокоении, создаваемом этим кадансом, все-таки заметную роль играет удовлетворенное чувство достигнутой цели, а не только освобождение от напряжения.

выделения именно данного соотношения, именно этого тяготения. Резюмируя сказанное, еще раз назовем эти факторы. Их два, и они действуют совместно.

1. Кварто-квинтовое отношение доминантового трезвучия к тоническому при центральном положении последнего в системе. Такое отношение означает близкое акустическое родство аккордов, тесную их связь (наличие общего тона) и в то же время достаточную мелодическую подвижность голосов при соединении аккордов, равно как и достаточное обновление звукового состава второго аккорда по сравнению с первым. Этот фактор носит в основном аккордово-гармонический характер, но включает, как видим, и мелодико-интонационный элемент. Кварто-квинтовое отношение к тонике свойственно также и субдоминантовому трезвучию и отличается оба эти трезвучия от всех остальных.

2. Вводнотоновое интонационное соотношение, то есть наличие в доминантовом трезвучии звука, находящегося полутоном ниже главного мелодического устоя лада. Это соотношение, как было показано, вызывает в условиях диатонической системы особенно сильное тяготение соответствующего звука к тонике, тяготение, выделяющееся также своей восходящей направленностью. Данный фактор носит в основном мелодико-интонационный характер, хотя не мог бы возникнуть вне аккордовых соотношений и оказывает на них обратное влияние — возбуждает на основе терцовой индукции более сильное и определенное тяготение у других звуков доминантового трезвучия (в частности, у основного тона). Вводнотоновое тяготение чрезвычайно резко отличает доминанту от субдоминанты.

Только сочетание и взаимодействие в рамках целостной системы этих двух факторов (и закрепление их традицией творческой практики) носит решающий, определяющий характер, образует главную пружину доминантового тяготения, его основной жизненный нерв. Одно лишь вводнотоновое тяготение, как упомянуто, не могло бы стать таковым вне системы соответствующих аккордов и их связей. Ибо полутоновый интервал и даже полутоновое сопряжение опорного и неопорного тонов, известные очень давно, отнюдь не тождественны вводнотоновому соотношению и тяготению, вводнотоновой интонации, которые возникли лишь несколько веков назад и притом в многоголосной музыке. Автентическое же сопряжение трезвучий, лишенное вводнотоновой интонации, в свою очередь тоже, как уже говорилось, не дает полноценного эффекта последовательности D—T. Именно поэтому классическая система гармонии характеризуется решительным преобладанием гармонического минора над натуральным, используемым в аккордовых последовательностях очень умеренно и ограниченно.

С другой стороны, когда система уже сложилась, музыкальный слух может воспринимать вводнотоновое тяготение вне

обычного доминантового баса. Отсюда вытекает доминантовая функция аккордов, построенных на VII ступени мажора и гармонического минора. Несколько искусственное объяснение Риманом соответствующих септаккордов как нонаккордов без основного тона лишь подчеркивает их доминантовую функцию и косвенно отражает то обстоятельство, что функция эта в принципе подразумевает оба определяющих ее фактора, но в то же время допускает, чтобы один из них иногда как бы представлял от имени обоих. Способен на такое представительство и другой фактор: хотя последовательность V—I в натуральном миноре или II—V в мажоре сама по себе не содержит специфического качества каданса D—T, наш слух, воспитанный на классической системе, частично переносит на подобного рода автентические последовательности свойства подлинного тонико-доминантового сопряжения¹. И автентические связи аккордов, как наиболее тесные, сильные, активные, становятся в классической системе господствующими.

Различные другие соотношения, которые на первый взгляд могут показаться факторами (причинами), обуславливающими и объясняющими доминантовое тяготение и его специфику, на самом деле являются либо производными от названных основных, либо же представляют собой соотношения, сами по себе не объясняющие доминантовое тяготение, но способные, включаясь в данную систему и подчиняясь ей, так или иначе поддерживать и усиливать главные внутренние связи ее элементов, значит, прежде всего автентические сопряжения. Ибо целостная тональная система, как и все органичное, обеспечивает свои важнейшие функции многими путями по различным каналам и поэтому заставляет в какой-то степени служить этим функциям также и те элементы, которые имеют какое-либо другое назначение. И как раз в условиях такого многообразия возникает крайняя необходимость (для исследователя) уловить, выделить и подчеркнуть основной жизненный нерв системы.

Вспомним еще раз аналогию между строением аккорда, где квинтовый тон подчинен основному и на него опирается, и строением тональности, где доминантовое трезвучие, имеющее своим основным тоном квинту тоники, тяготеет к трезвучию тоническому. Аналогия эта, как упомянуто, привлекательна. Но все-таки не видно реальных оснований, почему аккорд, построенный на звуке, входящем в тонику, должен тяготеть к ней особенно сильно. Ведь рассуждать можно было бы, например, и так: IV ступень гаммы, в отличие от V, не входит в тоническое трезвучие, поэтому субдоминантовое трезвучие более неустойчиво, чем доминантовое, и должно сильнее тяготеть к тонике. Мы

¹ Именно поэтому сейчас нелегко установить, насколько более интенсивно тяготеет к тонике минорная доминанта, нежели субдоминанта (в той музыке, которая не знает вводного соотношения): мы уже привыкли воспринимать минорную доминанту как ослабленную мажорную.

знаем, что факты свидетельствуют о другом, но степень убедительности обоих рассуждений сама по себе одинакова. Оба они абстрактно спекулятивны. Но одно из них практически оказывается в соответствии с классической системой гармонии, другое — нет. И поэтому та аналогия, которой, так сказать, «повезло» и о которой мы сейчас напомнили, сама по себе не может служить ни подлинным объяснением доминантового тяготения, ни одним из исходных моментов для логического построения системы, равно как и для ее реального исторического формирования. Она способна лишь вклиниться в эту систему, получая в ней некоторое последующее оправдание: ибо не система вытекает из того соотношения, о котором говорит аналогия, а возможность и правомерность данной аналогии вытекают из системы. Однако коль скоро какие-либо соотношения уже вклинились в систему, она извлекает из них то, что ей «нужно», заставляет их раскрыть те свои стороны, реализовать те свои возможности, которые, как говорится, «играют» и «работают» на систему в целом. Когда же исследователь обнаруживает такую «работу», нередко сразу бросающуюся в глаза, он порой бывает не в состоянии противостоять искушению принять эти частные и вторичные внутренние соотношения и связи системы за основные и первичные.

Напомним еще пример соотношения, фигурирующего в неоднократно упоминавшейся книге Ю. Холопова в качестве указания на специфику доминантового тяготения (мы говорили об этом соотношении в сноске на стр. 224). В автентическом кадансе основной тон тоники звучит более свежо, чем в плагальном, так как он не входит в доминантовое трезвучие (но входит в субдоминантовое). Поэтому автентический каданс активнее плагального. Это указание совершенно верно. Но то обстоятельство, что в доминантовое трезвучие входят звуки смежные с основным тоном тоники (и прежде всего вводный тон), уже исключает присутствие в этом трезвучии основного тона тоники и в то же время говорит о большем, то есть также о мелодических тяготениях. Иными словами, приведенное указание фактически как бы покрывается явлением вводного тона (и вообще секундовых тяготений к основному тону) как более широким фактором. И все же соотношение, о котором говорит Ю. Холопов, включившись в систему, приобретает в ней и относительно самостоятельное значение.

Характерно еще следующее. Когда объясняют активное тяготение доминанты ее «подчинением» тонике, стремлением «части», которая приобрела самостоятельность (то есть квинтового тона, ставшего основным), вернуться в свое «целое», то как бы апеллируют к «знакомости» объекта тяготения. Изложенное же сейчас объяснение Ю. Холопова, наоборот, указывает на «свежесть» основного тона тоники, на его отсутствие в предшествующем аккорде, то есть как бы на его «незнакомость». Од-

нако эти объяснения по существу не противоречат друг другу и опираются на разные стороны того же соотношения: только для одного объяснения важно, что доминанта входит в тоническое трезвучие (является обертоном тоники), а для другого, что тоника не входит в доминантовое трезвучие (не является обертоном доминанты). Каждое из этих объяснений в отдельности и оба вместе логически приемлемы и, опять-таки включившись в систему, отражают (или иллюстрируют) разные ее стороны. Но сами по себе они не имеют решающего значения для ее формирования, для основного механизма и специфики доминантового тяготения. (Напомним еще раз то, что автентическая последовательность двух минорных трезвучий не дает соответствующего эффекта остроты и активности, несмотря на свежесть основного тона тоники.) Имеют же такое значение, как мы видели, кварто-квинтовая связь трезвучий (при центральном положении тонического) и вводно-тоновое мелодическое соотношение.

Сейчас уже можно дать определенный ответ и на вопрос о действительной роли для доминантового тяготения обертонового фактора. Он участвует в образовании мелодического центра лада. Ибо когда трезвучия становятся главным материалом гармонии и обнаруживается, что в диатонике есть три мажорных трезвучия, одно из которых является центральным, необходимой предпосылкой возникновения именно данного мелодического центра оказывается наличие в трезвучии вполне определенного основного (главного, выделяющегося) тона: если бы им была не прима, а, например, квинта аккорда, то квинта центрального трезвучия (в до мажоре — *соль*) и стала бы мелодическим центром лада. Но в диатонике к ней нет вводно-тонового отношения, доминантовое трезвучие не содержит смежных с ней тонов (а субдоминантовое, наоборот, содержит), и вся система была бы другой (кстати, подобная система как раз и предполагается для минора теоретиками, трактуемыми минор как обращение мажора, см. следующую главу). Для выделения же в трезвучии именно данного основного тона обертоновое соотношение имело существенное значение, и таким образом оно играло большую роль и в образовании мелодического центра лада. Поскольку же для доминантового тяготения важно наличие в нем звуков, смежных именно с мелодическим центром лада (прежде всего звука, лежащего полутоном ниже этого центра), обертоновое соотношение в конечном счете — через всю систему в целом — все-таки участвовало в формировании доминантового тяготения (и парадоксальным образом как раз в большей степени вводно-тонового мелодического устремления к ладовому центру, нежели соответствующего кварто-квинтового хода баса). Однако все это бесконечно далеко от непосредственного объяснения тяготения доминанты тем, что она является обертоном тоники, то есть

производным тоном, который будто бы, согласно законам восприятия, должен стремиться к производящему. Вместе с тем мы убедились (и еще будем убеждаться в дальнейшем), что логика классической системы гармонии во многом действительно такова, как если бы обертоновая гипотеза была справедливой. Ибо автентические обороты выдвинулись на первый план, приобрели господство, стали главной «фигурой» этой логики, а потому и воспринимаются как наиболее естественные, данные самой природой.

Два основных и наиболее заметных для слуха элемента этой фигуры — ход баса на кварту вверх (квинту вниз) и вводно-тоновая интонация — могут, каждый в отдельности, представлять, как уже сказано, от имени всей фигуры в целом. Но при ее научном объяснении их нельзя отрывать друг от друга. Между тем именно эту ошибку и делали теоретики. Одна линия (обертоновая, кварто-квинтовая) идет от Рамо к Тюлину и Рети, другая (мелодико-интонационная) — представлена в концепции Яворского и нашла свое наиболее полное выражение у Курта. Правда, Рима́н, продолжавший в основном линию Рамо, в какой-то степени видел и другую сторону вопроса. В своей ранней диссертации о музыкальной логике он сделал существенное замечание о различии между оборотами T—D—T и T—S—T. Он писал, что в первом обороте основной тон тоники смещается в одном из верхних голосов на секунду, а затем возвращается назад, тогда как во втором обороте он остается на месте в качестве общего тона (поэтому первый оборот активнее второго). Однако Рима́н недооценил значение этого интонационного обстоятельства (от которого один шаг до осознания особой роли вводно-тонового соотношения) для самого формирования доминантовой функции, для ее существования, и высказал приведенное замечание как бы между прочим. Вообще необходимого акцента на интонационной стороне вопроса Рима́ну недостает не случайно: тут проявляется общий характер его гармонической концепции.

Некоторые другие теоретики (например, Рети) тоже видели и кварто-квинтовый доминантовый ход баса и вводно-тоновую интонацию, но они лишь «складывали» действие этих двух факторов и не давали верного объяснения ни одному из них, так как рассматривали их вне их взаимодействия и вне целостной системы: к «обертоновому» тяготению баса попросту присоединялось мелодическое тяготение вводного тона, тогда как в действительности имеет место вовсе не односторонне ориентированное устремление обертона, а тяготение и доминанты и субдоминанты к объединяющему их и находящемуся с каждым из них во взаимно-симметричном квинтовом родстве центральному (тоническому) аккорду системы, причем вводно-тоновое соотношение, отличающее доминантовое тяготение, формирует его специфику.

Что же касается Курта, то он, как мы уже говорили, отывает вводнотоновое соотношение от явлений, с которыми оно неразрывно связано. Об этом хорошо пишет И. Рачева в упомянутом исследовании: «Представляется невозможным существование ярко направленного секундового мелодического тяготения вне всякой связи с гармонико-акустическими функциональными тяготениями: если упразднить смысл вводнотонности как некоего «фокуса», собирающего себе энергию разных источников, то придется объяснить высокую концентрацию последней в вводных тонах только соображениями мистического характера»¹. Но если концепция Курта носит явно идеалистический характер, то восходящая к Рамо обертоновая гипотеза доминантового тяготения отдает известную дань механическому материализму, ибо пытается слишком непосредственно связать с физическими предпосылками очень сложное, исторически сформировавшееся явление.

Эта ошибка относится в конечном счете к трактовке классической тональной системы в целом и неизбежно находит свое отражение также и в эстетической области. Риман утверждал в «Упрощенной гармонии», что мажорная гамма дана самой природой. Между тем, если мажорное трезвучие действительно как бы содержится в нижнем отрезке натурального звукоряда, то уже кварто-квинтовое соединение трезвучий основано, как мы неоднократно упоминали, не только на их акустическом родстве, но и на оптимальных интонационно-мелодических соотношениях, которые в самой физической природе звуковых явлений отнюдь не заложены. Диатоника же вовсе не произошла из соединения трех трезвучий, расположенных по квинтам (как объясняют ее законченную структуру Рамо и Риман), а является результатом длительного социально-слухового отбора. Наконец, централизованная тональность и связанное с ней господство автентических отношений аккордов вызваны к жизни в конечном счете определенными эстетическими требованиями — стремлением к динамичному развертыванию гармонической мысли как основе, на которой происходит воплощение соответствующих сторон эмоциональных и других процессов, равно как и построение самостоятельных музыкальных форм. Об этом необходимо напомнить вновь, чтобы подчеркнуть, что классическая система гармонии порождена не непосредственно «природой вещей», а определенным художественным мировоззрением, которое глубоко творчески и активно использовало соответствующие естественные предпосылки и их отражение в исторически сложившихся объективных структурных и интонационных свойствах диатоники, почувствовало таящиеся здесь возможности и создало эту систему, подобно тому как от-

¹ И. Рачева. Цит. рукопись, стр. 35. Выражение «гармонико-акустическими», вероятно, имеет здесь в виду явления, так или иначе использующие кварто-квинтовые связи аккордов.

дельный художник создает на основе чутья и знания жизненных закономерностей и объективных свойств своего материала художественное произведение — одновременно и общезначимое, и неповторимо-индивидуальное. Применительно к классической системе гармонии последнему свойству соответствует историческая обусловленность и историческая неповторимость, которая, конечно, сочетается с элементом общезначимости.

Обертоновая же гипотеза доминантового тяготения (и вся идущая от Рамо и Римана акустическая трактовка мажорной тональности) недооценивает роль социальных факторов в формировании тональной системы. Такая трактовка низводит классическую систему гармонии, использующую акустические предпосылки опосредствованно и творчески, до уровня некоего почти автоматически действующего механизма, находящегося на иждивении этих предпосылок. И тогда в качестве вечного и непреходящего в классической системе гармонии предстают не связанные с ней художественные ценности и не она сама, как одно из достижений человеческой культуры, а некоторые ее неверно понимаемые акустические предпосылки...

Риман, согласно концепции которого человек скорее открыл классическую систему гармонии, нежели создал ее, стремился как можно больше возвысить эту систему и, в сущности, считал ее единственно возможной основой подлинной, «настоящей» музыки. Но возвеличивать что-либо только потому, что ничто другое попросту не может существовать, еще не значит давать явлению наивысшую оценку. Последняя могла бы иметь место лишь в том случае, если бы Риман полагал возможной, реально видел и признавал также другую подлинную музыку, но отдавал бы предпочтение музыке классической как более высокому достижению человеческого духа.

Взгляды Римана (равно как и его предшественников и последователей) прекрасно оттеняются словами Рудольфа Рети, приведенными в начале главы. Автор книги «Тональность в современной музыке», конечно, не стоит на точке зрения классической системы гармонии как единственно возможной. Но он впадает в другую крайность. Для него автентический оборот D—T, на котором основано множество прекрасных классических тем, «не музыка», так как оборот этот... дан самой природой. Таким образом, противоположные эстетические позиции смыкаются: тезис, что классическая тональность дана самой природой, используется в качестве аргумента и для ее абсолютизации, и для ее принижения: одни утверждают, что тональность потому неизбежна, необходима и хороша, что дана самой природой, другие — что тональность потому «сковывает творчество», что она всецело основывается на простейших природных данных, находится на их иждивении. Истина же заключа-

ется в том, что тональная система отнюдь не дана природой: она сформировалась исторически, создана человеком в практике живого интонирования и весьма опосредствованно претворяет лишь минимальное число акустических предпосылок, которые сами по себе ни в какой степени не могут объяснить ладо музыкальных тяготений (в частности, доминантовых), составляющих существо классической тональности.

Разумеется, искусство, вообще говоря, может использовать и мастерски «обыгрывать» многое из того, что непосредственно дано природой. В музыке таким элементом служит уже самый тон, как звук, имеющий ясно выраженную высоту, а в некоторой мере — мажорное трезвучие, «услышанное», однако, музыкальным искусством на сравнительно высоком этапе его развития. Но доминантовое тяготение представляет собой основное свойство целостной тональной системы, органически с ней связанное, ею обусловленное и не могущее быть от нее оторванным. Система же музыкального языка, как и языка словесного, не может быть с однозначной определенностью «вычитана» из каких-либо природных физико-акустических данных.

Все изложенное до сих пор в этой главе касалось лишь доминантового тяготения как главного нерва классической тональности. Но хотя оно и рассматривалось в связи с системой тональности в целом (только такое рассмотрение научно правомерно), анализ самой системы и даже ее основ этим, конечно, отнюдь не исчерпывается. Необходимо исследовать также реальные соотношения всех трех функций (это, в частности, дополнит представления и о доминанте). Однако перед тем как перейти к такому анализу, который составит содержание второй половины данной главы, отметим еще двусторонний характер самого процесса исторического формирования системы, типичный, впрочем, и для становления многих других явлений.

Черты нового обычно так или иначе складываются внутри старого стиля, но, чтобы выйти на первый план, они нуждаются во влияниях и импульсах извне — со стороны возникающих других жанрово-стилистических направлений. В свою очередь новые направления, противостоящие прежним, но с ними как-либо соприкасающиеся, обычно используют, акцентируют и развивают близкие им частные стороны прежних стилей. В данном случае речь идет о культовой полифонии, с одной стороны, и о светской и бытовой музыке — с другой. Роль этой последней для возникновения гомофонии и гармонии общезвестна, поэтому здесь хочется еще раз подчеркнуть формирование функциональных элементов в недрах строгого полифонического стиля недавно освещенное С. С. Скребковым с несколько новой точки зрения. С. Скребков указал, что «более 90 процентов

всех соединений трезвучий в музыке Палестрины, О. Лассо и других (особенно в сложном многоголосии) являются кварто-квинтовыми»¹. Обусловливалось это, как пишет С. Скребков, мелодико-полифонической оптимальностью таких соединений, создающих богатые возможности для различных видов неаккордовых звуков (задержаний, проходящих, вспомогательных) в движении голосов (здесь речь идет, таким образом, об оптимальности в несколько ином смысле, чем тот, которого мы неоднократно касались в связи с кварто-квинтовым соединением). Но в то же время преобладание кварто-квинтовых соединений «благоприятствовало осознанию централизованных ладовых функций, сформировавших мажор и минор гомофонной музыки»².

Из предыдущего изложения уже ясно, что если кварто-квинтовые соединения трезвучий сами по себе еще и не порождают однозначно ориентированных тяготений, то систематическое выделение и подчеркивание трех трезвучий, расположенных по квинтам, этому способствует. Значение же приведенного наблюдения С. Скребкова заключается, на наш взгляд, в убедительной конкретизации уже упоминавшегося положения Асафьева о классической гармонии как «остывающей лаве полифонии» и в новом подчеркивании интонационно-мелодических свойств классической гармонии вообще, немислимой вне выработанных строгой полифонией норм голосоведения.

* * *

Сравним более подробно роль и характер доминанты и субдоминанты в классической тональности. Осветим, прежде всего, их мелодико-интонационные связи с тоникой. Отвлекаясь от баса, который в одном случае идет на кварту вверх (квинту вниз), в другом — наоборот, вспомним снова, что основной мелодико-интонационной характеристикой доминанты служит вводный тон. Его восходящее тяготение специфично именно для доминанты, а не для субдоминанты, мелодические тяготения которой к тонике направлены преимущественно вниз. При обычном гармоническом соединении доминантового и тонического трезвучий один из трех верхних голосов остается на месте, а два других идут на секунду вверх; при аналогичном гармоническом соединении субдоминанты и тоники оба движущихся мелодических голоса, наоборот, опускаются:



¹ С. Скребков. Интонация и лад. «Советская музыка», 1967, № 1, стр. 92 (сноска).

² Там же.

Само собой разумеется, что реальное голосоведение отнюдь не всегда следует этой простой схеме. Достаточно вспомнить не гармоническое, а мелодическое соединение тех же трезвучий, да и вообще факт чрезвычайного частого нисходящего разрешения квинты доминантового аккорда, не говоря уже о нисходящем тяготении доминантовой септимы. Невозможно поэтому механически привязывать функции доминанты и субдоминанты к противоположным направлениям секундовых тяготений: эти функции представляют собой явления более широкие и сложные. Речь идет здесь лишь о некоторых их наиболее характерных и специфических мелодических проявлениях.

Если особая активность вводного тяготения связана прежде всего с его восходящим характером, то его острота — в первую очередь с близким (полутоновым) расстоянием вводного тона от разрешающего устоя (о причинах, по которым полутоновое тяготение сильнее тонового, упомянуто выше, см. стр. 220). В этом смысле некоторой интонационной характеристикой «доминантности» может служить тритон и его обычное разрешение в мажоре. Действительно, интервал этот входит в доминантовые гармонии мажора (септаккорды V и VII ступеней), но не в субдоминантовые. Отсюда несколько большая характерность полутоновых мелодических отношений для автентических последовательностей, нежели для плагальных. Но опять-таки ни о какой жесткой связи одного с другим, конечно, не может быть и речи: IV ступень мажора, тяготеющая преимущественно вниз и на малую секунду, с одной стороны, входит в «доминантовый» тритон, с другой же — служит основным тоном субдоминантового трезвучия. Здесь отмечается, следовательно, лишь некоторая тенденция, реализующаяся в наиболее сильных и характерных мелодических проявлениях доминантовой и субдоминантовой функций. С этой точки зрения очевидно, что самым «доминантовым» звуком лада служит вводный тон (не входящий ни в тоническое, ни в субдоминантовое трезвучие, ни в характерный субдоминантовый септаккорд II ступени), а самым «субдоминантовым» — звук VI ступени: он не входит ни в тоническое, ни в доминантовое трезвучие, ни в доминантсептаккорд. Положение этих звуков (терцовых тонов доминантового и субдоминантового трезвучий) в ладу во многом аналогично и взаимно симметрично: вводный тон имеет устой (звук тонического трезвучия) на секунду вверх от себя, но не имеет такового на секунду вниз; по отношению же к звуку VI ступени подобный устой лежит, наоборот, секундой ниже, но не секундой выше¹. Таким образом, тенденции, о которых говорилось, выражаются в том, что самый яркий доми-

¹ Яснее всего видна взаимная симметрия звуков VII и VI ступеней в той схеме, которая представляет лад как соединение трех устоев (I, III, V ступени) и четырех неустоев (VII, II, IV, VI ступени) и располагает его звуки в пределах септимы между VII и VI степенями (см. примеры 15б, 17а).

нантовый звук мажора разрешается ходом вверх на полу-тон, а субдоминантовый — вниз на целый тон.

Уже упоминалось, что нисходящие тяготения в известном смысле более обычны, чем восходящие. Шла речь также о том, что при соединении субдоминантового и тонического трезвучий основной ладовый устой служит общим тоном, осью, стержнем, подобно тому как и мелодический устой старинного напева тоже представлял собой стержневой звук, вокруг которого вращался напев. Таким образом, если для слуха, воспитанного на классической гармонии, автентический каданс более прост и естествен, чем плагальный, то исторически черты интонационной первичности свойственны скорее плагальному обороту. Однако с точки зрения внутренней логики уже сложившейся системы классической гармонии важен вопрос не об исторической первичности доминантового или субдоминантового тяготения, а об их неодинаковом характере, неодинаковой роли в данной системе, об их различных выразительных и формообразовательных возможностях. Рассмотрим соответствующие вопросы подробнее.

В этом отношении многие существенные моменты вытекают из уже сказанного. Острота и активность автентических оборотов очень повышают напряжение самой тоники. Она отнюдь не представляет собой в классической системе гармонии момент абсолютного покоя, нулевой энергии. Не говоря уж о напряжении, свойственном тону вообще, даже финалисту старинного напева, классическая тоника, как опора сложной конструкции, может нести (и часто несет) на себе большую нагрузку, уравнивает противоположные динамические силы, обладает упругостью и значительным внутренним напряжением, нередко переходящим в кинетическую энергию, в движение. И соотношение между длительной неустойчивостью и разрешающей ее тоникой допускает не какую-либо одну аналогию, а многие: остро тяготеющая доминанта — это не только летящая в цель стрела, но и натягивание тетивы лука; тогда отпускание тетивы можно уподобить разрешению, а самый полет стрелы — более или менее длительному звучанию (повторению, господству) тоники, которое может быть тем более продолжительным, чем туже была натянута тетива, чем дольше нагнеталось напряжение и отодвигалось разрешение. А многократное повторение-чередование доминанты и тоники, столь часто встречающееся в кадансирующих построениях венских классиков и обычно связанное с активным, пружинным метроритмом, напоминает на сравнение с взаимодействием упругих предметов, с игрой упругих сил. Так, мяч, ударяемый о землю, отскакивает, а затем снова может быть направлен туда же, да и без дополнительных импульсов тоже падает и отскакивает несколько раз.

Такого рода «кадансирующая игра упругих сил» связана именно с автентическим соотношением и обусловлена остротой и активностью доминантового тяготения, как бы вызывающего к жизни особую упругость тоники. Классическая гармония, конечно, достаточно широко пользуется и плагальными оборотами, но плагальный каданс применяет несравненно реже, чем автентический. И уже совсем нехарактерно быстрое и многократное повторение последовательности S—T в духе энергичного кадансирования, подобного автентическому. Такая трактовка плагального каданса — редкость даже у русских классиков, в творчестве которых плагальный каданс иногда выступает в качестве одной из национально-характерных черт музыкального языка. Яркий пример активного плагального кадансирования — окончание увертюры к «Руслану» Глинки (и окончание всей оперы). Но свежесть, оригинальность и остроумие этого приема во многом тем и обусловлены, что плагальное кадансирование дается Глинкой как бы в манере автентического (которое предполагается «заранее известным»), и, таким образом, субдоминанта ведет себя à la доминанта (художественное открытие, как и всегда, основано здесь на совмещении свойств, ранее встречавшихся лишь порознь: плагальный каданс сочетается с многократным активным кадансированием)¹.

Вообще же, в плагальном кадансе у классиков господствует не целеустремленное движение, а именно спад напряжения. В сравнении с активным и динамичным автентическим кадансом, плагальный звучит более плавно, спокойно. Основной тон завершающего тонического трезвучия хорошо подготовлен,

¹ Отметим, что многократное активное повторение кадансового оборота D—T (а в случае половинного каданса — оборота T—D, S—D или DD—D) характерно для венских классиков, но не для И. С. Баха, хотя функциональная система гармонии у него уже вполне сложилась. Баху не свойственна подобная «динамическая игра» тоникой и доминантой. Его кадансы трактуются обычно как моменты не столь активно-динамичные, но от этого не менее весомые. Они выделяются из общего контекста несколько большей приподнятостью, торжественностью, патетичностью. А то, что очень весомо и значительно, может быть высказано только один раз, не допускает после себя многочисленных повторений (об этой особенности кадансов Баха пишет В. Фишер в статье «Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils». Studien zur Musikwissenschaft, Beiheft 3. Wien, 1915).

Интересно, что у Бетховена встречаются кадансы, соединяющие венско-классическую энергию и динамику с патетичностью и значительностью кадансов Баха. Эти бетховенские кадансы даются тоже один раз, без повторения последнего звена (D—T). Их новым качеством, обусловленным синтезом названных свойств и всем контекстом, в котором эти кадансы появляются, нередко оказывается особая «взрывчатая сила»: назовем однократные полные кадансы, завершающие первую часть и финал Патетической сонаты, однократные половинные кадансы с ферматами, заканчивающие главные темы пятой симфонии (такты 20—21) и «Аппassionаты» (такт 16). Для сравнения можно вспомнить половинный каданс в такте 16 общеизвестной симфонии соль-минор Моцарта: этот каданс пять раз повторяется в небольшом дополнении.

содержится в предшествующем субдоминантовом аккорде. Среди интонаций гармонических голосов обычно преобладают, как упомянуто, нисходящие (но, конечно, встречаются и противоположные случаи: см. конец этюда Шопена Des-dur, op. 25).

Плагальный каданс способен служить выражению начала эпического и величественного, торжественного и возвышенного. Одна из естественных сфер применения плагальных кадансов — своеобразные послесловия-дополнения, появляющиеся после окончания некоторого «основного действия» обычным автентическим кадансом. Яркий пример — плагальный каданс (с минорной субдоминантой), завершающий фантазию op. 49 Шопена. Он звучит как скорбно-возвышенное эпическое заключение и дается после того, как основное «сюжетное действие» завершилось автентическим кадансом с широко развернутыми двойной доминантой, кадансовым квартсекстаккордом и с долго выдерживаемой тоникой. Встречаются дополнительные плагальные кадансы (после автентических) и в конце небольших построений — периодов, предложений (см. два первых восьмитакта Траурного марша из Героической симфонии Бетховена). Разного рода плагальные дополнения, следующие после автентических кадансов, могут прочно и спокойно закреплять тонику, подчеркивая ее центральное положение между доминантой и субдоминантой, но не воспроизводя активного доминантового к ней устремления.

В целом плагальные кадансы и даже в значительной мере плагальные обороты были оттеснены в классической системе гармонии на второй план автентическими. Правда, сами термины «автентический» (подлинный, истинный) и «плагальный» (боковой, побочный) установились по отношению к кадансам давно, а это вместе с самой практикой строгой полифонии свидетельствует о достаточно раннем (задолго до классической гармонии) осознании характера и особой роли автентического заключения. Ведь известно, что если вне кадансов полифония строгого стиля не знала функционально-гармонических отношений, то как раз в кадансах они и начали формироваться. Именно здесь в ладах минорного наклонения (и в миксолидийском ладу) терция минорной доминанты стала повышаться (по образцу мажорной), что означало осознание вводноновой интонации. Показательно, однако, что такого рода подчеркнутые, ясно выраженные автентические обороты применялись только для заключений — как выделяющиеся из общего контекста, не характерные для него и играющие в музыкальной форме специфическую завершающую роль. Таким образом, автентический оборот был не только подлинным кадансом (в отличие от не подлинного), но и подлинным кадансом (в отличие от некаданса), то есть вызывал ощущение завершения и почти не выступал в другой роли. В классической же гармонии тонико-доминантовое соотношение становится общей нормой — приме-

няется и как «начальный импульс» движения (по Асафьеву), и как его замыкание, и как рядовой оборот внутри любого построения, что, как уже упоминалось, связано с более открытым воплощением эмоциональной динамики. Этот пример лишней раз демонстрирует не только, что средства, находящиеся в каком-либо стиле на втором плане, могут выйти в последующем, новом стиле на первый план, акцентироваться в нем, но и что средства, носившие в одном стиле специфический характер, выполнявшие определенную выразительную или формообразовательную функцию, могут в другом стиле утратить эту свою специфику и приобрести более общее и широкое значение. И наоборот, средства, не игравшие в том или ином стиле какой-либо специфической роли, могут в другом стиле превратиться в средства более частные, специфические. Плагальный каданс и стал в классической гармонии средством сравнительно специфическим.

Таким образом, в гомофонной музыке XVIII века произошла, по сравнению с полифонией строгого стиля, некоторая общая перемена ролей доминанты и субдоминанты. В строгой полифонии трезвучие IV ступени было гармонией, употреблявшейся повсеместно, оно могло встретиться на любом участке музыкальной формы. Последовательность же D—T (да и сама мажорная доминанта в ладах минорного наклонения и миксолидийском) носила специфически кадансовый характер. В гомофонном же складе, наоборот, доминанта и тонико-доминантовое соотношение применяются повсюду (в частности, и в кадансах), а субдоминанта нередко оттесняется именно в каданс, предшествует в нем доминанте и становится для него специфичной, превращаясь в его яркий признак. Ибо в условиях господства на всем протяжении музыкальной мысли тонико-доминантового соотношения формула D—T сама по себе уже не выделяется как заключительная⁴. В итоге во многих простых гомофонных периодах каданс и субдоминанта оказываются довольно прочно связанными между собой: каданс не обходится без субдоминанты, а последняя встречается только в нем. Такое положение вполне обычно и для многих высоких образцов венско-классической музыки, в частности для тем динамичного и конфликтного характера (вспомним, например, главную партию сонаты Бетховена op. 10 № 1).

Этого рода специфически кадансовая субдоминанта играет, конечно, роль не только нового свежего момента, предвещающего окончание уже самой своей новизной, то есть фактом перемены всей предшествующей тонико-доминантовой ситуации: сопоставляясь с последующей доминантой, она, кроме того, создает конфликт, который делает появление разрешающей его

⁴ На это указал Г. Ларош в своей работе «Глинка и его значение в истории музыки». См.: Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. 1, стр. 16—17.

тоники особенно необходимым и умножает тем самым ее заключающую силу. Наконец, последовательность трех главных аккордов тональности имеет завершающее значение как сжатое резюме структуры и важнейших интонаций лада.

Таким образом, по количеству звучания роль субдоминантовой гармонии может быть очень скромной, но выполняемая ею функция существенна. Впрочем, встречаются простые гомофонные песни и танцы (а также периоды в произведениях классиков), вовсе не применяющие субдоминантовой гармонии и всецело основанные на тонико-доминантовых сопоставлениях. Заключительная формула обычно ясно выделяется в этих случаях благодаря ритмико-синтаксическим соотношениям в элементарной квадратной структуре и подчеркиванию кадансовой интонации в самой мелодии, завершающейся основным тоном. Надо вспомнить, что тоническое трезвучие способно выделиться не только благодаря своему центральному положению среди других трезвучий того же наклонения, но и благодаря интонациям, связанным с тяготением и разрешением тритона, а также благодаря всей структуре диатоники, делающей в тонических трезвучиях именно ионийского и эолийского ладов устойчивыми (свободными от тритоновых соотношений) все звуки. Главное же заключается в том, что, коль скоро доминантовая гармония уже исторически выделилась и закрепились в общественном музыкальном сознании как тяготеющая с максимальной силой и автентические обороты стали с наибольшей определенностью завершать музыкальную мысль, подчеркивая тональность и ее центр, тонико-доминантовое сопряжение уже сделалось понятным и само по себе, то есть без обязательного участия также и субдоминанты. Иначе говоря, нет необходимости в каждой небольшой песне или в каждом небольшом периоде конкретно «напоминать» слушателю решительно все исторические причины и структурные соотношения, которые привели к выделению именно тонико-доминантового сопряжения как основного. Вот почему малые и наиболее элементарные гомофонные формы могут, вообще говоря, обходиться и без субдоминанты. Для форм же сколько-нибудь развитых субдоминантовая гармония, конечно, необходима.

Само назначение субдоминанты может быть при этом весьма различным. И если тоника и доминанта отличаются большей определенностью своих функций, то субдоминанта превосходит их по многообразию ролей, которые она способна играть. Правда, выразительно-динамические возможности тоники и доминанты тоже достаточно богаты. Уже шла речь о том (в главе III), что тоническая устойчивость может восприниматься и как успокоение, и как активное утверждение; она может служить опорой, центром, к которому движение все время возвращается и от которого легко отталкивается, но может представлять собой в развитии музыкальной мысли и труд-

но достижимую «цель» движения, на пути к которой возникают разного рода «препятствия». Говорилось также о способности доминантовой гармонии приобретать в одних условиях характер неустойчиво-вопросительный, в других — динамически-устремленный. В настоящей главе упоминалось, что автентическая последовательность D—T содержит черты и спада (каданс — падение), и активного, целенаправленного и завершенного процесса.

Но особенно разнообразными формообразовательно-динамическими возможностями (и связанными с ними выразительными потенциями) обладает субдоминантовая гармония и вся субдоминантовая функциональная группа гармоний. Если количественное участие субдоминанты в каком-либо построении сведено к минимуму и при этом она не совпадает с каким-либо качественно важным моментом развития (например, с кульминацией), то самый факт присутствия субдоминанты все равно способен играть, как видно из сказанного выше, роль как бы некоторого катализатора, усиливающего основную тонико-доминантовую реакцию, в которой субдоминанта непосредственно не участвует. Эта роль катализатора, усилителя всевозможных процессов нередко выполняется субдоминантой, как увидим дальше, в самых различных планах и масштабах.

Обладает субдоминанта, подобно другим аккордам классической системы гармонии, и непосредственным тяготением к тоническому центру. В связи с этим выше отмечено, что плагальный каданс, следующий после автентического, способен особым образом укреплять тонику. Но не менее часто субдоминанта идет к тонике через доминанту, усиливая тяготение последней. Уже из сказанного видно разнообразие возможных ролей и назначений субдоминанты, которое, однако, нами пока еще далеко не исчерпано.

Рассмотрим более подробно некоторые особенности непосредственного тонико-субдоминантового сопряжения. В условиях, когда доминантовое тяготение, используя для своего исторического формирования также и тяготение субдоминанты, возвысилось над ним и оттеснило его на задний план, тонико-субдоминантовое отношение изменилось качественно, стало более сложным и противоречивым. Действительно, вследствие неоднократно нами подчеркнутого преобладания в классическом музыкальном мышлении автентической тенденции, наряду с тяготением субдоминанты к тоническому центру (тяготением, как мы уже выяснили, менее сильным и другим по характеру, чем доминантовое), возникает и противоположное тяготение — тоники к субдоминанте, ибо тоника способна играть по отношению к субдоминанте роль доминанты (то есть отношение T—S подобно отношению D—T). Если пьеса начинается двумя мажорными трезвучиями, причем основной тон второго из них

лежит квинтой выше (квартой ниже) основного тона первого, то два существенных фактора способствуют восприятию первого трезвучия как тонического, а второго как доминантового. Один из этих факторов заключается в тенденции воспринимать отдельно взятое консонирующее трезвучие (пока оно ни с чем не сопоставлено) как тоническое. Поэтому раньше чем зазвучало второе трезвучие, слух уже успевает воспринять в начальном трезвучий элемент тоникальности, то есть внутренне истолковать это трезвучие как вероятную тонику. Второй же фактор определяется именно тем, что музыкальное сознание, воспитанное на классической системе гармонии, преимущественно автентично, то есть стремится при прочих равных условиях услышать в отдельном взятом кварто-квинтовом соединении трезвучий последовательность автентическую либо полуавтентическую (а не плагальную, либо полуплагальную), иначе говоря, стремится истолковать два аккорда как тонику и доминанту (независимо от порядка их следования), а не как тонику и субдоминанту. В рассматриваемом случае оба фактора — и связанный с временной последовательностью аккордов и обусловленный их расположением в звуковом пространстве — действуют в одном и том же направлении.

Но если второе трезвучие лежит квартой выше (квинтой ниже) первого — а это и имеет место при соединении T—S, — то два названных фактора вступают в противоречие: второй из них действует в пользу восприятия как тонического не начального, а последующего трезвучия, то есть субдоминантового. Правда, быстрое возвращение к исходной тонике (особенно — через доминанту) восстанавливает ее в правах. Однако, если в начале пьесы сопоставление тонического и субдоминантового трезвучий будет даваться многократно, непрерывно и ритмически равномерно (T—S—T—S—T—S и т. д.), то возникает опасность потери ясной тональной ориентировки: ощущение того, какой аккорд появился первым, станет постепенно ослабевать, и субдоминанта начнет превращаться в тонику, а тоника — в доминанту (естественно, что восходящая полутоновая интонация III—IV ступеней мажорного лада легко переосмысливается при этом в вводнотоную). И опасность, о которой идет речь, намного возрастает в случае завершённой модуляции в субдоминантовую тональность, наступающей вскоре после начала произведения: тогда тональность субдоминанты может быть задним числом воспринята как главная тональность всего произведения, а главная тональность — как доминантовая¹. Именно поэтому в классиче-

¹ Характерно, что итальянский теоретик Альберто Джентили предложил вместо термина «субдоминанта», подчеркивающего аналогию с доминантой, термин «полутоника» — на основе аналогии между малосекундовыми сопряжениями VII—I и III—IV ступеней (см.: Л. Шевалье. История учений о гармонии. Добавление М. Иванова-Борещкого, стр. 199).

ской музыке длительные уходы в субдоминантовую тональную сферу, а также плагальное кадансирование обычно дается лишь после того, как главная тональность всего произведения уже прочно установилась и не может быть поколеблена, в частности — в конце произведения (или его значительной части), где подчеркивание субдоминантовой функции путем плагальных кадансов или соответствующих модуляционных отклонений может лишь укрепить главную тональность (благодаря взаимодействию с предшествующим автентическим кадансированием или с модуляциями в сторону доминанты в начале произведения)¹.

Описанная здесь закономерность хорошо известна и неоднократно излагалась авторами трудов по гармонии и музыкальной форме (об этом уже упоминалось). Но природа этой закономерности понималась недостаточно точно. Субдоминанте приписывалась способность подчинять себе тонику на том основании, что тоника является ее обертоном и поэтому тяготеет к ней, тогда как причина заключается только в преобладающем автентизме классического гармонического мышления, который вытекает из всей системы классической гармонии, а не из какой-либо ее отдельной акустической предпосылки самой по себе. Сложность тонико-субдоминантового сопряжения определяется, таким образом, противоречием между положением тоники как центра тональной системы, притягивающего к себе все аккорды, и ее доминантовым отношением к субдоминанте, которое в условиях господства автентизма заставляет тонику тяготеть к субдоминанте, а последней придает черты тоники. Это есть, следовательно, противоречие между структурой тональности в целом и одним из весьма важных ее свойств (преобладающий автентизм), являющимся в то же время общим свойством классического музыкального мышления. Здесь нет противоречия между «логическим» и «акустическим» началами, как это утверждает Ю. Тюлин в Учении о гармонии (см. выше). Однако мы уже упоминали, что многое происходит в классической гармонии так, как если бы действовала закономерность акустического (обертонового) «подчинения». Поэтому описывать некоторые явления в этих акустических терминах вполне возможно, если только помнить, что они столь же условны, как и упомянутые в начале главы выражения, связанные с видимым движением солнца и других светил вокруг земли. Естественно было бы в этой связи даже ввести — в рамках классической системы гармонии — условное понятие музыкально-акустического старшинства тонов, имея в виду, что из двух тонов, находящихся в кварто-квинтовом со-

¹ Блуждания в тональностях субдоминантовой стороны встречаются, как известно, также во вступлениях, где прочное установление главной тональности намеренно избегается и как бы приберегается для начала основной части произведения.

отношении, «старше» тот, который лежит квинтой ниже (квартой выше)¹.

Суть же вопроса состоит в том, что автентическое соотношение, возникшее лишь в определенной системе, стало в ней настолько преобладать, что до некоторой степени приобрело способность представлять от имени всей системы. Поэтому даже вне музыкального контекста следование за мажорным трезвучием другого, лежащего квинтой выше (особенно если оно дано в мелодическом положении примы), обычно воспринимается слухом, воспитанным на классической музыке, как автентический оборот, вполне определяющий соответствующую тональность. И поскольку это происходит именно вне контекста, возникает иллюзия «естественно-акустического» тяготения обертона к основному тону и почти физической природы тональности. Отсюда же и представление о том, что субдоминанта способна притягивать к себе тонику по акустическим причинам.

Но подобно тому как старинная астрономия, стоявшая на геоцентрической точке зрения, накопила много ценных данных, так и теоретики, объяснявшие некоторое тяготение тоники к субдоминанте акустическим (обертоновым) соотношением, тоже сделали (несмотря на неверную посылку) ряд совершенно верных выводов. Так, Ю. Тюлин справедливо замечает, что по отношению к тональности (тональному центру) «разрушительное действие субдоминанты очень сильно», и тут же добавляет важное положение, что «эта разрушительная сила в то же время есть сила, восстанавливающая тональный центр, поскольку она к нему направлена через доминанту»². В более же широком плане здесь можно было бы вспомнить, что то самое средство, которое в одних условиях (или в одних дозах) оказывает на какой-либо организм разрушительное действие, в других условиях (или дозах) способствует, наоборот, его укреплению. Субдоминанта как раз и принадлежит к числу средств, в которых такого рода свойства (по отношению к тональности) представлены очень широко.

Многое другое вытекает из сказанного. Так, если субдоминанта может выступать в качестве элемента, разрушающего или нарушающего систему данной тональности (то есть ставящего под сомнение тонический центр системы), то и наоборот: гармонии, воспринимаемые как резко нарушающие ощущение данной

¹ Тогда функциональную систему тональности можно сравнить (в педагогической практике эта шутильная аналогия иногда себя оправдывает) с семьей, где есть глава семьи, его дети и пожилые родители: последние, с одной стороны, подчинены своему сыну как главе всей семьи, в которой они живут, с другой же стороны, в качестве старших иногда претендуют на руководящую роль. Продолжая аналогию, заметим, что «дети» (доминанта) обычно ведут себя более оживленно, а «деды» (субдоминанта) более степенно и плавно, иногда проявляя при этом величественную силу.

² Ю. Тюлин. Учение о гармонии, изд. 3-е, стр. 150—151.

тональности, вносящие в тональный контекст неясность и смутные, обычно несут субдоминантовую (в широком смысле) функцию. Следующая же за такой гармонией доминанта проясняет ситуацию. Она не дает устойчивости, но восстанавливает тональную систему, чувство данной тональности и указывает на ее тонику, хотя последняя еще не звучит. Вспомним даже такой необычный пример, как начало вагнеровского «Тристана». После первых трех звуков виолончелей, могущих восприниматься в ля миноре или ре миноре, вступает загадочный тристанаккорд, как будто очень далекий от уже намеченной тональной сферы. А за этим аккордом следует доминанта тональности ля. Многочисленных толкований тристанаккорда мы коснемся в девятой главе. Но рассматривать ли его как терцквартаккорд II ступени с повышенной терцией и задержанием в верхнем голосе или как терцквартаккорд двойной доминанты с пониженной квинтой (и аналогичным задержанием), видеть ли в нем вообще задержание в верхнем голосе или аккорд без задержания (параллель к мажорной двойной доминанте с прибавленной секстой или аккорд вспомогательный к доминантсептаккорду), — в любом случае аккорд этот, предшествующий доминанте и к ней тяготеющий, исполняет субдоминантовую (в широком смысле) функцию и в то же время в первый момент вносит тональную неясность, выступает в роли разрушителя наметившейся тональной системы.

С ролью субдоминанты как некоторого нарушителя системы естественно связывается и то, что субдоминанта нередко превращается в двойную доминанту, то есть аккорд, выходящий за пределы диатоники данной тональности, равно как и то, что самой субдоминанте (в частности, кадансовой) нередко предшествует доминантсептаккорд к ней, тоже нарушающий диатонику (то есть дается отклонение в субдоминантовую тональность). Так, во всей «Песне о встречном» Шостаковича (пример 10) есть только один звук, не входящий в диатонику фа мажора. И этот звук создает доминанту (вводный тон) к кадансовой субдоминанте II ступени. Аналогичным образом в прелюдии ля мажор Шопена звучит только одна недиафоническая гармония (если отвлечься от хроматических неаккордовых звуков), и она связана с предкадансовым отклонением в тональность II ступени.

После всего изложенного должно быть также ясно, что субдоминанта способна служить ярким выразителем центробежных сил тональности. Поскольку тоника воспринимается как центр системы, движение к тонике ощущается как центростремительное, а от тоники — как центробежное. Таким образом, последовательности D—T и S—T центростремительны, а T—D и T—S — центробежны. Но центростремительная сила автентического каданса несравненно больше аналогичной силы каданса плагального. Она также намного превосходит центробежную

силу последовательности T—D (ибо как только после тоники зазвучит доминанта, сразу же ощущается ее острое тяготение назад к центру). Наоборот, центробежная сила хода T—S, вследствие закономерности преобладания автентизма, очень велика и это тесно связано с ослабленностью тяготения S—T. Потому-то субдоминанта и способна представлять в гармоническом развитии силы центробежные, а доминанта — центростремительные. И это проявляется как в простой кадансовой последовательности аккордов TSDT (T→S — от тоники; D→T — к тонике), так и при более широком развертывании гармонических функций, вплоть до модуляционных планов крупных форм.

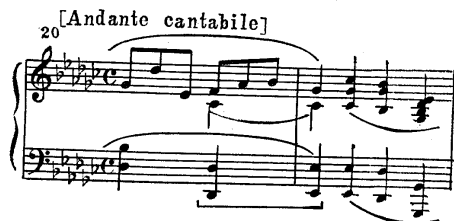
Центробежные тенденции субдоминанты сообщают иногда особый оттенок плагальному кадансу. Если в автентическом кадансе на первом плане находится активное устремление доминанты к тонике и разрешение тоникой острой неустойчивости доминанты, то в плагальном кадансе тоника может создавать ощущение стягивания к центру, «собрания» тех субдоминантовых сил, которые сами по себе направлены в известном смысле также и от тоники, от центра, то есть как бы вширь¹.

Обладает субдоминанта также и способностью тормозить гармоническое движение. Действительно, если наиболее активное движение представлено центростремительным ходом D—T и если субдоминанта ощущается как сила противоположно направленная (центробежная), то она способна тормозить данное движение. И когда субдоминанта помещается после доминанты, она воспринимается как шаг назад в кругообороте функций, то есть как торможение². На этом основаны эффекты разного рода прерванных кадансов, простирающиеся от ощущения некоторого неожиданного препятствия, остановки, шага

¹ Описанная тенденция оспаривать права тоники, внутренне присущая субдоминанте, проявляется у других трезвучий системы (в частности, у доминантового), но только в особых метроритмических условиях. Так, если доминантовое трезвучие систематически дается на сильных долях такта, а тоническое — на слабых, то доминантовое трезвучие может приобрести некоторые черты тоникальности. На этом основано явление, которое мы называем модуляцией метроритмическими средствами: в связующих партиях некоторых сонатных форм классиков нет подлинной модуляции в доминантовую тональность, но доминантовое трезвучие главной тональности столь упорно подчеркивается, что следующее за этим начало побочной партии в доминантовой тональности воспринимается как естественно подготовленное (см.: Моцарт, соната для фортепиано F-dur, № 19 по изданию Музгиза; Бетховен, первая симфония). Тенденция же субдоминантового трезвучия оспаривать права тоники вытекает не из какого-либо конкретного музыкального контекста, а из самой структуры классической тональности и преобладающего автентизма гармонического мышления классиков.

² Возможностями тормозящего действия обладает, разумеется, и тоника, приостанавливающая движение. В автентическом кадансе она, однако, чаще играет роль достигнутой опоры. Тормозящее значение тоника может приобретать скорее в условиях, когда ожидается переход субдоминанты в доминанту, а субдоминанта возвращается на момент обратно в тонику. Тогда возникает последовательность типа TSTSK⁴, DT (см. второй четырехтакт примера 1).

назад или в сторону до катастрофического «слома движения». Известно, что в трезвучиях VI и VI пониженной ступеней есть элемент субдоминанты. Иногда прерванный каданс имеет вид перехода доминанты в обычную субдоминанту, например $D_7 - S_{IV_6}$ (приводим пример из прелюдии Скрябина op. 16 № 3):



В тех же случаях, когда в прерванном кадансе за доминантой следует аккорд группы DD (например, вводный уменьшенный к доминанте или этот же аккорд с пониженной терцией), эффект разрешения D «в противоположную сторону» еще более очевиден, ибо T и DD лежат в квинтовом круге «по разные стороны» от D. Такой прерванный каданс особенно типичен для всевозможных «оперных катастроф» — в связи с упомянутой в предыдущей главе выразительностью уменьшенного септаккорда, — выразительностью, для которой описываемый здесь контекст создает наиболее благоприятные условия. И если смена субдоминанты доминантой в последовательности TSDT воспринимается как естественный поворотный (переломный) момент движения (сначала удаление от опоры, потом приближение к ней), то ход D—S представляет собой, наоборот, неожиданную смену приближения к опоре удалением от нее и ощущается как торможение естественного процесса, иногда как резкое торможение «с толчком» и нарушением внутреннего равновесия.

Что касается плагальных (и полуплагальных) оборотов вне кадансов, то они часто встречаются у классиков в музыке спокойного или торжественного характера (вспомним начало медленной части «Аппassionаты»), а без особого подчеркивания их самостоятельной выразительности (то есть как рядовое средство) фигурируют повсеместно. При этом субдоминантовая гармония нередко помещается между двумя тоническими (TST), иногда приобретая до некоторой степени проходящий или вспомогательный характер, иногда же выделяясь как гармония самостоятельная.

И все же, поскольку непосредственное тяготение субдоминанты к тонике в классической системе гармонии ослаблено преобладающим автентизмом, субдоминанта выступает главным образом в других ролях. Одно из основных ее назначений, как уже сказано, обострять (а отчасти и формировать) доминантовое тяготение: предшествуя доминанте, субдоминанта соз-

дает уже упомянутый конфликт, с большой силой влекущий к тонике. Но если субдоминанта столь часто предшествует доминанте в ответственных моментах гармонического развития, а иногда даже впервые звучит только в кадансе классического периода или предложения, то появление субдоминанты может вызвать у слушателя (на основании его опыта) ожидание доминанты. Однако ожидание это базируется и на реальных интонационных соотношениях и поэтому отчасти приобретает значение также и обычного ладогармонического тяготения.

Действительно, не находясь в акустическом родстве, трезвучия S и D объединяются секундовыми мелодическими связями, которые делают возможным тяготение одного из них к другому. Рассматривая эти связи более конкретно, напомним, что терция субдоминанты стремится согласно общей схеме ладовых тяготений вниз — в V ступень гаммы, которая в принципе может быть и тонической квинтой, и доминантовой примой. Основной же тон субдоминанты, конечно, ярче всего тяготеет вниз, но способен и к движению на секунду вверх. Все это определяет некоторые возможности тяготения субдоминанты к доминанте, которые достаточно активно реализуются при помощи типичных средств классической гармонии. Важнейшее из них — применение субдоминанты в виде не трезвучия IV ступени, а аккорда II ступени — секстаккорда, квинтсекстаккорда, трезвучия или септаккорда. Самый звук II ступени представляет собой квинту доминантового трезвучия и в качестве общего тона обеспечивает более естественную связь субдоминанты с доминантой. Далее, квинтовый тон трезвучия IV ступени становится в септаккорде II ступени тяготеющей вниз (к вводному тону) септимой. Наконец, гармония II ступени оказывается к доминанте в автентическом отношении, что тоже способствует ее тяготению к ней. Если же еще альтерировать терцию аккорда, сделав его мажорным и создав вводный тон к доминанте, то субдоминанта превратится в двойную доминанту, тяготение которой к доминанту уже не требует пояснений¹.

¹ Следует заметить, что венские классики употребляют секстаккорд II ступени, видимо, не реже, чем трезвучие IV ступени (подсчетов, даже выборочных, автор, однако, не производил). Этот секстаккорд, если в нем удвоена терция, воспринимается, в сущности, как субдоминантовое трезвучие с заменой квинтового тона секстовым. Аналогичная замена в доминантовом трезвучии ослабляет тяготение, так как заменяющий звук входит в тоническое трезвучие. Наоборот, применение субдоминантовой сексты вместо квинты как раз исключает из аккорда единственный тонический звук, что усиливает неустойчивость. В кадансе с секстаккордом II ступени, последующей доминантой и тоникой этот звук, таким образом, сберегается для последнего аккорда и звучит в нем свежо. Типичное для многих кадансов мелодическое опевание основного тона тоники (ре—си—до в до мажоре) хорошо согласуется именно с последовательностью $S_{II_6} - D - T$. Наконец, секстаккорд II ступени освежает самый фонизм (минорная гармония в мажоре, уменьшенная в миноре). В частности, минорное звучание аккорда хорошо оттеняет мажорный характер квартсекстаккорда и последующих гармоний в кадансах, подобных приведенному в примере 14 на стр. 144. Однако не-

Описанные назначения и роли, свойства и возможности субдоминанты — субдоминанта как неустойчивая гармония, тяготеющая к тонике (но гораздо слабее, чем доминанта); субдоминанта как конфликтный усилитель доминантового тяготения и в то же время как гармония, тяготеющая к доминанте; субдоминанта как «нарушитель» системы, носитель ее центробежных сил и сил торможения — находятся между собой в той или иной связи и способны переходить друг в друга¹. В частности, нет непреходимой грани между такими противоположными ролями, как «носитель центробежных сил», «тормоз движения» и «усилитель доминантового тяготения»: усиление тяготения отчасти потому и происходит, что доминанта, «отталкиваясь» от предшествующей ей «центробежной» субдоминанты и вступая с ней в конфликт, приобретает дополнительную энергию движения к тонике; в более общем же плане всевозможные торможения и препятствия могут как бы раззадоривать и усиливать то устремление, которому они противостоят.

Мы коснулись некоторых функционально-динамических назначений субдоминанты. В дальнейшем — при рассмотрении всего кругооборота функций TSDT — мы еще дополним наши соображения, относящиеся к этой области. Выразительные же возможности субдоминанты (и аккордов субдоминантовой группы), как, впрочем, и аналогичные возможности тоники и доминанты, столь широки и реализуются в зависимости от конкретного музыкального контекста так индивидуально, что сколько-нибудь полный их охват представляется сейчас неосуществимым. Остановимся лишь на некоторых из них, отчасти связанных с особым фоническим эффектом субдоминантового трезвучия (в мажоре).

В тоническом и доминантовом трезвучиях и в доминантсептаккорде настолько сильно выражена соответствующая функция — устойчивость в одном случае и ясно направленное тяготение в другом, — что фонизм отходит на второй план. В субдоминантовом же трезвучии — именно благодаря его менее острому и менее определенному тяготению (при отсутствии у него также функции устойчивости, опоры) — с особой яркостью может выступить его собственная мажорная окраска. Отсюда

только в кадансах, но и в начальных оборотах темы за тоникой нередко следует субдоминанта в виде секстаккорда II ступени, что, в частности, позволяет мелодии перейти от I ступени гаммы ко II. Иногда при этом в первый момент дается только субдоминантовая большая терция, воспринимаемая как часть трезвучия IV ступени, а затем в мелодии появляется субдоминантовая секста (см. дальше примеры 22 и 23). В некоторых же случаях секстаккорд II ступени появляется после полного трезвучия IV, а между ними иногда звучит проходящее увеличенное трезвучие (см. пример I на стр. 78, а также окончание первого периода медленной части сонаты ор. 22 Бетховена).

¹ Само собой разумеется, что все эти роли и назначения, то есть конкретные функции, обобщаются более абстрактно понимаемой единой структурно-гармонической функцией субдоминанты.

специфический фонизм субдоминантового трезвучия¹. Если же субдоминанта к тому же, как часто бывает у классиков, впервые появляется в кульминационной или кадансовой зоне построения, то есть и как новая функция, и как свежая краска, ее эффект оказывается особенно сильным и богатым оттенками, притом различными в различных конкретных случаях. В этих условиях динамизм субдоминанты, менее острый, открытый и непосредственный, чем динамизм доминанты, однако не менее глубок благодаря конфликту с уже неоднократно звучавшей доминантой и описанным выше «особым отношениям» с тоникой. В то же время такая субдоминанта, не столь подчиненная тонике, как доминанта, может восприниматься и как звучание более или менее независимое от установившегося в предшествующем развитии и типичного для классиков тонико-доминантового сопряжения.

Трудно (да и незачем пытаться) исчерпать словесными определениями все оттенки выразительности обычной субдоминанты. Она способна связываться с ощущением и новой перспективы (широты, высоты, глубины), и новой краски, и нового поворота событий (нередко крутого), и внутреннего напряжения. Вместе с впервые появляющейся субдоминантой иногда возникает ощущение достигаемой, наконец, полноты гармонической структуры лада, трудно переводимое на язык обычных словесных описаний эмоций. Эта субдоминанта может звучать и свежо, и сильно, и задорно, и горделиво, и благородно, и притом очень просто, естественно, ибо, не подчиняясь тонике всецело и без остатка, она связана с ней квинтовым родством и принадлежит к числу коренных гармоний диатоники.

Примеры бесчисленны. Напомним хотя бы подчеркнутый арпеджированием субдоминантовый аккорд в 6-м такте *Adagio molto* из сонаты Бетховена ор. 10 № 1, такое же арпеджированное субдоминантовое трезвучие в 6-м такте побочной партии финала этой сонаты, субдоминанту в начальном периоде *Adagio* из сонаты ор. 22. Во всех этих случаях субдоминанта связывается с упомянутым ощущением широты, высоты, глубины. По особому горделиво звучат кадансовые субдоминанты в примерах 27, 29 из мазурок Шопена, хотя эти субдоминанты не связаны с мелодическими кульминациями (стр. 264, 276).

Если же простой классический период вовсе не применяет субдоминанту, она иногда появляется — с тем же комплексом возможных оттенков выразительности — сразу после его окончания, открывая второй период или дополнение. Приводим пример из главной партии финала Лондонской симфонии ре мажор

¹ Здесь имеются в виду обычные условия его применения. Если же оно включено из привычных функциональных связей, его фонический эффект, как указывал в Учении о гармонии Ю. Тюлин, еще более значителен (вспомним, например, прелюдию Скрябина D-dur, ор. 11 № 5, где субдоминанта систематически появляется после доминанты).

Гайдна, где субдоминантовая гармония начинается с присущими ей в подобных случаях силой и задором «рефрен» типа массового танца (после первого периода и его повторения, носящих более «солный» характер):

21 *Allegro spiritoso*

В других условиях такая субдоминанта, вступающая сразу после начального тонико-доминантового периода, может носить несравненно более мягкий характер (как, например, в «Неаполитанской песенке» Es-dur из «Детского альбома» Чайковского, совпадающей с одним из танцев балета «Лебединое озеро»). Почти во всех названных примерах выразительность субдоминантового трезвучия связана с подчеркиванием в мелодии его терцового тона (VI степень гаммы).

Благодаря ослабленному тяготению субдоминанты к тонике и некоторой уже упомянутой «независимости» первой от последней, субдоминанта, появляющаяся даже сразу после начальной тонике (то есть до того, как впервые прозвучит доминанта) тоже способна связываться не только с ощущением спокойствия, мягкости, широты, но иногда и с некоторым благородно-рыцарственным оттенком. В дуэте Дон-Жуана и Церлины из оперы

Моцарта соответствующий начальный оборот включается в характеристику кавалера Дон-Жуана (основной тон и терция трезвучия IV ступени оказываются здесь третьей и квинтой секстакорда II ступени):

22

С аналогичного оборота начинается несравненно более обобщенная благородно мужественная тема *Andante* пятой симфонии Бетховена:

23 *Andante con moto*

В обоих случаях большое значение имеет переход от подчеркнутой восхождением тонической терции вниз к субдоминантовой терции. Правда, образно-выразительный характер двух тем очень различен. Но если сравнить одно из варьированных проведений бетховенской темы в *Andante* симфонии с одной из листовских вариаций на моцартовскую тему (в известной фортепианной фантазии Листа), родство обнажится:

24^a

24^b [*Allegretto*]

Переход от тонической терции вниз к субдоминантовой стал довольно обычным приемом в мелодиях маршевых трио, соче-

тающих певучесть с мужественностью. Вот пример из марша «Победа» талантливого советского композитора М. Старокадомского, проявившего себя в самых разнообразных жанрах:



(тут субдоминанта тоже представлена секстаккордом II ступени).

Заканчивая на этом обзор некоторых свойств и возможностей субдоминанты, напомним, что богатство этих возможностей могло сформироваться только в условиях классической системы гармонии, где существуют доминантовое тяготение и преобладающий автентизм мышления, которые, в свою очередь, представляют собой внутренне сложное явление, возникшее на сравнительно высоком этапе исторического развития музыки. Некоторые возможности субдоминанты непосредственно связаны с активностью доминантового тяготения и с его поздним историческим происхождением: так, господство в каком-либо эпизоде тонико-субдоминантовых отношений может воплощаться в классической музыке спокойные настроения или архаические образы в значительной мере потому, что такие отношения воспринимаются слухом в сравнении с привычными (но отсутствующими в данном случае) активными и характерными для классиков автентическими оборотами⁴.

Теперь уместно более подробно рассмотреть логику естественного кругооборота классических гармонических функций TSDT, сфера применения и значение которого отнюдь не ограничивается кадансами. Этот кругооборот демонстрирует классическую функциональную систему в целом, и его анализ может поэтому пролить дополнительный свет также на роль и характер отдельных функций.

⁴ Поскольку функции классической доминанты и субдоминанты взаимно обусловлены, возникает вопрос о правомерности утверждений об историческом старшинстве тонико-субдоминантовых отношений. Действительно, в системе, где нет доминанты, IV ступень (как и любая другая) не может нести тех (или всех тех) функций, какие несет классическая субдоминанта. Однако, если принять во внимание, что особым, специфическим, выделяющимся среди других служит именно доминантовое тяготение, можно признать, что более древние сопряжения (в частности, I и IV ступеней), хоть и не совпадают по своим функциям с классическими тонико-субдоминантовыми, но все-таки ближе к ним по характеру, чем к тонико-доминантовым.

Что сопоставление трех главных трезвучий определяет лад и представляет собой его концентрированное выражение — очевидно. Самый же порядок их следования был впервые объяснен Риманом в его ранней диссертации о музыкальной логике («Musikalische Logik»).

Риман указывал, что, когда после тоники появляется субдоминанта, возникает конфликт (противоречие, о котором мы говорили выше). Субдоминанта сама претендует на право быть тоникой и превратить действительную тонику в свою доминанту. Таким образом, слух как бы перестает на момент понимать, какое из двух трезвучий является тоникой. И только вступающая затем доминанта разрешает конфликт: тональность выясняется, после чего она лишь закрепляется тоническим аккордом.

Риман назвал при этом начальную тонику всей последовательности — тезисом, субдоминанту — антитезисом, доминанту и конечную тонику — синтезом, хотя позднее к этой аналогии (в данных условиях несколько поверхностной) не возвращался. В той же связи Риман иногда определял субдоминанту как «аккорд конфликта» и даже несколько прямолинейно советовал исполнителям делать при движении к субдоминанте *crescendo*.

Однако Риман, верно подчеркивая конфликтную роль субдоминанты в кругообороте функций, недооценивал в этом своем анализе остроту сопоставления субдоминанты со сменяющей ее доминантой. Конечно, доминанта и в самом деле «разъясняет» главную тональность (тонику) после того, как она была поколеблена (поставлена под вопрос) субдоминантой. В этом смысле уже сама доминанта дает некоторое умиротворение. Но гармоническая конфликтность связана не только с колебаниями и борьбой тональных центров, опор — она проявляется и при бесспорном тональном центре. С этой внутритональной точки зрения (а ведь гармоническая последовательность TSDT однотональна) секундовое сопоставление S—D, при котором соединяемые трезвучия не имеют общих тонов и образуют тритон, несравненно острее и конфликтнее, чем кварто-квинтовое сопоставление T—S. Таким образом, в известном отношении «разрешая» один конфликт (между T и S), доминанта одновременно создает новый, более острый конфликт другого плана, другого порядка. Заключительная же тоника разрешает в себе конфликты и утверждает себя на новой, высшей основе, то есть не как начальный аккорд, а как устойчивый центр уже развернутой ладотональности. Роль завершающей тоники поэтому не сводится к одному лишь закреплению главной тональности, уже разъясненной и продемонстрированной предшествующей доминантой.

В итоге кадансовый оборот TSDT оказывается связанным с последовательным нарастанием внутренней динамики и лишь в последний момент с ее спадом. Наиболее непосредственно это видно из того, что менее неустойчивая функция — субдоминанта

(менее остро тяготеющая) предшествует самой неустойчивой — доминанте¹.

Сказанное можно подтвердить и анализом логики наиболее напряженных (полутоновых) мелодических интонаций каданса. В начальном соединении T—S III ступень мажорной гаммы идет вверх к IV, приобретая элемент вводного тона к ней тяготения, но и оставаясь в то же время для нее центром притяжения (возвратного тяготения). Следующее соединение S—D содержит полутон, направленный к вводному тону, появление которого выполняет несколько конфликтно-динамических функций: в одном из верхних голосов впервые мелодически смещается (отрицается) центральный тон лада (основной тон тоники), сохранившийся в двух предшествующих аккордах в качестве неподвижного общего звука; далее, вводный тон — наиболее остро тяготеющий звук лада; наконец, он обнажает — благодаря возникающему тритону — неустойчивость IV ступени гаммы и ее пока все еще не реализованную мелодическую направленность к III ступени. После этой максимальной концентрации напряжения основной тон тоники дает разрешение вводному тону, а терцовый тон разрешает — «на расстоянии» — IV ступень. Напомним, что этот завершающий спад напряжения тоже отличается достаточной активностью, обусловленной в восходящим движением вводного тона².

Активность же всей последовательности в целом связана с ее общим автентизмом: начальный полуплагальный ход T—S есть оборот автентического типа, ибо по своим внутренним соотношениям (движение баса на кварту или квинту вниз) он вполне аналогичен (похож) автентическому кадансу D—T. Таким образом, вся последовательность TSDT содержит два оборота автентического типа TS и DT, каждый из которых имеет в одном из голосов восходящий полутоновый шаг, а в басу — ход на квинту вниз или кварту вверх, что в целом образует некоторое подобие секвенции из двух звеньев.

Автентизм, господствующий в классическом гармоническом мышлении, нередко проявляется и в некоторых осложнениях гармоний, входящих в последовательность TSDT. Так, к начальной тонической гармонии иногда присоединяется малая септима, действительно превращающая тонику в доминанту к субдоминанте и тем самым реализующая черты автентизма в соотношении T—S, как, например, в самом начале F-dur'ной фортепианной сонаты Моцарта (Кёхель, № 332):

¹ Анализ кадансовой последовательности TSDT, свободный от римановской односторонности, дан В. Цуккерманом в книге: Л. Мазель, В. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений, стр. 273—274.

² Интонационный анализ каданса проведен здесь только для мажора: в минорном варианте восходящий полутон при соединении T—S ведет от V ступени гаммы к VI.



Субдоминанта же, в свою очередь, часто переходит в двойную доминанту и лишь затем в доминанту (обо всем этом в другой связи уже была речь). С общим автентизмом формулы TSDT связано и отсутствие в каждом аккорде основного тона последующего аккорда (это свойство автентизма, как упомянуто, впервые отмечено Ю. Холоповым). Только данное направление кругооборота функций обеспечивает выполнение этого условия.

Мы видим, что формула TSDT откристаллизовалась как вмещающая многие свойства, оптимальные с точки зрения эстетики классической гармонии. Поэтому в естественности данной последовательности можно убедиться разными способами (например, рассматривая ее от конца к началу и исходя из того, что заключительной тонике должна предшествовать именно доминанта, ибо автентический каданс дает более полное и активное завершение, легко прийти к выводу, что место субдоминанты — перед доминантой). В то же время эта последовательность отличается ёмкостью, многоликостью, богатством возможностей, реализация которых зависит от конкретного музыкального контекста. Достаточно напомнить, что каданс, как отметил Асафьев, может выступать и в качестве замыкания движения и в качестве его импульса, начального толчка; что последовательность TSDT может выступать в разных масштабах; наконец, что и в малых масштабах ее эффект зависит от конкретного наполнения, от реальных аккордов, их обращений и мелодических положений, которыми представлены основные функции.

Став в классической гармонии одной из наиболее универсальных, повсеместно применяемых последовательностей, кругооборот аккордов TSDT естественно утратил некоторую долю своей специфичности как собственно кадансовой, то есть заключительной формулы. В этом отношении последовательность TSDT (или SDT) пережила ту же эволюцию, какую раньше претерпел автентический каданс D—T, превратившийся из специфически заключительного оборота в более или менее универсальный. И подобно тому как для подчеркивания завершающего характера автентического оборота понадобилось ввести перед ним субдоминанту и сделать типичной для заключения последовательность не из двух, а из трех (или четырех — TSDT) аккордов, так и эта последовательность, став, в свою очередь, универсальной, тоже начала требовать — в тех случаях, когда она приме-

няется в качестве каданса, — тех или иных дополнительных средств.

Средства эти состоят прежде всего в том, что доминанта (трезвучие или септаккорд) берется, как и заключительная тоника, в основном виде, а не в виде обращения. Субдоминанта же применяется, главным образом, в такой форме, при которой в басу оказывается IV ступень гаммы, то есть в виде трезвучия IV ступени, секстаккорда или квинтсекстаккорда II ступени. Между тем вне каданса часто используются другие формы тех же гармоний, например начальная последовательность TSDT в до-мажорной прелюдии из I тома «X. Т. К.» Баха содержит секундаккорд II ступени и доминантквинтсекстаккорд. Далее, если формула TSDT трактуется как заключительная, она, естественно, появляется в соответственных метроритмических и синтаксических условиях. И наконец, в классической гармонии все-таки возник также и специфически кадансовый аккорд, который хотя и необязателен для каданса, но применяется только в кадансах и способен придавать им дополнительное напряжение и особую заключительную силу. Речь идет о так называемом кадансовом квартсекстаккорде.

Действительно, последовательность S—D может встретиться в любых условиях, но если между ними помещается квартсекстаккорд тонического трезвучия, то кадансовый характер последовательности обозначается с полной определенностью. Почему это происходит? В чем специфика этого аккорда?

Уже включаясь в субдоминантовое трезвучие, основной тон тоники становится частью неустойчивой гармонии. В случае же применения септаккорда II ступени либо двойной доминанты, бывший основной тон оказывается септимой аккорда и приобретает нисходящее тяготение. Квартсекстаккорд же, продлевая звучание этого тона, резко усиливает его тяготение, так как он, в сущности, превращается в нисходящее задержание на доминантовой гармонии. При любых условиях в этот момент каданса уже явно отрицается устойчивость тонической примы (относительным устоем становится вводный тон), но отрицается для того, чтобы потом с тем большей убедительностью утвердить ее. Будучи одновременно и обращением тонического трезвучия и доминантой с задержанием в двух голосах, кадансовый квартсекстаккорд как бы демонстрирует тонику «с обратным знаком», то есть в максимально неустойчивом виде, после чего ее устойчивая форма, появляющаяся вслед за доминантой, приобретает особенно большую завершающую силу. Существенно, что квартсекстаккорд вводится как раз на переломе каданса — когда центробежное движение сменяется центростремительным. Субдоминанта предшествует перелому, а доминанта, устремленная к тонике, звучит уже после того, как он произошел. Самый же момент перелома ярче всего фиксируется именно внутренне противоречивым квартсекстаккордом. Он способен связываться

с высшим, кульминационным напряжением (см. примеры №№ 6 и 27), но, разумеется, во многих случаях трактуется как обычное, рядовое, традиционное созвучие внутри каданса, причем кульминация построения может в этих случаях совпадать с предшествующей квартсекстаккорду субдоминантой (см. пример 1; вспомним также два начальных восьмитакта в медленной части фортепианной сонаты Бетховена op. 10 № 1 или начальный период в медленной части его сонаты op. 22).

Наконец, кадансовый квартсекстаккорд обнажает и сталкивает две противоречивые тенденции субдоминантовой гармонии. Выше говорилось, что последняя тяготеет и непосредственно к тональному центру, и к доминанте. Ее переход в квартсекстаккорд реализует одновременно оба тяготения, но реализует в созвучии напряженном, противоречивом, бифункциональном. Природа этой бифункциональности, уже отмечавшейся в трудах по гармонии, может быть, видимо, глубже понята в связи с рассмотренными здесь различными возможными устремлениями субдоминанты, получающими в кадансе с квартсекстаккордом свое концентрированное выражение: переход субдоминанты в аккорд по звуковому составу тонический, но по основной функции, по басу и по типу движения к нему баса субдоминанты — доминантовый. Заметим еще, что квартсекстаккорд делает кадансовую последовательность не только более напряженной, но и более непрерывной. Она труднее расчленяется на два сходных автентических оборота — T—S и D—T.

В бифункциональном квартсекстаккорде ведущую роль играет, конечно, доминантовый элемент. Это определяется и басом, и тем, что каданс с квартсекстаккордом является лишь вариантом обычной последовательности TSDT. Не следует, однако, недооценивать и элемент тоничности. Гомофонная мелодия может двигаться во время звучания этого аккорда по его звукам, словно бы он был тоническим трезвучием, то есть совершенно отвлекаясь от характера и происхождения созвучия как задержания¹. Но тоничность кадансового квартсекстаккорда — это особая неустойчивая и динамичная тоничность, способная носить в большей мере восклицательный или провозглашающий характер, нежели утверждающий. Противоречивость кадансового квартсекстаккорда выражается также в том, что, с одной стороны, он отличается высоким напряжением, активно требует перехода в доминанту и тонику и, казалось бы, не допускает поэтому сразу после себя начала нового раздела формы; с другой же стороны, на нем возможны и длительная остановка с ферматой и начало нового раздела.

Примеры кульминационно-восклицательной трактовки кадансового квартсекстаккорда (с ферматами на нем) в рамках

¹ Между прочим, у Шопена К⁶₄ иногда звучит на более слабой доле или в более слабом такте, чем последующая доминанта: см. прелюд № 13, такты 6—7, вальсы № 4, такты 62—63, и № 7, такты 38—39.

небольшого периода содержит мазурка Шопена As-dur, ор. 24 № 3:

Как и в бесчисленном множестве других классических периодов, в первом четырехтакте звучат только доминанта и тоника (некоторая особенность — начало периода с доминантовой гармонией). Во втором четырехтакте дан каданс: SKDT. Третий же четырехтакт представляет собой усиленный вариант второго. В труде Ю. Кремлева о Шопене этот двенадцатитакт рассматривается как состоящий из двух шеститактов: остановка в 6-м такте на кадансовом квартсекстаккорде, очевидно, принимается за конец первого построения, а 7-й такт (сходный с 1-м) — за начало второго¹. Но если данная трактовка, конечно, ошибочна (хотя показательна сама возможность такого рода ошибки), то в других случаях квартсекстаккорд действительно может служить гранью формы. В первой части концерта для скрипки Чайковского на кадансовом квартсекстаккорде начинается заключительная партия сонатной экспозиции. В репризе полонеза-фантазии Шопена на этом аккорде вступает вторая тема. Правда, две темы здесь настолько сближены во всех отношениях, что проведение второй из них можно считать также и громадным расширением периода, начинающимся на квартсекст-

¹ См.: Ю. Кремлев. Фридерик Шопен. М., Музгиз, 1960, стр. 497.

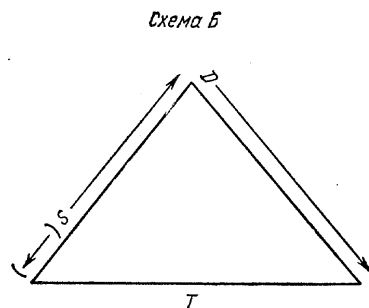
аккорде¹. Такого же рода двойственность свойственна и положению каденции солиста в форме концерта. По генезису (или «по идее») эта каденция является особого рода вставкой-расширением на кадансовом квартсекстаккорде и поэтому его напряжение должно ощущаться на протяжении всей каденции. Но по реальному результату каденция солиста — если она достаточно развернута — превращается в относительно самостоятельный раздел формы, начинающийся на кадансовом квартсекстаккорде. Последний при этом неизбежно оказывается в какой-то мере и завершением предыдущего раздела. Связанное же с кадансовым квартсекстаккордом особое гармоническое напряжение может действительно ощущаться лишь в начале каденции, а дальше воспринимается в несколько условном плане, точнее, переходит в напряжение иного типа, определяемое уже собственно виртуозной стороной каденции — «захватывающими дух» пассажами солиста. Создается несколько иная плоскость развития, которая вновь сливается с прежней в момент окончания каденции. Во время же ее звучания происходит как бы некоторое раздвоение формы.

Мы остановились сравнительно подробно на одном специфическом аккорде классической гармонии, так как в его сопоставлении с предыдущей субдоминантой особенно ярко отражаются сложные связи и взаимодействия всех трех гармонических функций, всей их системы. Вернемся теперь снова к системе в целом. Выше были даны некоторые «динамически-силовые» интерпретации ее отдельных элементов и их соотношения. Возникает вопрос, нельзя ли построить некоторую динамическую модель или графическую схему, которая отражала бы описанную систему целиком, то есть во всех ее существенных свойствах и внутренних связях. Видимо, на этот вопрос приходится дать отрицательный ответ. Ибо гармонические функции относятся к наиболее специфической сфере музыкальной организации. Их последовательность не есть движение тел в зрительно представляемом пространстве и не может быть, в частности, охвачена какой-либо одной наглядной графической схемой или механической моделью. Связываясь и ассоциируясь со свойствами многих явлений и процессов действительности в их обобщенном виде (отсюда содержательная ёмкость функций TDS), функции эти не допускают полного и точного перевода на язык других понятий и остаются специфически музыкальными. Однако всевозможные аналогии и схемы все же позволяют приблизиться с разных сторон к пониманию их содержательной динамически выразительной сущности.

Приведем некоторые графические интерпретации такого рода. Заметим прежде всего, что понятие «кругооборота функций» лучше ассоциировать с движением не по окружности, все точки

¹ Анализ полонеза-фантазии содержится в кн.: Л. Мазель. Исследования о Шопене, стр. 168—172.

которой равноправны, а по сторонам треугольника, где есть углы и повороты, отражающие соответственные смены. При этом, поскольку опора находится ниже того, что на нее опирается (тяготеет к ней), тонику целесообразно представить в виде основания такого треугольника, а весь кругооборот мыслить как происходящий в вертикальной, а не в горизонтальной плоскости. Этому соответствует приводимая здесь схема Б.

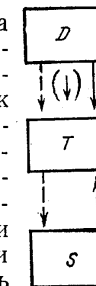


Приведенная схема не улавливает, однако, ряда других важных соотношений функционально-тональной системы, например обстоятельства, что если автентический ход D→Т воспринимается как падение, то и ход Т→S тоже должен восприниматься до некоторой степени аналогично, ибо доминанта и субдоминанта лежат в квинтовой цепи по разные стороны от тоники: если доминанта «выше» тоники, то субдоминанта — «ниже». И действительно, субдоминантовые гармонии, особенно некоторые их разновидности (например, трезвучие VI пониженной ступени), нередко производят впечатление «погружения в глубину». Не случайно в музыковедческих работах иногда говорится о «блуждании в глубинах субдоминантовой сферы», но никогда не упоминается о глубинах доминантовых. Ибо колористические эффекты затемнения или просветления, обусловленные движением в сторону бемолей или диэзов (то есть в субдоминантовую или доминантовую стороны) и связывающиеся с ощущением глубины и вышины, легко ассоциируются и с динамически-силовыми свойствами этого рода движений. В этом смысле соотношение трех функций могло бы быть передано следующей схемой, предполагающей, что в тоническом центре расположен — как выражение всей централизованной системы лада — сильный магнит, а доминанта, кроме своей тяжести, обладает еще некоторым собственным внутренним двигателем, устремляющим ее к тонике (см. схему В на стр. 267).

Пунктирные стрелки обозначают действие силы тяжести, направленное всегда вниз, обычные стрелки — «магнитное» при-

тяжение к тоническому центру (направленное и вниз, и вверх), добавочная же стрелка в скобках — собственный внутренний двигатель доминанты. Тогда исключительно сильная и целенаправленная устремленность доминанты предстанет как результат сложения трех сил, слабое же тяготение субдоминанты — как разность двух сил (если считать «магнитную» силу большей). Однако эта схема, интерпретируя характер тяготения субдоминанты и доминанты к тонике, не схватывает ни общего кругооборота всех функций, ни непосредственного и связанного перехода субдоминанты в доминанту, ни особого напряжения субдоминанты и той ее направленности к кульминации, которая иллюстрируется треугольником, приведенным в схеме Б. Наконец, в схеме В само тяготение субдоминанты в тонику иллюстрировано восходящей стрелкой, тогда как оно ассоциируется с релаксацией и с нисходящими мелодическими интонациями. (Равным образом в этой схеме, как и в схеме Б, не отражена восходящая устремленность вводного тона.)

Схема В



Все это неудивительно: уже сказано, что ни одна отдельная аналогия или схема не может проиллюстрировать все существенные свойства системы. Но именно поэтому и надо строить несколько различных моделей. Приведем в связи с этим одну динамическую аналогию, подчеркивающую особую роль субдоминантовой функции. Уподобление тоники опоре представляется бесспорным и, видимо, никогда не вызывает возражений. Понятно также сравнение доминанты с грузом, тяготеющим к опоре. Правда, оно не исчерпывает специфики доминантового устремления, но все же, коль скоро тяготение доминанты к тонике сложилось как основное тяготение системы, автентический оборот воспринимается в целом прежде всего как ясно выраженное движение к опоре, то есть «вниз», несмотря на восходящее разрешение вводного тона, которое вносит в оборот рассмотренные выше специфические оттенки. Иначе говоря, несколько упрощая и схематизируя реальные соотношения, можно истолковать выражение «автентический каданс» в его буквальном смысле — истинное (подлинное) падение¹.

¹ В январе 1930 года на Всесоюзной конференции, посвященной теории ладового ритма Б. Яворского, автор этих строк отметил в своем выступлении, что обсуждаемая теория игнорирует такие элементарные предпосылки музыки, как связь мелодического восхождения с нарастанием напряжения. В заключительном слове Б. Яворский ответил, что мелодическая линия существует только для глаза, то есть в нотной записи: в действительности же, например, разрешение вводного тона всегда является нисхождением, движением к опоре. Согласиться с этой крайней точкой зрения, полностью отрицающей реальную выразительность высотных подъемов и спадов как таковых, невозможно. Верно, однако, что разрешение неустоя, даже восходящее, связано со спадом напряжения и в этом смысле способно ассоциироваться с нисхождением.

Но если, таким образом, вполне естественно уподобить тону и доминанту опоре и грузу, то столь же естественно уподобить субдоминанту рычагу, способному поднять груз на ту вершину, с которой он затем устремляется вниз¹. Действительно, как вытекает из сказанного ранее, тоника и доминанта могут чередоваться друг с другом тем дольше, чем активнее соответствующие «упругие силы» (метроритмические импульсы, поддержанные громкостной динамикой). Но если быстрое, легкое и жизнерадостное автентическое кадансирование можно было сравнить с ловкой игрой в мяч, ударяющийся о землю и от нее отскакивающий, то более фундаментальные, напряженные и разнервующие конструкции требуют подъема более тяжелого «груза» и на более значительную «высоту», падение с которой дает огромный силовой эффект, иногда определяющий, в частности, и возможность дальнейшего (дополнительного) автентического кадансирования по инерции (на основе действия «упругих сил»). Такая конструкция не может обойтись без субдоминанты, усиливающей тяготение доминанты посредством многообразного конфликтования с ней. Одно из выражений конфликта — преобладающая центробежная направленность субдоминанты, противоположная центростремительной направленности доминанты. Из треугольника, приведенного в схеме Б, видно, что центробежное движение субдоминанты есть движение «вверх», которое ассоциируется с тем большим напряжением, чем тяжелее поднимаемый груз. Но все это и можно истолковывать как действие рычага.

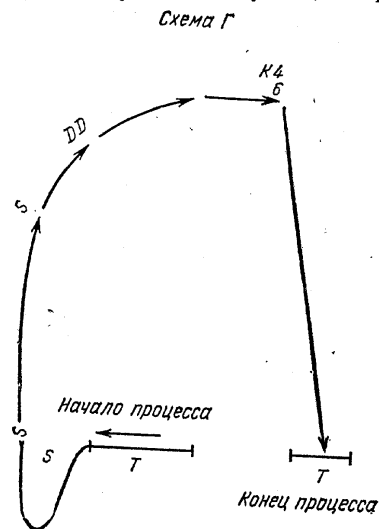
Напомним в связи со сказанным следующее. Многие исследователи справедливо указывали, что Бетховен очень усилил по сравнению со своими предшественниками динамический эффект гармонических функций и их сопоставлений. При этом в первую очередь отмечалось, что он особенно развил субдоминантовую функцию и увеличил ее значение. В свете изложенного это означает, что Бетховен прежде всего создал более мощные «рычаги», способные поднимать более тяжелые «грузы». А последние ударяются затем об опору с такой силой, что ее тоже необходимо укреплять. И Бетховен необычайно укрепляет тонику: он нередко выдерживает, повторяет и утверждает ее так длительно и с такой энергией, как это не делали его предшественники.

¹ Сравнение трех гармонических функций с опорой, грузом и рычагом было кратко и без всяких разъяснений высказано М. Ф. Гнесиным в 1928 году на одной из его лекций в Московской консерватории. Это замечание, брошенное как бы вскользь, не произвело тогда на автора настоящей книги (он был студентом) должного впечатления: сказанное о тонике и доминанте показалось тривиальным, а о субдоминанте — неясным. Лишь много лет спустя автор осознал, что нетривиальность и существенность замечания Гнесина заключаются именно в сравнении субдоминанты с рычагом. Сам Гнесин, насколько известно, к этой аналогии в своих работах не возвращался. Приводимая здесь ее интерпретация принадлежит автору данной работы.

Подчеркнем здесь еще раз богатство возможностей субдоминантовой функции, которая способна ассоциироваться и с «блужданием в глубинах» и с напряженным подъемом. Объединить то и другое могло бы прозаическое представление о землетрясении, погружающейся в глубину («ниже уровня земли»), извлекающей оттуда груз и поднимающей его на значительную высоту, откуда он затем свободно падает на соответствующую опору (на землю, в грузовую машину, на открытый железнодорожный вагон-платформу и т. д.). При этом подъем по своей продолжительности заметно превосходит спад, как и в аналогичных других процессах (например, подъем по лестнице и прыжок с высоты). С этим, а также вообще с разнообразием назначений субдоминантовой функции, связано и то, что само количество аккордов, представляющих эту функцию, как известно, больше числа аккордов доминантовых (о функциональных группах аккордов речь еще будет дальше). Гармоническое напряжение, создаваемое длительным выдерживанием и усилением доминантовой функции, можно сравнить с «напряжением ожидания», которое вызывается оттяжкой ожидаемого события (висящий предмет должен вот-вот сорваться и упасть, но это все еще не происходит). Наоборот, последовательное усиление аккордов субдоминантовой функции может теснее ассоциироваться с нарастанием в собственном смысле, с напряженным подъемом. И если потребовалось бы сопровождать (и иллюстрировать) одним функциональным кругооборотом гармоний действия атлета, выжимающего штангу, то естественнее всего было бы сделать это в соответствии с описанным выше силовым процессом. После начальной тоники, разные и все усиливающиеся субдоминантовые гармонии сопутствовали бы и наклону спортсмена, берущему штангу, и медленному трудному ее подъему, причем перед вершиной субдоминанта усилилась бы до альтерированной двойной доминанты какого-либо вида. В момент же, когда атлет держит штангу на вытянутых руках (то есть в момент наибольшего напряжения и наивысшего торжества), звучал бы «восклиcaющий» и «провоcглашающий» кадансовый квартсекстаккорд. И наконец, когда спортсмен бросает штангу, появлялась бы доминанта, а при ударе штанги о землю — тоника. Этому типу функционального кругооборота с особенно развернутой субдоминантовой функцией приблизительно соответствовала бы схема, представляющая собой некоторую модификацию схемы Б на стр. 266 (см. схему Г, стр. 270).

Полагаем, что если не какая-либо одна из приведенных нами аналогий или схем, то вся их совокупность помогает уяснить динамическое соотношение трех гармонических функций. И если мы пользовались преимущественно механическими моделями, тогда как система тяготений допускает скорее аналогии с электромагнитными и силовыми полями (этого рода аналогия лежит, например, в основе понятия терцовой индукции), то лишь пото-

му, что механические модели, при всей неполноте каждой из них, обладают гораздо большей наглядностью. Историко-эстетическую же суть описанного соотношения можно резюмировать следующим образом. До тех пор, пока существовало лишь общее и не вполне четкое разделение тонов лада или старинного напева на устой и неустой, опорные и неопорные звуки — без



дальнейшей ясной дифференциации внутри самой неустойчивости, — не могло возникнуть ни достаточно острое и определенное тяготение, ни конфликтное ладо-гармоническое развитие, при котором целенаправленное движение подвергается воздействию новой силы, испытывает неожиданные повороты или активное торможение, наталкивается на препятствия, преодолевает их, обостряется и усиливается от всего этого еще больше и т. д. Ибо для того, чтобы какая-либо неустойчивость тяготела очень сильно и была предельно ясно направлена, однозначно ориентирована, надо, чтобы она в этом отношении выделялась по сравнению с возможной — в условиях данного типа музыки — другой неустойчивостью, менее острой и не столь ясно направленной. В то же время другая неустойчивость является необходимым фактором, усложняющим и динамизирующим гармоническое развитие, которое без нее было бы слишком прямолинейным, быстро достигало бы цели и исчерпывало бы себя, не создавая сколько-нибудь крупной и сложной формы. В этом и состоит значение своеобразного и принципиально важного «разделения труда» между двумя неустойчивыми функциями. Одна из них (доминанта) активно устремлена к определенной цели, однозначно ориентирована и в этом смысле как бы связана полной определенностью своего тяготения. Это тяготение центостремительно. Другая (субдоминанта) — менее активна, не ориентирована столь определенно, но именно поэтому более свободна. Отсюда особое богатство ее возможностей, ее способность тяготеть к тонике и к доминанте, представлять центробежные силы тональности, стимулировать самые различные процессы — обострять, тормозить и всячески осложнять движение. Особенно существенно при этом, что одно из назначений субдоминанты — расшатывать изнутри данную тональность,

270

«угрожать» ей, оспаривать права ее тонике, соперничать с ней, то есть приобретать черты тоникальности в такой большой степени, в какой это не свойственно — в обычном тональном контексте — другим неустойчивым созвучиям. Можно поэтому сказать, что доминанта — это неустой, прежде всего подтверждающий главный устой своим активным устремлением к нему, а субдоминанта — неустой, в значительной мере соперничающий с устоем.

Остается еще раз констатировать, что три гармонические функции оказываются необходимыми и достаточными для обобщенного воплощения всевозможных динамических процессов (в частности, эмоциональных) и их различных логических этапов. На разных вариантах соотношений этих функций, на их развитии в разных масштабах (в частности, в масштабах модуляционного плана целой пьесы) основывается внутренняя логика самостоятельной инструментальной формы, как об этом шла речь в третьей главе. Однако там говорилось лишь о фактической роли этих функций в драматургии классической формы, тогда как в настоящей главе мы попытались раскрыть самый механизм их действия, то есть объяснить внутреннюю структуру классической тональности. И если, например, в третьей главе упоминалось, что в сонатных формах венских классиков «сквозное действие» обычно связано — в тонально-гармоническом отношении — преимущественно с тонико-доминантовым сопряжением, а тормозящее «контрдействие» — главным образом с субдоминантовой функцией, то из содержания этой главы видно, почему это именно так и не могло быть иначе, то есть почему и как сама логика исторического развития музыкального мышления с необходимостью привела к выработке именно данного — в высшей степени экономного, прочного и совершенного — механизма классической гармонии¹.

* * *

Описанный механизм рассматривался нами здесь лишь в его музыкально-логических основах, то есть при намеренном отвлечении от всего богатства средств и внутренних связей клас-

¹ В третьей главе упоминалось, что система классической гармонии иерархична, содержит разные уровни. Некоторые аналогии между развитием на внутритональном и на модуляционном уровнях общеизвестны. Отметим, что и на уровне неаккордовых звуков, тяготеющих к аккордовым, тоже можно выделить два основных вида неустойчивости. Задержание отличается большей остротой и более ясной ориентированностью своего тяготения. Неаккордовый же звук на слабой доле такта более свободен в своем дальнейшем движении: он может вернуться к прежнему аккордовому тону, оказавшись вспомогательным, но может продолжить движение в том же направлении в качестве проходящего. По отношению к монодической музыке указание, что развитая система требует не только разделения на устой и неустой, но и дифференциации самих неустоев, содержится в диссертации Э. Алексеева «Якутские песни в свете теории мелодических ладов» (рукопись, Институт истории искусств Министерства культуры СССР).

271

сической системы гармонии, например от существования аккордов, способных исполнять в тональности не какую-то одну из трех гармонических функций, а — в зависимости от контекста — либо ту, либо другую, и вообще — от разного рода промежуточных, переменных и вторичных случаев. Такое рассмотрение представляется, конечно, неполным. Поэтому сейчас предстоит затронуть некоторые из перечисленных явлений. Прежде всего осветим вопрос о распределении по трем функциональным группам всех аккордов тональности и в связи с этим взгляды различных теоретиков на такое распределение.

Рамо, который в своих трудах впервые выделил три главных трезвучия лада, ввел термин «субдоминанта» и считал септаккорд V ступени и квинтсектаккорд II ступени диссонантными представителями доминантовой и субдоминантовой гармонии, еще не выдвинул положение, что любой аккорд тональности играет в определенном смысле роль, аналогичную роли какого-либо из главных трезвучий. Однако его теория обращения аккордов есть, в сущности, та же функциональная теория, но в ограниченной сфере: смысл утверждения Рамо, что обращения представляют собой лишь разновидности одного и того же аккорда, заключается именно в признании этих разновидностей более или менее равнозначными с точки зрения логики аккордовых последовательностей, то есть с точки зрения их функций в развертывании гармонического целого. Наибольшее значение имеет теория обращения для чисто гомофонной музыки, в которой мелодический интерес сопровождающих голосов настолько ничтожен (по сравнению с интересом главного голоса), что им можно и вовсе пренебречь. При таких условиях действительно не очень существенно различие между ходами басового голоса аккомпанемента $c-g-g-c$ и $c-d-h-c$, коль скоро в обоих случаях речь идет о начальной формуле TDDT (в C-dur).

Функциональная концепция Римана, появившаяся лишь через полтора столетия после теории обращения Рамо, является, в сущности, ее прямым продолжением и развитием. Риману принадлежит заслуга четкой формулировки и последовательного проведения функционального принципа. Однако само распределение аккордов по трем группам уже имело место в работах, вышедших в свет до его трудов.

Чайковский в § 6 своего Руководства по гармонии (1871), говоря о консонирующих трезвучиях мажорного лада, относит к каждой функциональной группе по два параллельных трезвучия (I—VI, V—III, IV—II), причем трезвучие VII ступени, как диссонирующее, в этом первоначальном распределении не участвует. Одно из преимуществ такого распределения — наглядная демонстрация связи параллельных ладов и отражение элемента взаимной симметрии в их диатонических системах (Чайковский упоминает, что три минорных трезвучия так же рас-

полагаются по квинтам, как и три мажорных). Действительно, то же самое распределение (с объединением параллельных трезвучий в одну группу) можно было бы перенести и в натуральный минор, где оно выглядело бы так: I—III, V—VII, IV—VI¹. Что же касается уменьшенного трезвучия, то в мажоре оно исполняет доминантовую функцию, а в миноре — в силу упомянутой взаимной симметрии — субдоминантовую.

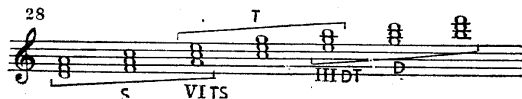
Функциональной группировке, принятой Чайковским, противостоят несколько иные, акцентирующие не связь двух параллельных ладов, а центральное положение тонического трезвучия данной ладотональности. Один из вариантов исходит при этом из того, что тонической группы аккордов вообще не существует. В централизованной тональности есть единственный центр, один тонический аккорд и никакой другой аккорд не может исполнять ту же роль, то есть заменить его в качестве тоники. Самый же смысл функциональной группировки тесно связан именно с возможностью взаимных замен аккордов внутри группы (например, замены в кадансе трезвучия IV ступени сектаккордом II)². При таком подходе семь трезвучий диатоники распределяются на тоническое, три доминантовых и три субдоминантовых. Доминантовые трезвучия располагаются по терциям вверх от тонического, субдоминантовые — вниз. По мере удаления от тоники уменьшается число общих звуков с тоническим трезвучием и усиливается доминантовый или субдоминантовый характер аккорда: трезвучия III и VI ступеней (слабо выраженные доминанта и субдоминанта) имеют по два общих звука с тоническим трезвучием; трезвучия V и IV ступеней — по одному; трезвучия же VII и II ступеней (в известном смысле самые яркие доминантовое и субдоминантовое трезвучия) общих звуков с тоническим не имеют. Объединение трезвучий V и VII ступеней дает доминантсептаккорд, а IV и II ступеней — характерный септаккорд субдоминантовой функции. Наиболее последовательно этот подход фактически проводится концепцией Яворского, хотя ее исходные предпосылки, как увидим, носят особый характер.

Другой вариант распределения сохраняет центральное положение тонического трезвучия, но признает за трезвучиями VI и III ступеней способность исполнять не только субдоминантовую и доминантовую функцию, но и тоническую. Имеется в виду замена тонического трезвучия не как устойчивого завершения

¹ Чайковский рассматривает в своем Руководстве гармонический минор и не упоминает о функциональных группах в миноре.

² Само собой разумеется, речь идет не о возможности замены одного аккорда другим в конкретном художественном контексте, а о возможности появления — в рамках классической гармонии в целом — «заменяющего» аккорда во всех (или почти во всех) аккордово-функциональных окружениях (позициях) — и притом с тем же общим функционально-логическим смыслом, — в каких появляется аккорд «заменяемый».

произведения или его части, а как возможного промежуточного звена в последовательности аккордов, которое не должно быть обязательно вполне устойчивым (в предыдущей главе разъяснено, почему в последовательности I—III—IV—V трезвучие III ступени играет роль некоторого варианта тоники). При таком распределении функция трезвучий IV и III ступеней двойственна. Соответствующая схема выглядит так (для до мажора):



Описанный вариант функциональной группировки представляется наиболее гибким. Он изложен в Теоретическом курсе гармонии Катуара и принят, в частности, в учебниках, созданных группой преподавателей Московской консерватории (И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов).

Что касается диссонирующих аккордов, то здесь наиболее существенно выделение классической гармонией двух «характерных диссонансов» — доминантсептаккорда и септаккорда II ступени. Само их звучание уже характеризует в музыке классиков соответствующую неустойчивую функцию — доминантовую или субдоминантовую, тогда как, например, мажорное трезвучие может выполнять различные функции.

Для классической системы гармонии очень важно, что доминанта и субдоминанта могут быть выражены и консонирующими трезвучиями, и близкими к ним по звуковому составу характерными диссонансами. Вторая из этих конструкций облегчает восприятие соответствующей неустойчивой функции, первая же представляет эти функции в форме аккордов, подобных тоническому, центральному, а это существенно с точки зрения возможности превращения доминанты и субдоминанты в самостоятельные центры, аналогичные тоническому, то есть для отклонений и модуляций, являющихся необходимым элементом классической функциональной системы.

Ясно выраженная функциональная природа характерных диссонансов связана, на наш взгляд, также с действием терцовой индукции. К трезвучию V ступени прибавляется терция сверху, к трезвучию IV ступени — снизу, причем прибавляемые звуки, способные в других условиях (в составе других аккордов) нести совсем иные функции, приобретают, в силу терцовой индукции, функцию того из главных трезвучий, к которому они присоединяются.

Собственно, и распределение по функциям побочных трезвучий основано на существовании у них общих тонов с одним из трех главных трезвучий и на том же принципе терцовой индукции (вспомним хотя бы трезвучия II и VII ступеней, к которым относится сказанное только что о характерных диссонансах).

Здесь следует принять во внимание, что если, как разъяснено в предыдущей главе, терцовая индукция так или иначе участвовала в формировании терцовой структуры аккордов, то, когда эта структура сложилась и закрепилась, она, в свою очередь, весьма усилила действие терцовой индукции. Последняя играет поэтому в распределении аккордов по функциональным группам очень большую роль и нередко оттесняет на второй план квинтовые отношения.

Как известно, распределение аккордов по функциям не ограничивается диатонической системой. Особенно богата яркими и бесспорными недиатоническими представителями субдоминантовая группа аккордов. К ней относятся (кроме минорного трезвучия IV ступени) мажорные трезвучия VI пониженной и в особенно большой степени II пониженной ступеней. В этой связи необходимо упомянуть и об аккордах группы так называемой двойной доминанты (доминанты от доминанты) в их различных разновидностях (трезвучия и септаккорд V ступени к доминанте, малый вводный и уменьшенный вводный септаккорды к доминанте, а также альтерационные варианты названных аккордов, например увеличенный квинтсептаккорд).

Риман в некоторых работах склонялся к выделению этих аккордов в четвертую функциональную группу. Катуар же рассматривает их как разновидности субдоминанты. Видимо, вполне самостоятельной группы (столь же самостоятельной, как три другие) эти аккорды не образуют и в широком смысле действительно несут субдоминантовую функцию. Но в зависимости от конкретного музыкального контекста возможен акцент как на субдоминантовой природе такого рода аккорда (альтерированная или усиленная проходящим звуком субдоминанта), так и на его свойствах собственно двойной доминанты (то есть «побочной доминанты»), связанных (как и у доминант к другим трезвучиям диатоники) с элементом внутритонального отклонения. Интересна ярко проявляющаяся в данном случае сложная взаимосвязь аккордов тональности. Доминанта к доминанте лежит, с точки зрения квинтовых соотношений и «музыкально акустического старшинства», по другую сторону от тоники, нежели субдоминанта, находится далеко в доминантовой сфере. А вместе с тем она непосредственно связана с обычным аккордом II ступени, функция которого безусловно субдоминантовая (в силу терцовой индукции). Эту связь часто подтверждает ход баса IV—IV[#]—V в кантансе (особенно половинном).

Как правило, если аккорд группы двойной доминанты следует непосредственно после обычной субдоминанты, он воспринимается как ее усиление и обострение. Но если он дается взамен ее, он не всегда производит впечатление большей силы. В мазурке до мажор ор. 67 № 3 Шопена, кадансовому квартсептаккорду первого предложения предшествует двойная доминанта,

в аналогичном же месте второго предложения тот же мелодический оборот гармонизован трезвучием IV ступени:

Очевидно, насколько определеннее предвещает кадансовое завершение обычная диатоническая субдоминанта, чем двойная доминанта. Для первого предложения, идущего *piano*, тут больше подходит двойная доминанта, хроматическая природа которой соответствует характеру мелодии, полной хроматических вспомогательных звуков. Для второго же предложения, где *forte* и усиленная фактура оттесняют на задний план элемент изысканности (связанный с хроматикой), больше подходит просто и вместе с тем горделиво звучащая субдоминанта.

Говоря о трактовке гармонических функций различными теоретиками и о распределении ими аккордов по функциональным группам, нельзя пройти мимо в высшей степени оригинальной, хотя весьма спорной и односторонней концепции Б. Яворского. Мы уже упоминали о ее чисто интонационном характере: натуральный мажорный лад понимается как совокупились тяготений неустоев (звуки VII, II, IV и VI ступеней) к смежным устоям. Специфическая же особенность теории Яворского состоит в том, что источником музыкальной неустойчивости, музыкального тяготения является, согласно этой теории, интервал тритона. Вместе со своим разрешением в большую терцию или малую сексту, тритон составляет первичную ладовую ячейку — единичную систему. В мажоре она образуется VII—IV и I—III ступенями лада. Но тяготения неустойчивых VI и II ступеней в натуральном мажоре, казалось бы, не связаны с интервалом три-

276

тона. Однако в гармоническом мажоре есть VI пониженная ступень, образующая тритон со II ступенью и превращающая целотоновое тяготение VI ступени к V в полутоновое. Существеннейший момент концепции мажора у Яворского состоит в том, что VI пониженная ступень гармонического мажора дополняется II повышенной, образующей тритон к VI натуральной и превращающей целотоновое сопряжение II и III ступеней в полутоновое.

Таким образом, полный мажорный лад по Яворскому состоит из трех устоев (I, III, V ступени) и шести неустоев, образующих три тритона: в C-dur — *h—f*, *d—as*, *dis—a*. Два последние, отстоящие друг от друга на полутон, действуют как бы совместно и составляют вместе с их конечным разрешением в малую терцию (III—V) так называемую двойную систему. Механизм ее действия таков: звук VI ступени (*a*) неустойчив, так как образует тритон ко II повышенной ступени (*dis*). Тритон этот требует разрешения в *e* — *gis*, то есть перехода *a* в *gis* (*as*). Но как только этот переход осуществляется, обнаруживается неустойчивость *as*, образующего тритон с *d*. И только дальнейший переход (в соответствии с разрешением этого тритона) *as* в *g* достигает устоя. Аналогичное рассуждение можно провести и для восходящего движения *d—dis—e*. В итоге II и II повышенная ступени тяготеют в III ступень, VI и VI пониженная — в V. Схема до мажора по Яворскому имеет следующий вид (белые ноты обозначают устои, черные — неустои):

Мажор образуется по Яворскому таким соединением двух систем — единичной и двойной, — при котором верхний устой единичной системы (III ступень лада) совпадает с нижним устоем двойной (в миноре, как увидим в следующей главе, верхний устой двойной системы совпадает с нижним устоем единичной). Нетрудно также убедиться, что в полный мажор по Яворскому входят девять из двенадцати звуков темперированной системы; не входят только три звука, образующие интервалы тритона к звукам тонического трезвучия, но это как раз и обеспечивает устойчивость тоники (следовательно, звуки, не входящие в лад, косвенно в нем все же участвуют: само их отсутствие кардинально важно для свойств лада).

Как же рассматривает Яворский гармонические функции и как строит он аккорды? Он приписывает определенную функцию не только созвучиям, но и каждому отдельному звуку лада. Три устойчивых звука — тоника. Неустои единичной системы — звуки доминантовые, неустои двойной системы — субдоминантовые. Среди последних различаются натуральные и гармониче-

277

ские. Более важно, однако, следующее разделение. В III ступень лада неустой тяготеют, как видно из примера 30, с двух разных сторон (II, II \sharp и IV ступени). В I же ступень — только снизу (VII ступень), а в V — только сверху (VI, VI \flat ступени). Эти последние тяготения (в I и в V ступени) Яворский считает более интенсивными и называет соответствующие неустой вводными тонами: VII ступень — доминантовый вводный тон, VI и VI \flat пониженная ступени — субдоминантовые вводные тоны (натуральный и гармонический). Остальные неустой (II, II \sharp и IV ступени), сопряженные с разных сторон с III ступенью, — менее интенсивны и названы «звуками обратного сопряжения» (соответственно доминантовым и субдоминантовыми — натуральным и гармоническим). Следовательно, существуют сильные и слабые неустой, есть сильный доминантовый звук и слабый, сильные и слабые субдоминантовые звуки. Надо заметить, что функция сильных неустоев, как ее понимает Яворский, соответствует обычным представлениям: VII ступень мажора — это действительно, с точки зрения ладомелодического тяготения, самый «доминантовый» звук лада, а VI ступень — самый «субдоминантовый». Что же касается слабых неустоев, то в действительности их функция сама по себе не выражена достаточно ярко и она в очень большой степени зависит от аккорда, в который они входят. Так, IV ступень — основа субдоминантовой функции, но в то же время тритон IV—VII безусловно ассоциируется с «доминантовостью», точнее с ее интонационно-мелодической стороной.

Однако из того, что IV ступень, согласно концепции Яворского, является доминантовым звуком, отнюдь не следует, что трезвучие, построенное на этом звуке, будет, по Яворскому, тоже доминантовым. Ведь концепция Яворского — чисто интонационная. Для нее не существенны понятия терцовой структуры аккорда, его основного тона, неаккордового звука и т. д. И с ее точки зрения трезвучие IV ступени оказывается субдоминантовым, ибо из неустоев в него входит сильный субдоминантовый звук (VI ступень) и только слабый доминантовый (IV ступень).

Принципы классификации и построения созвучий в теории Яворского таковы. Если в созвучии есть хоть один ладовый неустой, то, сколько бы в нем ни было устоев, оно будет неустойчивым и функция его (доминантовая или субдоминантовая) определяется этим единственным неустоем. Аналогичным образом прибавление к созвучию любого числа устоев не меняет его функцию. Далее, если в созвучии есть сильный звук (вводный тон) одной неустойчивой функции и только слабый звук другой, то функция созвучия определяется сильным звуком. Наконец, если присутствуют сильные звуки обеих неустойчивых функций (или слабые звуки обеих функций при отсутствии сильных), то созвучие объединяет в себе доминанту и субдоминанту. Яркий пример — вводный септаккорд VII ступени. Он относится к об-

щепринятой точки зрения к доминантовой группе, так как строится на вводном тоне; однако в «Практическом учебнике» Римского-Корсакова оговорено, что терцквартаккорд и секундаккорд вводного септаккорда могут нести и субдоминантовую функцию (и, в частности, переходить в кадансовый квартсекстаккорд).

Основные созвучия лада (так сказать, наиболее правильно построенные) подчинены по Яворскому следующему условию, уже упомянутому в предыдущей главе: в них не должны одновременно звучать какие-либо два сопряженных звука, то есть устой и тяготеющий в него неустой. Исходя из всего изложенного, Яворский строит несколько групп неустойчивых созвучий в порядке возрастания интенсивности представленных в них доминантовой и субдоминантовой функций.

Применительно к до мажору наиболее слабой доминантой будет созвучие, содержащее слабый доминантовый звук *f* и два тонических звука *c* и *g* (*e* не может звучать вместе с *f*). Соответственно слабой субдоминантой будет *c—d(dis)—g*. Оба созвучия могут быть расположены по квартам (*g—c—f*, *d—g—c*). Слабое «соединенное созвучие» (доминанта плюс субдоминанта) тоже оказывается квартовым: *d(dis)—g—c—f*. Следующая группа содержит в качестве доминанты трезвучие III ступени (доминантовый вводный тон *h* и два устоя *e* и *g*), а в качестве субдоминанты — трезвучие VI ступени (субдоминантовый вводный тон *a* или *as* и устой *c* и *e*). Соединенное созвучие снова оказывается квартовым: *h—e—a(as)*. Вариант с *as* энгармонически равен мажорному трезвучию III ступени.

Для третьей группы берутся уже оба доминантовых звука *h* и *f*, к которым присоединяется несопряженный с ними устой *g*. Получается неполный (без квинты) доминантсептаккорд. Аналогично строится субдоминанта третьей группы, которая из-за наличия натуральных и гармонических звуков возможна в четырех вариантах: *d—a—c*, *dis—a—c*, *d—as—c*, *dis—as—c*. Первые два варианта — неполные септаккорды II ступени натурального и гармонического (в обычном понимании) мажора, четвертый вариант энгармонически равен трезвучию VI пониженной ступени. Соединенное созвучие тоже возможно в четырех вариантах: *h—d—f—a*, *h—d—f—as*, *h—dis—f—a*, *h—dis—f—as*. Этого типа созвучие (соединенное) уже не допускает дальнейшего усиления.

Наоборот, доминантовые и субдоминантовые созвучия могут быть усилены посредством соединения вводного тона (или двух звуков) одной функции со слабым звуком другой и с несопряженным с ними устоем. Это дает прежде всего четвертую группу, включающую главное доминантовое и главное субдоминантовое трезвучия (V и IV ступеней) с возможной альтерацией: *h—d(dis)—g*, *a(as)—f—c*. Пятая группа включает трезвучия VII ступени (D) и II ступени (S) с возможными вариантами, оп-

ределяемыми наличием натуральных и гармонических звуков: $h-f-d(dis)$, $a(as)-d(dis)-f$. Наконец, шестая группа присоединяет к созвучиям пятой группы свободный (несопряженный) устой, в результате чего образуются самые яркие представители двух функций (с соответствующими альтерационными вариантами): доминантсептаккорд $h-f-d(dis)-g$ и септаккорд II ступени $a(as)-d(dis)-f-c$.

Как видим, противоречий с обычными представлениями о функциях не возникает. Напомним (об этом говорилось в предыдущей главе), что в число созвучий, построенных в соответствии с условием о недопустимости одновременного звучания сопряженных звуков, входят септаккорды только трех ступеней: V, II и VII. Но они как раз и представляют собой наиболее употребительные септаккорды классической гармонии (другими септаккордами венские классики почти не пользовались).

Трактовка мажора. Яворским изложена здесь сравнительно подробно потому, что она, как и его концепция в целом, очень мало известна. Интересно и кажется парадоксальным, что, исходя из посылок, коренным образом отличающихся от общепринятых, Яворский приходит к такому пониманию функций трезвучий и септаккордов мажорного лада, которое в общем вполне соответствует обычному. Объясняется это тем, что самый предмет исследования у Яворского и других теоретиков один и тот же — в данном случае мажорный лад и его основные гармонии. Предмет же этот, как и всякий другой, имеет разные стороны, и при его изучении можно исходить из той или другой стороны. Известно, что даже за определением какого-либо объекта можно принять любое из нескольких его свойств: например, квадрат можно определить и как равнобедренный прямоугольник, и как прямоугольный ромб, и как параллелограмм с равными и взаимно перпендикулярными диагоналями, ибо каждое из этих свойств влечет за собой другие. Нечто до известной степени аналогичное можно повторить и о свойствах мажорного лада, однако все же без того, чтобы разные его определения (и определения гармонических функций) были столь же равнозначными, что и приведенные определения квадрата. Теория Яворского основывается, в конечном счете, на существенных мелодико-интонационных секундовых сопряжениях мажора, исходя из которых она в некоторой мере охватывает и свойства созвучий. Ведь утверждение, что «неустой единичной системы» — доминанта, а «неустой двойной системы» — субдоминанта, фактически равносильно утверждению, что в натуральном мажоре доминантовые мелодические тяготения являются тяготениями полутоновыми, а субдоминантовые — целотоновыми. Выше отмечалось, однако, что это положение — не закон, а только некоторая тенденция, отражающая сравнительно менее интенсивный характер субдоминантовых тяготений. Концепция Яворского улавливает эту тенденцию и абсолютизирует ее.

С неменьшим успехом можно было бы исходить из другой тенденции, тоже упомянутой выше, — из специфичности для доминанты восходящего тяготения и преимущественно нисходящего характера тяготений субдоминантовых. Тогда, принимая во внимание обычное разрешение неустоев, образующих малый вводный септаккорд (пример 15б), пришлось бы считать звуки VII и II ступеней доминантовыми, а VI и IV — субдоминантовыми, то есть по сравнению с теорией Яворского поменять функциями «слабые» неустои. Нетрудно убедиться, что доминантовый и субдоминантовый характер трезвучий V и IV ступеней предстал бы в этом случае с большей ясностью, чем в концепции Яворского. В трезвучиях же и септаккордах VII и II ступеней два звука одной неустойчивой функции подавляли бы — как и в теории ладового ритма — слабый звук другой.

Среди описанных шести групп созвучий пришлось бы поменять местами третью и четвертую (действительно трудно решить, например, где «доминантовость» выражена интенсивнее — в трезвучии V ступени или доминантсептаккорде без квинты) и только в первой группе, очень слабой и неопределенной, — обменялись бы местами сами функции.

Изложенные соображения показывают, во-первых, что в совпадениях функционального смысла созвучий по теории Яворского с обычной трактовкой функций (несмотря на различие исходных посылок) нет ничего удивительного, поскольку интонационная сторона функциональных отношений аккордов ярче и определеннее всего выражена в доминантовом тяготении вводного тона вверх и субдоминантовом тяготении VI ступени вниз. Поэтому, акцентируя доминантовый и субдоминантовый характер соответствующих неустоев, можно верно определить и функцию тех аккордов классической гармонии, куда эти неустои входят. Но, во-вторых, те же самые соображения показывают, что нет ни необходимости, ни достаточных оснований приписывать какое-либо определенное функциональное значение другим неустоям — звукам II и IV ступеней¹.

Функционально-гармонические отношения, хоть и необходимо включают интонационную сторону, но все же являются прежде всего отношениями аккордов как цельных комплексов. Вот почему основанная на этом общепринятая трактовка функций оказывается гораздо более естественной и простой. Яворский же, односторонне исходя из некоторых чисто интонационных

¹ То, что Яворский, давая чисто интонационную трактовку понятиям доминанты и субдоминанты, исходил из различия именно между полутоновыми и целотоновыми тяготениями, а не между тяготениями восходящими и нисходящими, понятно. Для него была существенна неустойчивость тритона, разрешающегося полутоновыми ходами в разные стороны и производящего впечатление «доминантовости». Кроме того, как видно из сноски на стр. 267, Яворский принципиально отрицал реальное значение мелодической линии, а стало быть, и различия между восходящими и нисходящими тяготениями.

связей, приходит к общепринятому пониманию функций главных аккордов несколько окольным и искусственным путем. Аккорд трактуется не как единство, а как сумма тонов, а его доминантовая, субдоминантовая или соединенная функция во многом определяется опять-таки сравнением функционального веса отдельных звуков. В итоге концепция Яворского, игнорирующая аккорд как единство, его терцовую структуру и наличие у него основного тона, не в состоянии объяснить многие фундаментальные явления ладогармонического мышления. Почему, например, I ступень мажорного лада много более устойчива, чем III или V? Ведь по Яворскому центральное положение занимает скорее III ступень, входящая в обе системы — единичную и двойную (см. пример 30). Или сходный вопрос: почему тоническое трезвучие устойчиво и завершает классические пьесы, а квартсекстаккорд — неустойчив и не завершает? Ведь все три звука по Яворскому устойчивы в обоих случаях. Можно продолжать ставить подобные вопросы (например, почему в кадансе доминантсептаккорд применяется в основном виде, а не в виде обращения; зачем в кадансе после субдоминанты часто дается квартсекстаккорд и т. д.), но получить на них ответ невозможно, если исходить из посылок теории ладового ритма.

Очень уязвима эта теория и с исторической точки зрения. Если справедливо, что в музыке XIX века в гармоническом мажоре вместе с VI пониженной ступенью часто встречается и II повышенная (обычно в качестве яркого примера называют томно обольстительную Des-dur'ную тему из первого Мефисто-вальса Листа), то обязательное «примышление» обоих этих звуков для объяснения структуры натурального мажора, несомненно, антиисторично, не говоря уже о том, что бестритоновую пентатонику, в свою очередь, приходится рассматривать — с позиций Яворского — как недоразвитый мажор.

Здесь не дается развернутый анализ и всесторонняя критика теории ладового ритма в целом. (Мы еще будем возвращаться к этой теории в дальнейшем.) Упомянем лишь о следующем парадоксальном ее противоречии, важном с точки зрения трактовки функций. Именно Яворскому принадлежит заслуга введения понятия переменного лада. Он же указал на распространенность такого рода ладов в русской народной песне, в частности лада, основанного на колебании между мажором и параллельным минором. Ясно, что переменность эта связана и с изменением функций отдельных звуков. Но в пределах не переменного лада (например, того же мажора) функция каждого звука остается по Яворскому «наглухо привинченной» к нему и — до тех пор пока не произошла модуляция — не зависит ни от одновременных сочетаний тонов, ни от горизонтального контекста. В этом смысле развитие функциональной теории у Яворского, приписывающее каждому звуку лада раз и навсегда определенную функцию, приводит к несколько омертвленному пониманию

функциональности, не способному уловить тонкую и богатую «жизнь лада».

Напротив, описанная выше трактовка другими теоретиками трезвучий III и VI ступеней и вводного септаккорда VII ступени, как могущих в зависимости от контекста или от обращения нести разные функции, находится в этом отношении на верном пути.

И все же представители функциональной школы порой слишком настойчиво стремятся в каждом конкретном случае подвести любой рассматриваемый аккорд под одну из трех рубрик. По отношению к музыке венских классиков это возможно, ибо последние, как правило, избегали функционально неопределенных гармоний. Не случайно, например, трезвучие III ступени в мажоре употребляется ими крайне редко: если VI ступень может и заменять тонику и служить слабо выраженной субдоминантой, то III менее способна представлять тоническую функцию, так как включает вводный тон, и не столь легко заменяет доминанту, ибо само понятие «слабой доминанты» содержит некоторое внутреннее противоречие (доминанта — сильный неустой, активно устремленный к тонике). По отношению же к творчеству последующих композиторов неукоснительное проведение функционального принципа далеко не всегда оправдано: на первый план иногда выступает собственный ладофонический эффект аккорда, его индивидуальное место в ладовом звукоряде. При таких условиях, например, медиантовое отношение нередко предстает не столько в качестве динамической функции, сколько в качестве явления ладоколеристического. Подобного рода модальные отношения и связи приглушены у венских классиков, но вновь приобретают значение в творчестве многих последующих композиторов, в частности русских (подробнее — в главе IX)¹.

Предохраняет от механического применения функционального принципа и помогает схватить богатую «жизнь лада», а также всевозможные индивидуальные соотношения аккордов, близкие модальным, понятие переменности функций. Весьма подчеркивал явления ладовой переменности в самых разных аспектах (прежде всего в смысле «борьбы» и смен мелодических опор) Асафьев. Родственна в этом отношении идея Асафьева, но носит совершенно самостоятельный и специально гармонический

¹ Термин модальный имеет в виду старинную или народную ладовость, не подчиненную функциональной закономерности классической мажорно-минорной гармонии. Иногда в этой связи говорят о «ладовой» гармонии, противопоставляя ее функциональной, что может привести к недоразумениям, так как понятие лада трактуется теперь широко и распространяется также на классические мажор и минор. В более общем смысле модальный — значит «ладозвукорядный», в отличие от «ладофункционального». Контрапункт строгого стиля иногда называют «модальным контрапунктом». С другой стороны, можно говорить о «модальной» трактовке целотонового звукоряда или гаммы тон-полутон у Дебюсси или Мессиана.

характер теории «переменных функций» Ю. Н. Тюлина. Сформулированная впервые в Учении о гармонии, она утверждает, что, кроме своей основной гармонической функции, аккорд может иметь, в зависимости от контекста, еще некоторую вторичную, «переменную» функцию. Так, если, например, в мажоре чередуются трезвучия VI и II ступеней с акцентом на последнем, то оно, обладая основной субдоминантовой функцией, приобретает, кроме того, некоторые черты тоникальности, то есть вторичную («переменную») функцию тоники, хотя ни модуляции, ни отклонения в тональность II ступени нет. Трезвучие же VI ступени имеет в этих условиях вторичную («переменную») функцию доминанты натурального минора (по отношению к трезвучию II ступени как тонике). Некоторое приближение к понятию переменной функции есть в римановском анализе каданса TSDT. Когда Риман пишет, что субдоминанта претендует на то, чтобы стать тоникой и превратить начальную тоникую в свою доминанту, он, в сущности, и утверждает, что субдоминанта приобретает вторичную (переменную) функцию тоники.

Однако ни Риман, ни последующие теоретики не осознавали всей важности этого рода явлений, равно как и их универсального характера. Особенно интересны приводимые Тюлиным примеры, в которых само наличие вторичной функции неоспоримо доказывается контекстом. Например, вторичная функция тоники проявляется у какого-либо аккорда в том, что сопровождающая его мелодическая фигурация пользуется диатоническим звукорядом не главной тональности, а той, где этот аккорд служил бы тоникой, хотя никакого гармонического отклонения в эту тональность (выраженного, например, соответствующей побочной доминантой) нет. Ю. Тюлин приводит, в частности, пример из прелюдии *es-moll* Баха (I том «X. Т. К.»), в конце которой сектаккорд II пониженной ступени приобретает переменную функцию тоники *Fes-dur*, что видно из проходящего звука *си-дубль-бемоль* (вместо *си-бемоль*):

31 Lento

284

Другой приводимый Тюлиным пример — из 1-го квартета Бетховена — показывает, что вторичную функцию тоники может нести даже доминантсептаккорд: на его фоне проходит диатоническая гамма в тональности основного тона доминантсептаккорда (ср. звуки *си-бемоль* в гамме и *си-бемоль* в выдержанном аккорде):

32 Allegro

Этого рода наблюдения Ю. Тюлина весьма перспективны и, в частности, раскрывают один из путей возникновения политональности¹. В то же время по отношению к классической музыке они помогают лучше понять вторичные функции также и в тех случаях, когда переменность не находит столь явных выражений в самом звуковом составе соответствующих построений. Значение же переменных функций очень велико. Они отражают многообразие тонких гармонических связей в живом течении музыкальной мысли, обогащают основное функциональное значение аккорда особыми оттенками, своеобразно окрашивают его некими эмоционально-смысловыми обертонами. Можно сравнить гармоническую мысль, в которой у аккордов не возникало бы никаких вторичных функций, с таким словесным текстом (научным, деловым, повседневно бытовым), где в каждом слове существенно только его прямое значение; мысль же, богатую переменными функциями, — с поэтическим текстом, где слова наполнены переносными значениями и ассоциативными смысловыми связями, играющими большую художественную роль. Соответственно этому функциональный анализ, не учитывающий переменности функции, есть разбор логики гармонической мысли, анализ же, рассматривающий также и переменные функции, раскрывает ее поэзию.

¹ На это указано С. Скребковым в статье «О современной гармонии». «Советская музыка», 1957, № 6.

285

Детальный гармонический анализ фактически наталкивал на явление переменных (вторичных) функций и раньше, то есть до опубликования концепции Тюлина. Но эти явления не получали удовлетворительного объяснения из-за отсутствия необходимого общего понятия. Соответствующие примеры есть в работе автора этих строк «Фантазия f-moll Шопена», впервые изданной в 1937 году, но написанной, как указано в предисловии, в 1934 году¹. Естественно, что, не зная тогда теории переменных функций Ю. Н. Тюлина, автор затруднялся дать наблюдаемым явлениям какое-либо общее определение, истолкование и обоснование.

Воспроизведем эти примеры, поскольку они могут служить некоторым дополнением к примерам, содержащимся в книге Ю. Тюлина.

Экспозиция и реприза фантазии заканчиваются особым рода прерванным кадансом, при котором доминанта переходит в одну из форм двойной доминанты — вводный уменьшенный септ-аккорд к доминанте с пониженной терцией. Вот это место из репризы, переходящей здесь в коду (в упомянутой книге разбор сделан применительно к аналогичному моменту перехода от экспозиции к разработке):

¹ Л. А. Мазель. Фантазия f-moll Шопена, стр. 96—97 (изд. 2-е в кн.: «Исследования о Шопене» — стр. 88—89).

Аккорд, о котором идет речь, энгармонически равен доминантсекундаккорду тональности II пониженной ступени от As-dur, то есть — A-dur¹. Отклонения же из As-dur в A-dur тут, однако, нет: упомянутый аккорд переходит в несколько иную форму двойной доминанты As-dur (вводный уменьшенный к доминанте без альтерации терции), а затем — в кадансовый квартсекстаккорд (см. пример 33). Но несмотря на отсутствие отклонения, фигурация, сопровождающая интересующий нас аккорд, использует диатонику не As-dur, но A-dur: на это указывает звук ля (или си-дубль-бемоль) вместо си-бемоль. Следовательно, аккорд альтерированной двойной доминанты имеет здесь, согласно концепции Тюлина, переменную (вторичную) функцию обычного доминантсекундаккорда, а не только энгармонически равен ему². Автор этих строк писал по этому поводу, что здесь «возникает особая функциональная двусмысленность, несколько отличная по своей природе от обычной перемены функции во время модуляции, так как ни модуляции, ни настоящего отклонения здесь... нет. Эта двусмысленность, с одной стороны, обогащает гармонический комплекс и делает его более

¹ Шопеном аккорд так и нотирован. Теоретически правильная нотация (d-fes-as-ces) дана в издании Клиндворта.

² Таким образом, нотация Шопена отражает на основную, а вторичную функцию аккорда.

острым, с другой же стороны — придает ему самодовлеющий характер, так как его тяготение становится менее определенным» (стр. 97). Более или менее аналогичное положение налицо, как указано на той же странице работы, в тактах 64—67 фантазии, где звучит увеличенный квинтсектаккорд тональности *f-moll* (*des—f—as—h*), но сопровождающая его гамма затрагивает не звук *g*, входящий в диатонику *f-moll*, а звук *ges*, принадлежащий диатонике *Ges-dur*. Поэтому, с точки зрения теории Ю. Тюлина, увеличенный квинтсектаккорд здесь не только, как всегда, энгармонически равен доминантсептаккорду тональности, лежащей на полутон выше, но и обладает вторичной (переменной) функцией этого доминантсептаккорда.

Самый факт, что на подобные примеры обращалось внимание (но без обобщенного их объяснения) до обнаружения теории переменных функций, лишней раз указывает на своевременность и актуальность появления этой теории, на ее почвенность и необходимость: она озарила множество фактов ярким светом и открыла новые широкие перспективы.

Переменные функции и рассмотренные выше многие другие явления, например многообразные назначения субдоминанты, сложность ее отношений с тоникой, родство субдоминанты с двойной доминантой, лежащей, казалось бы, в совсем другой «стороне» от тоники, бифункциональность кадансового квартсектаккорда, ярко демонстрируют, что обобщенная функциональная логика классической гармонии далека от какого бы то ни было схематизма, что ее три основные функции, даже независимо от модуляционных процессов, способны создавать богатое и индивидуально яркое гармоническое развитие. Сюда, конечно, присоединяются и те фонические эффекты гармоний, которые так или иначе связаны с функциональными и которых мы касались лишь вскользь.

В дальнейшем фонические эффекты, с одной стороны, приобретают более самостоятельное значение, с другой — вступают в более многообразные связи с функциональными отношениями. Последние, в свою очередь, тоже эволюционируют — расширяются, усложняются, — и все это приводит к огромному обогащению возможностей гармонической выразительности.

Однако еще более поздний этап связан не только с усложнением функциональных отношений, но и с некоторым их перерождением и с частичной их заменой другими соотношениями, о чем речь будет в третьей части книги. В связи с этим встает вопрос, есть ли в системе трех функций, исторически сложившейся в связи с определенной эстетикой, с определенными художественными задачами, то есть в системе исторически развивающейся и в конце концов превращающейся в новые явления, что-либо непреходящее. Более полный ответ возможен лишь по отношению к классической гармонии в целом и будет дан в конце книги. Но уже здесь можно сказать, что в той мере,

в какой музыка, оставаясь искусством интонационным, будет стремиться к созданию самостоятельных, развернутых, органичных и динамичных многоголосных инструментальных форм, черпающих свою внутреннюю логику и динамику в высотной организации тонов и способных максимально обобщенно отражать всевозможные этапы, стадии, перипетии различных динамических процессов (прежде всего эмоционально-динамических), она неизбежно так или иначе — более концентрированно или более рассредоточенно, более непосредственно или более опосредствованно — будет пользоваться этим в высшей степени совершенным механизмом и во всяком случае не сможет пройти мимо него, навсегда отбросить его, хотя и не исключено, что свойства этого механизма могут реализоваться и не в классической его конструкции.

Напомним в заключение сущность этого механизма, а вместе с тем дадим и определение трех функций. Специфика классической системы гармонии состоит в том, что, помимо общего деления на устойчивость и неустойчивость, сама неустойчивость распределяется по двум различным функциональным группам, одну из которых можно охарактеризовать как неустойчивость активно устремленную, центростремительную, однозначно направленную, определенно ориентированную и в этом смысле фиксированную, связанную, или относительно связанную (доминанта), а другую — как неустойчивость более свободную (относительно свободную), не однозначно ориентированную, способную иметь весьма различное назначение, играть различные роли (субдоминанта). Эти назначения и роли субдоминанты подробно описывались в предыдущем изложении (носитель более слабого тяготения к тонике, носитель центробежных сил системы данной тональности, ее нарушитель, усилитель доминантового тяготения, катализатор всевозможных процессов и т. д.).

После сказанного можно наметить и определение классической системы гармонических функций, основанное на трехступенном принципе, который уже был применен в конце предыдущей главы. Первая ступень определения характеризует обобщенный смысл функций: тоника, как устойчивого центра, опоры системы; доминанта, как однозначно ориентированной неустойчивости, активно устремленной к центру (связанная неустойчивость), и субдоминанта, как свободной неустойчивости, выполняющей разные роли и, в частности, способной соперничать с тональным центром системы. Эта первая ступень необходима, но сама по себе недостаточна, так как носит лишь общий характер и не дает конкретного представления об определенных аккордах.

Вторая ступень определения указывает поэтому на конкретные и притом основные, первичные носители этих функций, то есть на три главные трезвучия мажорного лада I, V и IV ступ.

пений, без которых и вне которых функции классической гармонии не могли бы сформироваться.

Наконец, третья ступень определения утверждает, что все другие аккорды, если они по своей роли в гармоническом развитии аналогичны названным главным, то есть как бы способны их заменять, имеют те же функции, что и соответствующие главные трезвучия.

От произвольно расширенного или неопределенного толкования третьей ступени определения призвана предохранять первая, характеризующая смысл явлений, а от аналогичного нежелательного толкования первой ступени — вторая, указывающая первичные носители функций.

Более сжатое общее определение могло бы быть таким: доминанта — строго ориентированный устой, подтверждающий устой своим активным устремлением к нему; субдоминанта — более свободный устой, способный, в частности, соперничать с устоем.

Само собой разумеется, что никакое определение не охватывает всех свойств явления, богатство которого раскрывается лишь в его конкретном изучении. Что же касается формирования понятия гармонических функций в историческом развитии теории музыки, то первоначально сложилась вторая ступень приведенного определения (Рамо назвал трезвучия I, V и IV ступеней главными и ввел для последнего из них термин «субдоминанта»), далее третья (Риман). Первая же ступень, без которой недостаточно ясен внутренний смысл остальных, вводится, как и самый принцип трехступенных определений ряда музыкально-теоретических понятий, в работах автора этих строк¹.

Подчеркнем в заключение еще раз, что речь шла здесь все время о трех основных структурных функциях в обобщенно понимаемом механизме классической тональной системы в целом. Эстетические же (выразительные, формообразующие) функции аккордов в конкретном музыкальном контексте, разумеется, несравненно более многообразны, что было отчасти показано на примере различных ролей субдоминанты.

¹ Сжатое трехступенное определение субдоминантовой функции приведено в уже упомянутой книге автора «Строение музыкальных произведений» (стр. 128, сноска).

ГЛАВА VII

О СООТНОШЕНИИ МАЖОРА И МИНОРА (к проблеме минора и противоположности двух ладовых наклонений)

С музыкально-эстетической точки зрения уже выяснено в третьей главе, почему классическая гармония базируется на мажоре и миноре и какое это имеет для нее значение. Затронуты (в главе VI) и некоторые из причин, по которым среди старинных ладов особую роль в дальнейшем развитии музыкального искусства сыграли именно ионийский и эолийский, превратившиеся в мажор и минор. Однако еще не рассмотрена связь между самим строением мажора и минора и их неодинаковыми (во многом даже противоположными) выразительными возможностями в классической системе гармонии.

Почему различие в терцовом тоне консонирующего трезвучия или в III ступени ладового звукоряда определяет именно такое — нам известное, — а не какое-либо иное различие в характере выразительности соответствующих аккордов и ладов? В чем основа и сущность строения минорного лада? Каково отношение строения минора к строению мажора? Эти вопросы и составляют так называемую проблему минора.

Как и в других случаях, к проблеме необходимо подойти с точки зрения акустических и интонационных предпосылок, а также классической системы ладотонального мышления в целом.

Невозможно отрицать, что особое единство, полнота и ясность звучания мажорного трезвучия связаны также и с тем, что оно соответствует нижнему (то есть лучше всего слышимому) отрезку натурального звукоряда. Действительно, обертоны баса оказывают поддержку остальным звукам аккорда и не вступают с ними в какие-либо диссонантные соотношения.

Минорное трезвучие этим свойством не обладает. Его терцовый тон не является обертоном основного и вступает с одним из близких обертонов в противоречие. А именно: терция минорного трезвучия образует диссонанс с 5-м обертоном основного тона, то есть с тем, который служит терцией одноименного мажорного трезвучия.

Громкость обертонов, однако, незначительна, и поэтому указанное противоречие не мешает воспринимать минорное трезвучие как консонанс, содержащий те же интервалы, что и мажорное¹. Других же консонирующих аккордов не существует.

В силу сказанного минорное трезвучие может восприниматься как некоторое «консонантное искажение» мажорного,

¹ Обо всем этом см.: Ю. Тюлин. Учение о гармонии, изд., 1-е, стр. 106—107.

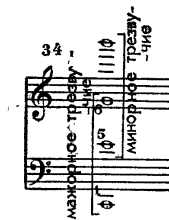
ослабляющее ясность и полноту его звучания, то есть как известное его «затенение» или «затемнение», и в то же время как аккорд, способный противопоставляться мажорному трезвучию в качестве единственно возможного другого консонанса. В итоге минорное трезвучие естественно принимает на себя во многих случаях выразительность, в какой-то мере противоположную выразительности наиболее полного консонанса.

Описанная акустическая предпосылка соотношения мажора и минора очень важна и имеет для классической гармонии большое значение. Но сама по себе она еще недостаточна. Ее реализует и придает ей жизнь — в смысле определенной роли в музыке — интонационная природа нашего искусства вместе с порожденной ею и ее же организующей системой высотных отношений и связей. Мажор и минор — явления ладовые, а не акустические. И действительно, различие выразительности мажорного и минорного ладовых наклонений проявляется, как уже упомянуто в четвертой главе, и в одноголосных народных напевах, где оно не может определяться характером аккордов. Упомянуто, с другой стороны, что музыкальное построение с явным преобладанием мажорных трезвучий над минорными может быть целиком выдержано в минорном ладу (пример 12 на стр. 139). Говорилось, наконец, что само различие во впечатлении, производимом отдельно взятыми мажорным и минорным трезвучиями, во многом обусловлено восприятием этих трезвучий нашим музыкальным слухом в качестве возможных тоник мажорного и минорного ладов, то есть что это различие не носит чисто акустического характера. Словом, необходим анализ интонационной природы соответствующих явлений.

Перед тем, однако, как перейти к нему, упомянем о попытках ряда теоретиков вывести противоположную выразительность двух ладовых наклонений все-таки непосредственно из интервальных соотношений в мажорном и минорном трезвучиях.

Еще Царлино подчеркнул взаимную симметрию в строении этих двух трезвучий, в расположении составляющих их интервалов: мажорное трезвучие содержит большую терцию и квинту от основного тона, минорное — тоже большую терцию и квинту, но отсчитываемые вниз от квинтового тона (о малой терции Царлино не упоминал). Рамо выразил эту симметрию математически. Соотношение чисел колебаний в звуках мажорного трезвучия — 4:5:6 — есть «арифметический ряд». Следовательно, соотношения длин соответственных струн будет $\frac{1}{4} : \frac{1}{5} : \frac{1}{6}$ (так называемый «гармонический ряд»). Если же принять, наоборот, соотношение длин струн равным 4:5:6, а чисел колебаний соответственно $\frac{1}{4} : \frac{1}{5} : \frac{1}{6}$ то получится минорное трезвучие. Противоположность двух трезвучий является, таким образом, по Рамо отражением противоположности арифметического и гармонического рядов. Однако если в концепции Царлино два трезвучия выступали как вполне равноправные, то у Рамо

мажорное трезвучие обладает физико-акустическим единством, основанным на натуральном звукоряде, тогда как минор лишен такого рода единства и выводится из мажора чисто математически, как его инверсия (отражение). Ряд немецких теоретиков XIX столетия — М. Гауптман, А. Эттинген, Г. Риман пытались более полно обосновать равноправное противоположно-симметричное (зеркальное) отношение мажора и минора¹. Риман, как известно, выдвинул теорию унтертонов, от которой ему, однако, впоследствии пришлось отказаться. Эттинген же не вводил понятия унтертонов, а строил минорное трезвучие как симметричное мажорному (сверху вниз) на основе обратной постановки вопроса о тех же обертонах: если мажорное трезвучие представляет собой соединение некоего исходного звука с теми звуками, которые служат его ближайшими обертонами, то минорное рассматривается как сочетание исходного звука с теми звуками, одним из ближайших обертонов которых он может являться. В последнем случае исходным звуком и оказывается квинтовый тон аккорда: например, звук *си* служит 3-м обертоном от *ми* и 5-м от *соль*, образуя вместе с ними ми-минорное трезвучие. С акустической точки зрения этот квинтовый тон выступает как тон совпадения или комбинационный тон умножения, то есть как общий (совпадающий) обертоном двух звуков. Его место определяется путем перемножения чисел, выражающих интервальное отношение между этими звуками. Например, малая терция выражается отношением 6:5. Следовательно, тоном совпадения будет 5-й обертоном от верхнего звука малой терции, он же 6-й от ее нижнего звука и, наконец, он же 30-й ($5 \times 6 = 30$) обертоном того низкого звука, для которого тоны, образующие малую терцию, служат 5-м и 6-м обертонами. Например, для малой терции *ми—соль* первой октавы (5-й и 6-й обертоны от *До* большой октавы) тоном совпадения будет *си* третьей октавы, то есть 30-й обертоном от низкого *До* (он же 6-й от *ми* и 5-й от *соль*):



¹ М. Hauptmann. Die Natur der Harmonik und der Metrik (Leipzig, 1853). А. Oettingen. Das duale Harmoniesystem (Leipzig und Dorpat, 1866). Многочисленные труды Римана, посвященные гармонии, широко известны.

Та же самая малая терция дает, как известно, и разностный комбинационный тон (До большой октавы), вместе с которым она образует мажорное трезвучие. При этом расположение разностного комбинационного тона и тона совпадения совершенно симметрично по отношению к малой терции, как видно из примера 34: *си* отстоит на две октавы плюс большая терция вверх от *соль*, *До* — на такое же расстояние вниз от *ми*.

Таким образом, в минорном трезвучии обертоны составляющих его звуков усиливают квинтовый тон, а в мажорном трезвучии его звуки усиливают основной тон, обертонами которого они являются. Следовательно, для обоснования взаимной акустической симметрии мажорного и минорного трезвучий нет необходимости в понятии унтертонов. Все вытекает из закономерностей натурального звукоряда, разностных комбинационных тонов и тонов совпадения. Логическое соотношение между мажором и минором напоминает в этом смысле соотношение между доминантой и субдоминантой: доминанта — ближайший (то есть 3-й) обертон тоники, а субдоминанта — тот звук, для которого тоника служит ближайшим (3-м) обертоном (ср. с определением мажорного и минорного трезвучий, приведенным выше на стр. 293)¹.

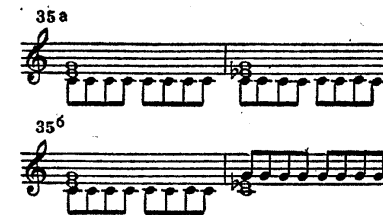
Стройные рассуждения Эттингена все же не создают картины полного равноправия двух трезвучий. Мажорное реально содержится в звучании своего исходного тона, минорное — нет. Да этого равноправия, как ясно из сказанного в третьей главе, и не может быть².

Однако главная беда построений Эттингена, как и любых других концепций, исходящих из взаимной симметрии мажорного и минорного трезвучий, состоит в том, что они рушатся при первом соприкосновении с практикой классической гармонии. Квинтовый тон минорного трезвучия реально никак не проявляет себя в качестве исходного, главного, наиболее сильного:

¹ Понятие унтертона можно применять для краткости как логическое понятие, обратное обертому и не предполагающее реального звучания унтертонов. Иначе говоря, можно условиться называть, например, 3-м или 5-м унтертонами данного звука те звуки, для которых он служит соответственно 3-м или 5-м обертоном.

² Во избежание недоразумений отметим, что минорное трезвучие все же входит в натуральный звукоряд и образуется его 10-м, 12-м и 15-м обертонами (в натуральном звукоряде от *До* это звуки *ми*, *соль*, *си*). Иначе это и не могло бы быть, ибо минорное трезвучие содержит только консонирующие интервалы, выражающиеся теми простыми числовыми соотношениями, на которых основан и натуральный звукоряд. Однако, во-первых, 10-й, 12-й, 15-й обертоны — не ближайшие, во-вторых (и это главное), выше шла речь о том, что минорное трезвучие (точнее — его терция) не включается в натуральный звукоряд, построенный на основном тоне этого трезвучия, то есть звук *es* не входит в натуральный звукоряд от *с*. Попытки объявить основой минорного трезвучия звук, лежащий большой терцией ниже его основного тона (то есть, например, для *e-moll*-ного трезвучия звук *c*), имели место (такую попытку сделал Н. А. Гарбузов на раннем этапе своей научной деятельности), но, естественно, не получили поддержки.

таковым оказывается, как и в мажорном трезвучии, основной тон аккорда. И, например, при смене мажора одноименным минором функция основного тона отнюдь не передается квинтовому. Это можно усмотреть уже из того, что в фактурном отношении подобные смены в огромном количестве случаев осуществляются по схеме примера 35а, но отнюдь не по схеме примера 35б, как это следовало бы ожидать, если бы функция повторяемого восьмью исходного (основного) тона переходила при смене мажорной гармонии минорную к квинтовому тону:



Восприятие в качестве основного тона аккорда именно его нижнего басового звука, а не верхнего, обусловлено элементарными акустико-психологическими предпосылками. Здесь имеет значение не только и не столько то, что верхние звуки могут служить обертонами нижнего, сколько психологическое ощущение большей массивности, тяжести низких звуков. Ощущение же это, в свою очередь, определяется и богатством обертонового спектра низких звуков, и соответствующими ассоциациями: большой предмет издает более низкий звук (сравни скрипку и контрабас, трубу и тубу, голос ребенка и взрослого мужчины). Для мелодии, поскольку каждая ее фраза обычно движется в пределах какого-либо одного регистра, главное значение приобретает не массивность более низких звуков, а нарастание напряжения при восхождении, связанное с природой голосового аппарата. В аккорде же, где высотное расстояние между басом и верхним голосом, как правило, значительно и к тому же воспринимается сразу, в одновременности, на первый план выступает именно тяжесть басового звука, воспринимаемого как опора всей вертикальной конструкции. Поэтому попытки строить аккорды сверху вниз весьма искусственны.

Надо, наконец, иметь в виду, что даже формально минорное трезвучие лишь в том случае оказывается зеркальным отражением мажорного, когда последнее взято в мелодическом положении квинты. Если же трезвучие или секстаккорд имеет в верхнем голосе приму, то симметрично отвечать ему будет квартсекстаккорд, например трезвучию *c—e—g* — *c* квартсекстаккорд *c—as—f—c* или *g—es—c—g* (считая сверху вниз). Музыкальная практика не дает, однако, никаких основа-

ний утверждать, будто некоторым трезвучиям и секстакам одного ладового наклонения реально соответствуют квартсекстааккорды другого наклонения: роль квартсекстааккорда в мажоре и миноре одинакова и существенно отличается от роли трезвучий и секстааккордов. Естественно, что при повторении какого-либо музыкального отрывка в противоположном ладу никаких перестановок и замен, подобных только что описанным, не происходит.

Все это было ясно Риману, и он выдвинул трактовку минорного трезвучия, основанную на компромиссе между сущностью минора, которая заключается в том, что минорный аккорд противоположен мажорному и строится сверху вниз, и воплощением этой сущности, которое подчинено законам реального звучания и связано с явлением обертонов. Поэтому, в частности, исходный (квинтовый) тон минорного трезвучия не следует, по Риману, удваивать и помещать в басу. Очевидная слабость этой концепции состоит в том, что одна из сторон компромисса («сущность» минорного аккорда как обращения мажорного) конкретно ни в чем себя не проявляет. А между тем трактовке минорных трезвучий «сверху вниз» Риман все-таки придавал практическое значение и основывал на ней свою цифровку (например, S^+ означает по Риману до-мажорное трезвучие, а $^{\circ}S$ — фа-минорное). И все же взгляд на минорное трезвучие как обращение мажорного и базирующаяся на этом взгляде римановская система обозначений аккордов имеют среди западных музыковедов многих сторонников. Такая концепция получила название «дуалистической» (термин Эттингена, принятый Риманом), в противоположность «монистической», строящей мажорное и одноименное минорное трезвучие снизу вверх — от одного и того же основного тона.

Как выяснится из дальнейшего анализа, в этой ситуации есть некоторый элемент парадоксальности. Обнаружится, что в рамках классической тональной и тонально-модуляционной системы разного рода элементы взаимной симметрии мажора и минора очень существенны. Но меньше всего это относится именно к внутреннему строению самих аккордов, в частности трезвучий, ибо фундаментом классической гармонии всегда является бас. И как раз в качестве реакции на искусственные попытки строить минорный аккорд «сверху вниз» у многих теоретиков возникло настолько настороженное отношение ко всякому упоминанию о взаимной симметрии мажора и минора, что они не уделяют должного внимания и таким проявлениям этой симметрии, которые имеют вполне реальное и очень большое значение.

Сами же упомянутые попытки Эттингена, Римана и других вполне понятны. Контраст в области типичной выразительности мажорного и минорного ладов и трезвучий хорошо известен, и естественно предположить, что он отражается в строении ладов

и концентрируется в структуре их тонических трезвучий. Факт же обратного расположения терций в этих трезвучиях (то есть факт взаимной симметрии в строении трезвучий, пока речь идет о трехголосном сложении) очевиден, и поэтому легко возникает гипотеза, что именно в этом обратном расположении кроется причина противоположной выразительности мажора и минора. Здесь — тот же элементарный ход рассуждений, что и в вопросе о доминантовом тяготении. Известно, и непосредственно ощущается, что доминанта с большой определенностью и активностью тяготеет к тонике. Известно также, что доминанта — обертон тонике. Вывод: доминанта тяготеет к тонике потому, что является обертоном тонике.

Слабость этого рода построений состоит в том, что в них нет даже попытки конкретно раскрыть самый механизм действия той связи явлений, которая рассматривается как связь причинная. В частности, дуалистическая теория минора, по существу, не идет дальше утверждения, что противоположной выразительности мажорного и минорного трезвучий фактически «соответствует» противоположная их конструкция. Но уже на вопрос о том, почему имеет место именно такое, именно данное соответствие (а не обратное), то есть почему расположение в трезвучии малой терции ниже большой дает эстетический эффект именно минорности, противоположное же расположение — мажорности (а не наоборот), эта теория сама по себе ответить не в состоянии. Ибо описанная внешняя симметрия двух интервальных конструкций не дает автоматически никаких указаний на то, какая из них должна звучать более светло и радостно, уверенно и твердо, а какая — более темно и грустно, тревожно и мягко. Две конструкции равноправны.

Ясно, что в обоих названных случаях (с тяготением доминанты и с мажором и минором) следовало бы рассуждать гораздо более осмотрительно и высказать предположение, что наблюдаемые факты, вероятно, как-то связаны между собой, а как именно (в частности, непосредственной причинно-следственной зависимостью или же очень опосредствованно), можно выяснить лишь путем анализа ладогармонической системы в целом. По отношению к доминантовому тяготению такой анализ выполнен в предыдущей главе. Проведем теперь аналогичный анализ по отношению к противоположности мажора и минора.

Обратимся не к гармонии, а к явлениям ладомелодическим. Для формирования двух наклонений в европейских музыкальных культурах большое значение имел тот квинтовый остов многих народных напевов, о котором уже говорилось в пятой главе. Интенсивно опеваемый верхний (квинтовый) устой обычно главенствовал, доминировал на протяжении большей части напева (отсюда и термин — доминанта). Завершался же напев естественным спадом к нижнему устою (отсюда

средневековый термин — финалис). Напомним, что квинтовый тон был одним из двух устоев, в нем не было доминантового тяготения, возникшего лишь в связи с гармоническим мышлением. Неустой же внутри квинтового диапазона приобрели свою высотную определенность на основе квартовых отношений с устоями: II ступень контролируется V, IV — I. Однако, согласно описанной в пятой главе общей тенденции к более или менее регулярному чередованию устоев и неустов, звук, находящийся между двумя названными неустоями (II и IV ступенями), легко может приобрести значение некоторого промежуточного устоя (III ступень). Он не подвергается кварто-квинтовому контролю со стороны других тонов квинтового звукоряда и возможен в двух вариантах, дающих консонирующие интервалы с основными устоями. Не играя столь большой опорной, функционально-логической роли, как верхний и нижний устон, этот промежуточный устой легко высвобождается для своеобразной эмоциональной окраски лада. И небольшое (полутоновое) различие между двумя вариантами III ступени приобретает существенное значение. Тут важно не только различие высоты само по себе, хотя и его тоже не следует недооценивать (более высокий звук — более высокий эмоциональный тонус). Главное же определяется различным интонационным смыслом двух вариантов III ступени во всей ладовой системе, то есть противоположной интонационной направленностью соответствующих звуков. Промежуточный (терцовый) устой не так прочен, силен и интонационно стабилен, как два основных. Последние поэтому его до известной степени «притягивают». Но низкая III ступень (малая терция) ближе к нижнему устою, нежели к верхнему. Высокая же III ступень (большая терция) — наоборот. В результате у низкой III ступени возникает некоторая (пусть слабо выраженная) нисходящая потенциальная направленность, у высокой — восходящая. Не менее важно и то обстоятельство, на которое обратил особое внимание Э. Курт в своих «Основах линейного контрапункта»: в одном случае полутоновый интервал лежит в звукоряде вверх от III ступени, в другом — вниз. Поскольку же полутоновые притяжения сильнее, чем тоновые, высокая (мажорная) терция обладает восходящим потенциальным тяготением, низкая (минорная) — нисходящим. Таким образом, Курт впервые определил противоположность мажора и минора как противоположную потенциальную направленность терцового тона.

Само собой разумеется, что III ступень лада, как и терцовый тон тонического трезвучия, остается, в основном, устоем. И по схеме ладовых тяготений мажора не III ступень тяготеет в IV, а наоборот — IV в III. Но абсолютной устойчивости нет, сопряжения же звуков подвижны и изменчивы; их тяготения не определяются раз и навсегда какой-либо общей схемой ладовых связей. И подобно тому как все мажорное тоническое трезвучие

потенциально является доминантой к своей субдоминанте, так и его терцовый тон приобретает соответственно качество вводного тона к IV ступени. Само строение мажорной гаммы из двух сходных тетраордов тоже влечет, как упомянуто в шестой главе, к известным аналогиям между вводнотоновым тяготением VII—I и полутоновым соотношением III—IV. Однако независимо от аккордов и от строения всей мажорной гаммы для направленности звука лада существенна его сравнительная близость к тому или иному из основных притягивающих устоев, а также его более тесное мелодическое сопряжение с тем смежным звуком, который отстоит от него на полутон, а не на целый тон. И даже в пределах пятизвучного ладообразования квинтового диапазона эти два момента (притяжение верхним или нижним устоем и полутоновый интервал со смежным звуком), складываясь или перемножаясь, могут определять противоположную интонационную направленность высокой и низкой III ступени и на этой основе иную окраску и эмоциональную выразительность соответствующих ладов.

Здесь очень важно, что характеризующий ладовое наклонение звук предстает именно как некоторый устой (или, по крайней мере, относительный устой, промежуточный устой). Без известной опорности звук этот не мог бы определять столь существенное свойство лада в целом, как его общая эмоциональная окраска. Поэтому направленность такого звука и не представляет собой сколько-нибудь явного и открытого тяготения. Имеет место, как сказано, лишь потенциальное тяготение, некоторая «склонность» звука, его восходящий или нисходящий «наклон», наклонение. Направленность звука тут как бы едва трепещет и приобретает качество не подлинной устремленности, а лишь ладовой окраски.

Термин «потенциальное тяготение» может показаться неясным, поскольку само тяготение уже есть «потенциальное движение» (потенциальная энергия). Но здесь как раз и идет речь об особом «потенциальном в квадрате» движении или о «вторичном» тяготении. Ведь в восходящем и нисходящем тяготении неустоев в какой-то мере отражаются противоположные выразительные возможности мелодического восхождения и спада, ибо тяготение есть не что иное, как ожидаемое, предчувствуемое и желаемое слушателем мелодическое движение. Опорные же звуки не имеют явных тяготений, не вызывают непосредственно ожидания дальнейшего движения в определенном направлении. Но поскольку противоположность неустоев и устоев относительна, последние могут приобретать некоторое преобладающее возмозное (потенциальное) тяготение, которое лучше всего и передается словами типа склонность, наклон, наклонение и т. п. И направление этого потенциального (вторичного) тяготения III ступени гаммы придает этому звуку (и ладу в целом) соответствующую окраску, точнее — пр е в р а

щается в классической системе гармонии в окраску, как своеобразное качество, отличное от тяготения в собственном смысле (последнее присутствует в такого рода окраске как бы в снятом виде).

Приведенное здесь интонационное объяснение противоположной выразительности мажора и минора (включающее гипотезу Курта, но усиливающее и развивающее ее) принципиально отличается от разобранной выше дуалистической теории. Ибо восходящие и нисходящие тяготения звуков хоть и симметричны, но не равноправно симметричны: ведь речь идет не просто о тяготениях «вправо» и «влево» на фортепианной клавиатуре, а о явлениях, связанных в конечном счете с мелодическим восхождением и нисхождением, то есть с реальными подъемами и спадами тонуса, обусловленными ощущениями голосовых напряжений. Ясно, что между возбуждением и успокоением нет того равноправия, какое есть между правой и левой сторонами симметричного здания и предполагается сторонниками «дуалистической теории» между двумя расположениями большой и малой терций в мажорном и минорном трезвучиях. Поэтому в принципе вполне понятно, почему восходящее тяготение терцового тона связано с эстетическим эффектом именно мажорности, нисходящее — с эффектом минорности, а не наоборот. Ответить же на аналогичный вопрос, исходя из двух взаимно симметричных расположений интервалов в аккорде, невозможно.

Из сказанного выше следует, что ощущение мажорной или минорной ладовой окраски, сколько-нибудь приближающееся к тому, какое имеет место в классической музыке, может возникнуть в народных одноголосных напевах и наигрышах лишь тогда, когда уже ясно воспринимается какая-либо преобладающая интонационная направленность некоторых тонов лада и когда терция от основного устоя понимается как звук весьма важный для ладовой характеристики. Заострение же некоторого различия ладовой окраски до различия существенного, а тем более до эмоциональной противоположности оказалось возможным, как уже упомянуто, лишь на основе гармонического мышления и музыкальной эстетики, коренящейся в мироощущении Ренессанса. Наконец, связывание, начиная с XVII века, образов скорби, страдания, смерти с минорным ладом, а образов ликования и торжества — с мажорным в огромной степени развило то, что было заложено в разобранных интонационных (и акустических) предпосылках и закрепило противоположность ладов в европейском музыкальном сознании. Здесь, как и в других случаях, художественная традиция и опиралась на соответствующие объективные закономерности, и реализовала кроющиеся в них возможности вполне определенным образом. Обе эти стороны надо иметь в виду, чтобы избежать двух неверных воззрений. Одно ошибочно предполагает, что противоположность мажора и минора в ее классической форме заложена в самой природе

вещей, то есть совершенно непосредственно обусловлена объективными законами звука и его восприятия. Другое, наоборот, считает, что здесь все определяется одной лишь традицией, то есть почему-либо установившимся способом применения средств, который обладает полной условностью языковых обозначений¹.

Как уже упомянуто, с точки зрения некоторых внеевропейских музыкальных культур эмоциональная противоположность двух ладов европейской музыки не воспринимается. Это может быть обусловлено и тем, что в народной музыке ряда стран не акцентируется значение высокой или низкой терции к основному устоя лада и ее направленность; и тем, что нет гармонии, реализующей соответствующие интонационные возможности; и, наконец, отсутствием той традиции, которая исторически закрепила бы в музыке, связанной со словом или обрядом, именно такую реализацию. Что же касается не дошедшей до нас древ-

¹ Переводя изложенное на язык семиотики, можно сказать, что мажор и минор европейской музыки сочетают черты знака-индикатора и знака-символа. Это же в принципе относится к знаковой природе и других ладогармонических средств, поскольку они в основном носят неизобразительный характер и тем самым лишь в минимальной степени обладают чертами знака-образа. Описанные выше объективные интонационные и акустические основы противоположной выразительности двух ладов определяют мажор и минор как знаки-индикаторы: действительно, например, восхождение мелодии как выражение роста напряжения не есть лишь результат условного соглашения, но связано со свойствами голосового аппарата; отсюда выводится противоположная выразительность восходящих и нисходящих тяготений, а в конечном счете различие окраски III ступени лада. Некоторая же условность выразительного значения мажора и минора видна из того, что в ряде внеевропейских ладовых систем различие двух вариантов III ступени звукоряда не имеет того же смысла, что в европейской музыке. Иначе говоря, объективные связи знаковых средств могут по-разному истолковываться системами, в которые эти средства включаются (само собой разумеется при этом, что окончательное свое значение средства приобретают лишь в конкретном контексте).

Для пояснения приведем пример из области знаковых систем этикета. Повернуться к человеку спиной — с точки зрения европейца невежливо. И это вовсе не воспринимается как чистая условность, подобная условности большинства названий предметов в словесном языке. Ибо европейец легко может объяснить, почему такой поступок невежлив, то есть указать на объективную связь между знаком и его значением: выключая человека из поля своего зрения, мы демонстрируем свое нежелание видеть его. Однако это же самое выключение из поля зрения означает у ряда других народов высшую вежливость, высшее уважение: сзади легко нанести смертельный удар, и поэтому, поворачиваясь к человеку спиной, ему оказывают абсолютное доверие. Таким образом, каждое из двух противоположных значений одного и того же знака опирается на его объективные свойства и связи, лишь по-разному истолковываемые различными системами этикета. Природа выразительных значений ладогармонических средств в этом отношении ближе знакам этикета, нежели названиям предметов и явлений в словесном языке. Напомним вновь, что слова — даже те, в которых есть элемент изобразительности, употребляются в обыденной речи лишь как условные обозначения, над которыми не тяготеет их происхождение, их история. Музыкальные же средства воспринимаются во всей их объемности, глубинности и «многослойности»: на них лежит печать их объективных связей, исторического развития, практики предшествующего применения и т. д.

негреческой музыки, то о ней мы, несмотря на эмоциональные характеристики ладов в античных трактатах, не можем судить сколько-нибудь обоснованно, так как не знаем ни типичных интонационных оборотов (попевок), связанных с этими ладами, ни самой практики интонирования.

Представляется, однако, важным, отчасти в связи с высказываниями древних теоретиков, но также и совершенно независимо от них, несколько по-новому затронуть собственно акустическую сторону тех ладоинтонационных возможностей большой и малой терций, о которых здесь говорилось.

Будучи близкими между собой по величине, малая и большая терция от какого-либо тона (в частности, от нижнего устоя) не могут существовать в диатонике одновременно: основной ладовый звукоряд должен сделать выбор между ними. Но гармоническое ощущение, которое присутствует, хотя бы в эмбриональной форме, также и в одноголосном напеве, выделяет прежде всего именно консонансы (ибо при ходе на консонирующий интервал второй звук не сразу вытесняет след первого), и поэтому терция к нижнему устью воспринимается как интервал не только мелодический, но отчасти и гармонический. А это обстоятельство (определяемое именно консонантностью терции) делает упомянутый выбор заметным и существенным. И тут возникает не только уже описанное различие между высоким и низким вариантом одной и той же ступени лада, но и различие между двумя близкими по величине консонансами от основного нижнего устоя лада — более узким и более широким, то есть, при прочих равных условиях, более напряженным, дающим, как и высокий вариант ступени лада, более высокий тонус. Изложенные соображения, имеющие силу для ладов с нижним устоем, сливаются (в качестве другой стороны того же явления) с разобранными выше различиями в интонационной направленности двух вариантов III ступени¹.

Добавим еще, что нередко отмечаемое преобладание минора над мажором в самых различных народных музыкальных культурах прошлого отчасти объясняется, на наш взгляд, следующим. Поскольку минорное или мажорное наклонение лада определяется III ступенью от нижнего устоя, а в старинных ладах обычно господствует мелодическое тяготение звуков (в частности, и III ступени) к одной и той же опоре, постольку эта опора, если она расположена внизу, способствует, при прочих равных условиях, выбору именно низкой III ступени как находящейся ближе к опорному тону и поэтому более прочно входящей в сферу его действия, легче им притягиваемой.

¹ В третьей главе говорилось о меньшей устойчивости минора по сравнению с мажором. Это не противоречит сказанному здесь о напряженности большой терции и ее восходящего тяготения, ибо терция эта становится мажорной лишь в той системе, где ее напряжение и тяготение превращаются в окраску.

Этим, вероятно, и объясняется довольно распространенное мнение, что «минор старше мажора». Быть может, осторожнее было бы сказать, что малая терция к нижнему устью по-видимому применялась в старину чаще большой (ибо III ступень лада далеко не всегда воспринималась и воспринимается как носитель мажорной или минорной окраски лада).

Во всяком случае, из всего сказанного выше снова вытекает, что акустические предпосылки эмоционального различия между мажором и минором определяются только большой или малой терцией от нижнего устоя лада или от находящегося в басу основного тона аккорда, но никак не взаимно симметричным расположением двух терций в консонирующих трезвучиях. Последнее, конечно, фактически имеет место, но служит не реальной причиной противоположной выразительности ладов, а лишь одним из частных и внешних следствий действительных причин, заключающихся в большем акустическом единстве мажорного трезвучия по сравнению с минорным, в разном впечатлении, производимом большой и малой терциями от нижнего устоя лада и прежде всего в противоположной интонационной направленности двух вариантов III ступени лада¹.

Сейчас уже можно сделать вывод, что противоположная выразительность мажора и минора в классической системе гармонии определяется органическим сплавом интонационных и аккордово-акустических предпосылок, усиливающих и поддерживающих друг друга. Действуя в неразрывном единстве, предпосылки эти в то же время имеют тенденцию акцентировать несколько различные стороны эмоционально-эстетических качеств мажорности и минорности. Мажорность как ничем не затененное благозвучие, светлая умиротворенность или спокойная торжественность подчеркивается, главным образом, соответствующими аккордово-акустическими свойствами. Более же динамичная и напряженная сторона мажорности, например активное утверждение радости, подъем, порыв и т. д., акцентируется прежде всего потенциальной восходящей интонационной направленностью характерных звуков лада, хотя, разумеется, и аккордовые и интонационные предпосылки участвуют в вопло-

¹ Интересно отметить, что А. В. Луначарский в одной из своих речей сказал: «Мажор сам по себе заключает в себе тот характер, что он поднимает всякий звук... поднимает его на полтона вверх... Минор же... понижает звук» (А. В. Луначарский. В мире музыки. Статьи и речи. М., «Советский композитор», 1958, стр. 114—115). Эти слова, далеко не точные в профессионально-музыкальном отношении, показывают, однако, что противоположная выразительность двух ладов воспринималась Луначарским — тонким знатоком и ценителем искусства — как определяемая не какими-либо статичными акустическими структурами, а динамикой противоположно направленных устремлений, тяготений. Впрочем, и среди музыковедов-теоретиков не один лишь Курт придерживался этого взгляда. Итальянский теоретик Джулио Бас считал, что в мажоре преобладает «восходящий поток» (в до-мажоре — *соль, ля, си, до*), в миноре — нисходящий (в ля-миноре — *ля, соль, фа, ми*). См. цитированную работу Л. Шевалье, добавление Иванова-Борецкого, стр. 196.

щении обеих сторон. Более или менее аналогичного рода дифференциация эмоционально-эстетических качеств возможна и по отношению к минору. Однако здесь следует принять во внимание еще один аспект того неравноправия мажора и минора, о котором говорилось в третьей главе. Яркое оптимистическое мироощущение эпохи Ренессанса, а затем эпохи Просвещения и французской революции, питавшее классическую музыку, тесно связано с утверждением жизненной активности. И главенствующий мажорный лад сложился не только как светлый, но и как обладающий сильнейшими тяготениями (доминанта с вводным тоном) и богатыми возможностями активного, целенаправленного развития.

Противоположный же минорный лад именно потому, что он противопоставлялся мажору, должен был в какой-то мере овладеть его оружием, то есть заимствовать у мажора активность и целеустремленность. Это было необходимо как для воплощения активно-минорных эмоций (мрачной динамики, тревоги, конфликтного драматизма и т. д.), так и для убедительного, ясного, логически активного выражения любого содержания, передаваемого в минорных произведениях и отрывках. В противном случае музыка в миноре просто не могла бы соревноваться с музыкой в мажоре по развитости, стройности и завершенности своей формы. Иначе говоря, само противопоставление минора мажору требовало его приведения в функционально-гармоническом отношении «к одному знаменателю» с мажором. Это и означало введение в минор мажорной доминанты с вводнотоновой интонацией, мажорной и по своему происхождению и по своему существу.

Отсюда, равно как из того, что аккорды классической гармонии имеют основной тон, то есть строятся всегда снизу вверх, вытекает огромная роль прямого подобия мажору в строении минора. Но в то же время существеннейшая основа противоположной выразительности мажора и минора, заключающаяся в противоположной направленности некоторых тяготений, естественно, оказывается связанной с чертами не прямого подобия, а обратной (зеркальной) симметрии в строении этих ладов. Столь же естественно, что черты эти проявляются, как уже сказано, не в структуре аккордовых комплексов как таковых, а прежде всего в области мелодико-интонационной. В сущности, решить проблему структурного соотношения мажора и минора — это в большой мере и значит выяснить, в каких именно аспектах, как и почему проявляются, преобладают и взаимодействуют черты прямого подобия и обратной симметрии в строении этих ладов (а также, как упомянуто в третьей главе и будет разъяснено в этой и в следующей, некоторые черты асимметрии, не связанные ни с прямым, ни с обратным подобием). Сейчас мы переходим к подробному рассмотрению явлений зеркальной симметрии мажора и минора.

Уже внутри описанного квинтового остова лада между пятью его ступенями существуют взаимно-симметричные соотношения мажорного и минорного вариантов. Структура тон-тон-полутон-тон имеет место в мажоре при восходящем движении по ступеням звукоряда (I—II—III_в—IV—V) и в миноре при нисходящем (V—IV—III_н—II—I). Как следствие возникают и всевозможные другие симметричные соответствия. Например, если в мажоре обострить восходящее движение от I ступени к V повышением IV ступени, образуются три целых тона подряд плюс полутоновый ход к верхнему (доминантовому) устою. При этом повышенная («лидийская») IV ступень интенсивно тяготеет к V. В классической музыке такие обороты применяются чаще всего в связи с гармонией двойной доминанты, с модуляцией (или отклонением) в тональность V либо III ступени. Симметричным образом, если в миноре обострить нисходящее движение от V ступени понижением II ступени, тоже образуются три целых тона подряд плюс полутон, но к нижнему (тоническому) устою. При этом пониженная («фригийская») II ступень тоже отличается более интенсивным тяготением, но — в противоположность повышенной IV ступени — нисходящим. Иногда какой-либо из упомянутых тетракордов (I—II—III—IV в мажоре или V—IV—III—II в миноре) первоначально появляется в его обычном виде и лишь затем обостряется путем альтерации. Вот соответствующие примеры из песни Шуберта «Мельник и ручей» и медленной части пятой симфонии Чайковского:



Но если в музыке XIX века не встречается непосредственное и подчеркнутое симметричное сопоставление такого рода лидийского и фригийского тетракордов или пентакордов, то в творчестве тех композиторов XX века, у которых мелодико-полифо-

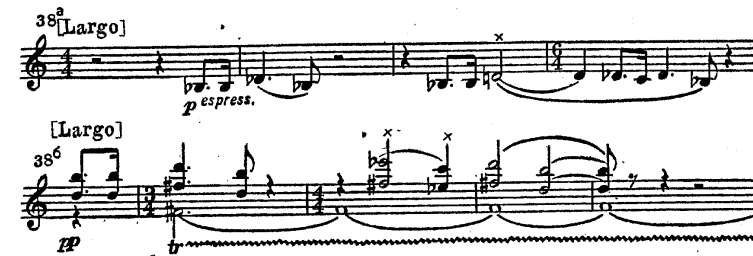
ническое мышление выступает на первый план (аккордово-гармоническое же отходит на второй), разные проявления мелодической симметрии противоположных ладов нередко используются осознанно и намеренно. В мелодике Бартока такие проявления совмещают свойственное этому композитору (как и ряду других современных композиторов) стремление ко всякого рода обратно-симметричным соответствиям вообще с особым интересом художника ко всевозможным народным ладам. Вот два схематических примера симметричной трактовки мажора и минора в последовательности и в одновременности (первый пример из шестого струнного квартета, второй из дивертисмента для струнного оркестра)¹:



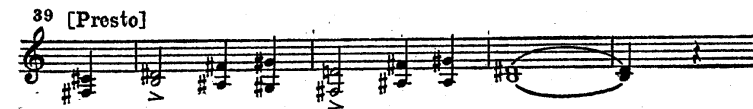
Не меньший интерес представляют случаи, когда симметрия выходит за пределы диатоники старинных ладов. Например, альтерационному повышению II ступени в мажоре отвечает понижение IV ступени в миноре. Это соотношение приобрело существенное значение в музыке послебетховенского времени. Иногда эффект описываемых оборотов тесно связывается с тем, что II повышенная ступень мажора энгармонически равна III ступени одноименного минора, а IV пониженная ступень минора аналогичным образом равна III ступени одноименного мажора.

В шестой симфонии Шостаковича симметричное мелодико-интонационное соотношение минора с пониженной IV ступенью и мажора с повышенной II лежит в основе контраста и единства тем, завершающих первую часть и финал. Вот начало скорбной мелодии побочной партии из экспозиции первой части и заключительная фраза из этой побочной партии в конце части (в последнем случае кроме IV ступени понижена также и II):

¹ Оба примера заимствованы из статьи О. Бочкаревой «О некоторых формах диатоники в современной музыке». См. сб. «Музыка и современность», вып. 7. М., «Музыка», 1971, стр. 236 и 240.



А вот начальные мотивы мажорной танцевальной темы из среднего эпизода финала в том виде, в каком они проходят в коде финала — перед самым окончанием симфонии:



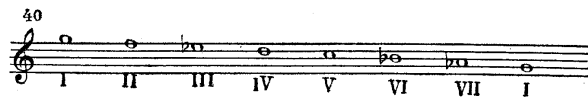
Резчайший контраст тем очевиден. В то же время ощущается их внутреннее единство, чувствуется, что мотивы из кода финала представляют собой как бы образно-эмоциональное «обращение» основного мотива побочной партии первой части. Однако ни в ритме, ни в мелодической линии как таковой нет сходства. Родство тем, а отчасти и их контраст, обусловлены именно описанным обратно-симметричным ладоинтонационным соответствием минора и мажора. Существенно для этого соответствия и то, что в примерах 38 затронута (в мелодии) I ступень лада, но не затронута V, в примере же 39 — наоборот¹.

Другие симметричные мелодико-интонационные соответствия мажора и минора выясняются при выходе за пределы квинтового диапазона. Если к нижнему устою снизу ввести вспомогательный звук, отстоящий на малую секунду, возникает вводный тон мажора (этот звук подвергается квартовому контролю со стороны высокой III ступени). Аналогичный вспомогательный звук сверху к верхнему устою (этот звук контролируется III низкой ступенью) дает VI ступень натурального минора. Эти два неустоя — самые острые в диатонике мажора и минора. Один тяготее на полутона вверх, другой на полутона вниз, что снова подчеркивает противоположную интонационную направленность наиболее характерных звуков мажора

¹ В примере 38a (в отличие от примера 38b) IV пониженная ступень минора записана как III ступень одноименного мажора; аналогичным образом в примере 39 II повышенная ступень мажора нотирована как III ступень минора, причем действительно возникает эффект сопоставления одноименных гармоний.

и минора (разумеется, в гармоническом миноре есть VII высокая ступень, а в гармоническом мажоре, соответственно, VI низкая, но это уже относится к области взаимовлияния мажора и минора, кстати, в данном случае тоже взаимно симметричного).

Обращаясь ко всему верхнему тетраорду мажорной и натуральной минорной гамм, мы опять обнаружим мелодическую симметрию: два тона плюс полутон при восходящем движении в мажоре (V—VI—VII—I) и те же интервалы при нисхождении в миноре (I—VII—VI—V). Напомним, что VI и VII ступени в мажоре и натуральном миноре исторически сложились в таких вариантах, которые обеспечивают III ступени двусторонний кварто-квинтовый контроль. Заметим, наконец, что описанная взаимная мелодическая симметрия нижних отрезков мажорной и минорной гамм (I—V) и верхних их отрезков (V—I) не распространяется на всю мажорную и минорную гамму в целом. Для того чтобы получить такую симметрию, необходимо еще переставить сами отрезки, сделать нижний — верхним, а верхний — нижним, то есть превратить эолийский лад в гипозолийский. Тогда натуральная минорная гамма, идущая вниз от V ступени, будет вполне соответствовать по своим интервалам мажорной гамме, идущей вверх от I ступени. И если при этом отсчитывать в миноре ступени сверху вниз, назвав V ступень I, и, кроме того, именовать в мажоре повышенные ступени «положительно альтерированными», а пониженные «отрицательно альтерированными» (в миноре же — наоборот), то возникает полное тождество обозначений для симметрично соответствующих друг другу ступеней: например, II пониженная ступень минора (в обычном понимании) будет называться «положительно альтерированной IV ступенью», то есть так же, как и симметрично отвечающая ей лидийская IV ступень мажора; аналогичным образом IV пониженная ступень минора (в обычном понимании) окажется «II положительно альтерированной ступенью», как и симметрично отвечающая ей ступень мажора; наконец, гармонический вводный тон минора, то есть VII повышенная ступень, превратится в «VI отрицательно альтерированную ступень», каковой является также и VI ступень гармонического мажора. Во всем этом легко убедиться, отсчитывая, например, в до миноре ступени вниз от звука *соль*: тогда бывшая IV и II ступень (*фа* и *ре*) обменяются местами, равно как и бывшая VII и VI (*си-бемоль* и *ля-бемоль*), I и V (*до* и *соль*):



Натуральная минорная гамма с квинтовым тоном внизу и сверху идентична по интервальному составу гамме фригийского лада. Часто поэтому утверждают, что мелодическим обращением мажорного лада служит лад фригийский. Это, однако, не совсем точно, ибо, например, во фригийском (то есть автентическом) ладе от *соль* главной опорой будет звук *соль*, а второй опорой — *ре*, тогда как в рассматриваемом случае главной опорой остается *до*, а второй служит *соль*. Таким образом, мелодическим обращением мажорного лада оказывается, как уже упомянуто, гипозолийский лад. Совершенно очевидно, что этот лад, будучи ладом плагальным, не совпадает с автентическим эолийским ладом, то есть с минором. Звукоряд, например, до минора имеет своим нижним устоем *до*, а не *соль*. Поэтому приведенная в примере 40 схема и соответствующие обозначения ступеней носят условный, вспомогательный характер и ставят своей целью лишь более наглядную демонстрацию элементов симметрии. Реальная же мелодическая симметрия мажора и минора, как сказано, не распространяется на весь звукоряд в целом, а имеет значение внутри каждого из его двух отрезков в отдельности: нижнего от I до V ступени и верхнего от V—I ступени, причем тоникой остается I ступень.

Роль описанной мелодической симметрии для различия выразительных сфер мажора и минора достаточно велика. Но уже сказано, что мелодическая симметрия двух устоев (I—V) не относится к гармонической вертикали. Более того: как только в эту симметрию вторгаются гармонические соотношения, они сразу же деформируют ее, ибо аккорды не могут строиться сверху вниз. И это структурное обстоятельство естественно имеет свой эстетический эквивалент.

Мы упоминали, что только гармония, концентрирующая ладовую окраску в вертикали и утверждающая мажорную или минорную природу тонического аккорда, способна представить противоположность двух ладов достаточно рельефно и заострить ее до высокой степени. Но именно вследствие этого заострения оба члена обратно-симметричного соотношения перестают быть равноправными, а это неизбежно нарушает и саму симметрию. Ведь последняя по природе своей предполагает равновесие отвечающих друг другу частей и противоположно направленных сил симметричного целого. А выразительно-смысловой контраст мажора и минора, когда он достигает большой силы, начинает распространяться и на саму значимость, на самый вес контрастирующих элементов, что делает полную симметрию невозможной. В третьей главе уже шла речь о том, что эмоции положительные и отрицательные, радостные и печальные, с одной стороны, как бы симметрично уравновешивают друг друга; с другой же стороны, по самой своей сущности не могут быть равноправными: отношение человека к ним принципиально неодинаково. Структурным выражением этого неравновесия

и оказывается в музыке, порожденной идеями Ренессанса, описанное противопоставление более полному единству и светлому характеру мажорного трезвучия несколько «искажающего» и «затеняющего» их минорного трезвучия, причем последнее во многом и оценивается с «точки зрения» мажорного как исходной нормы, подчиняется его «критериям» и основным конструктивным закономерностям и, конечно, воспринимается (подобно любому аккорду) как построенное снизу вверх, а не наоборот. Из сказанного же несколько выше (см. стр. 304) видно, почему это прямое подобие мажору распространяется не только на трезвучие, но и на минорный лад в целом, прежде всего на гармонические функции, на функционально-динамическую роль аккордов, на их последовательность.

Действительно, в миноре существует доминантовая функция, неразрывно связанная с полутоновым тяготением вводного тона, а следовательно, с мажорным доминантовым трезвучием и доминантсептаккордом (в кадансах вводный тон уже давно применялся в ладах музыки строгого стиля). Таким образом, минор классической музыки — это преимущественно гармонический минор, в котором кругооборот основных функций (TSDT) осуществляется в общем так же, как и в мажоре, — в той же последовательности. А между тем полная симметрия мажора и минора требовала бы обратной последовательности, то есть «перемены мест» доминанты и субдоминанты. Действительно, если субдоминантовое трезвучие включает IV, VI и I ступени гаммы, то, обратившись к примеру 40, мы сразу обнаружим, что в натуральном до миноре это трезвучие должно содержать звуки *d—b—g*. Аналогичным образом в доминантовое трезвучие (V—VII—II ступени гаммы) войдут звуки *c—as—f*. Естественно, что теоретики, неукоснительно проводившие идею взаимной симметрии мажора и минора, должны были в конце концов прийти к необходимости соответствующего «переименования» неустойчивых функций в миноре. Эттинген предпочел вообще не употреблять терминов «доминанта» и «субдоминанта» по отношению к минору, заменив их терминами «регнанта» и «оберрегнанта». Яворский же действительно применял к минору обычные названия неустойчивых функций, но в значении, обратном общепринятому.

В связи с этим напомним более подробно строение минорного лада по Яворскому (о том, как строит Яворский мажор, речь уже была в предыдущей главе). Неустой единичной системы разрешаются в большую терцию, неустой двойной системы — в малую (см. пример 30 на стр. 277). Поскольку в минорном трезвучии эти две терции расположены обратным образом по отношению к мажорному, минорный лад состоит по Яворскому тоже из двух систем — единичной и двойной, но двойная должна быть расположена не выше, а ниже единичной. Вот схема ля минора по Яворскому (ср. с примером 30):



Из нее видно, что, подобно тому как в мажор входят, кроме семи ступеней диатоники, VI пониженная и II повышенная, так и минор содержит VII повышенную и IV пониженную ступени. Но, как уже упомянуто, Яворский считает доминантовыми звуками неустой единичной системы, то есть в ля миноре — *си* и *фа*. Неустой же двойной системы несут субдоминантовую функцию. Таким образом, по Яворскому *соль-диез* в ля миноре — субдоминантовый гармонический вводный тон. Доминантовым же вводным тоном служит *фа* (звук *ми* в ля миноре играет, в силу обратной симметрии, ту же роль, что и *до* в до мажоре). Соответственно меняют свои названия на противоположные все доминантовые и субдоминантовые созвучия.

Яворский при этом признавал, что минор классической музыки носит характер отличный от только что описанного и представляет собой как бы искаженный мажор — мажор с пониженной терцией (или с ее заменой II повышенной ступенью). Узвизность позиции Яворского состоит, однако, в том, что им не исследуются действительно существующие в миноре классической музыки взаимно-симметричные связи с мажором, не выясняются сложные соотношения между этими элементами симметрии и чертами прямого подобия мажору, обусловленными подчинением ему минора. Возникает вопрос, стоило ли строить некий «теоретический минор», симметричный мажору, чтобы потом фактически признать, что он, собственно, не имеет прямого отношения к тому реальному минору, который господствует в мировой музыкальной классике? Здесь та же слабость, что и в концепции Римана. Но Риман, по крайней мере, пытался (хоть и безуспешно) найти в миноре классической музыки черты противоречия и компромисса между «сущностью» минора и его «звуковым воплощением». Яворский же поступает более радикально и, видимо, склонен полностью отдать минор профессиональной музыки «во власть» мажора¹.

Однако Яворский, в отличие от Римана, указывает ту сферу, где теоретически построенный им подлинный (в его понимании) минор, по его мнению, господствует. Это — выдержанные в натуральном миноре народные песни, в частности русские. Правда, такой минор является по Яворскому неполным ладом: в нем нет повышенной VII и пониженной IV ступеней, которые

¹ Яворский писал даже, что «ввиду незнания настоящего минора в сочинениях применялся искаженный мажор с малым трезвучием на первой ступени» (Б. Л. Яворский. Строение музыкальной речи, ч. III, отдел II. М., изд. Юргенсона, стр. 3).

приходится как бы примышлять, подобно тому как это приходится делать по отношению к натуральному мажору, где нет VI пониженной и II повышенной ступеней. Но в натуральном миноре, несомненно, гораздо легче обнаруживаются всевозможные соотношения, симметричные мажору. Прежде всего это касается, конечно, мелодики, однако они есть и в народной гармонии, а также в гармонии профессиональной музыки, использующей натуральный минор.

Речь идет о явлении, действительно напоминающем «перемену ролей» доминанты и субдоминанты по сравнению с мажором. В натуральном миноре русской народной песни и основанных на нем явлениях профессиональной музыки тонико-субдоминантовое сопоставление употребляется чаще, чем тонико-доминантовое. Соотношение T—S—T оказывается более понятным, естественным и близким, чем T—D—T (в противоположность стилю венских классиков). И некоторые минорные произведения русских композиторов начинаются с неоднократного сопоставления тоники и субдоминанты, подобного венско-классическому сопоставлению тоники и доминанты. Вспомним, например, вступление и главную партию в пятой симфонии Чайковского или начало шестой картины «Пиковой дамы». Сюда же примыкает и начало известного ля-минорного вальса другого славянского композитора — Шопена. В этом вальсе, как и в названном эпизоде из «Пиковой дамы», тоника сопоставляется не с трезвучием IV ступени, а с обращением септаккорда II ступени, который является точным зеркальным отражением доминант-септаккорда (последний содержит V, VII, II и IV ступени мажорной гаммы; соединив соответствующие ступени, отмеченные цифрами в примере 40, мы и получим для минора септаккорд II ступени в обычном понимании). И все-таки подобные примеры не указывают ни на обращенную конструкцию минорных аккордов, по отношению к мажорным, ни на подлинную перемену ролей двух неустойчивых функций. По отношению к натуральному минору о такой перемене нельзя говорить хотя бы уже потому, что этот лад вообще лишен доминантовой функции в собственном смысле. Ибо для последней существен не только автентический ход баса, но и тяготеющий на полтона вверх вводный тон, которого в натуральном миноре нет. Соединение доминанты и тоники дает поэтому в натуральном миноре особый, тонкий и весьма специфический эффект, не сходный ни с автентическим, ни с плагальным оборотом в мажоре. Наконец, преобладание тонико-субдоминантовых отношений в натуральном миноре народных песен потому не может свидетельствовать о перемене роли неустойчивых функций по сравнению с мажором, что и в русских мажорных народных песнях плагальные (в широком смысле) соотношения часто преобладают над автентическими. Речь может идти лишь о разной роли тонико-субдоминантовых связей в классической музыке, где на первый

план выступило тонико-доминантовое соотношение, и в музыке догармонической эпохи, когда особое качество доминантовости еще не сформировалось, как не сформировалось (или не преобладает) оно в ряде народных музыкальных культур. Об этом упоминалось в пятой главе, когда речь шла о том, что V ступень находится в одном терцовом ряду с I и служит во многих народных песнях скорее вторым устоем (полуустоем), нежели неустоем, тогда как II и IV оказываются неустоями в более точном смысле. Таким образом, некоторая видимость взаимного «превращения» неустойчивых гармонических функций в натуральном миноре на самом деле является лишь побочным следствием того, что нисходящее завершающее мелодическое движение и нисходящие завершающие мелодические тяготения исторически старше восходящих и что, в определенном смысле (как указано в предыдущей главе), плагальность старше автентичности. Доминантовое же тяготение сформировалось прежде всего именно в мажоре и было перенесено в минор по образцу мажора.

Теперь рассмотрим еще одну концепцию, утверждающую полную взаимную симметрию мажора и минора, — концепцию, хотя и не очень плодотворную по своим результатам и выводам, но характерную и показательную с точки зрения некоторых тенденций в эволюции музыкально-теоретического мышления.

В предыдущем изложении неоднократно отмечалось, что различные явления, свойства, стороны, закономерности классической системы гармонии так или иначе связаны между собой. Это относится, в частности, к явлениям и закономерностям функциональным, ладовым, колористическим — как внутритональным, так и модуляционным. Например, функциональные тяготения имеют свою интонационно-мелодическую сторону, противоположная же выразительность мажора и минора тоже в значительной мере основана на интонационно-мелодических соотношениях — на различном направлении потенциальных тяготений ладово-характерных звуков. Поэтому, например, мажорность, характеризующаяся потенциальной восходящей устремленностью терцового тона тонического трезвучия, и «доминантовость», связанная с восходящим тяготением вводного тона, который служит третьей мажорного аккорда V ступени, способны в некоторой мере ассоциироваться между собой. Аналогично этому хроматические повышения, образующие новые вводные тоны, создают при прочих равных условиях (как указал Курт) эффект просветления. Такой эффект возникает, например, при следовании E-dur'ного трезвучия после C-dur'ного (хроматический восходящий шаг *g* — *gis*). То же самое относится и к сопоставлению соответственных тональностей. Поскольку же при модуляции по квинтам вверх (в сторону доминанты) звуки диатоники исходной тональности хроматически повышаются, формируется некоторая общая связь между рядом явлений: мажорным ладом, подчеркиванием доминантовых гармоний, модуляциями или от-

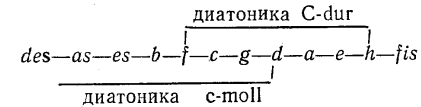
клонениями в сторону диезов, восходящими тяготениями и альтерациями звуков аккорда, хроматическим повышением в каком-либо голосе при сопоставлении двух аккордов. Все эти явления имеют тенденцию ассоциироваться со светом или просветлением, с движением или устремлением ввысь, то есть с широко понимаемой мажорностью колорита и эмоционального тона. Аналогичным образом минор, субдоминантовый уклон, движение в сторону бемолей, нисходящие тяготения и альтерации, хроматические понижения при сопоставлениях аккордов тоже могут так или иначе связываться между собой и ассоциироваться соответственно с более темным колоритом, с наложениями тени, уходом вглубь¹. Не случайно тоника параллельного минора лежит терцией ниже мажорной тоники и достигается движением от нее в сторону субдоминантовых гармоний. Точно так же одноименная минорная тональность расположена в сторону бемолей от мажорной.

Однако, как ни очевидны описанные ассоциации, они ни в коем случае не должны приводить к отождествлению различных явлений. Функциональность, ладовая характерность, колорит, модуляционная логика — явления сложные, многосоставные. Каждое из них примыкает к другим и связано с ними лишь какими-то своими отдельными сторонами. При этом сама связь носит гибкий, текучий, а не жесткий, раз навсегда заданный характер. Ясно, например, что модуляция в тональность натуральной доминанты минора не делает характер музыки мажорным, а натуральное субдоминантовое трезвучие мажора не только не звучит минорно, но нередко отличается, как упомянуто в шестой главе, особенно ярко выраженной мажорной окраской. Таким образом, абсолютизация описанных связей неправомерна: она как раз и приводит в конце концов к полному отождествлению относительно самостоятельных и качественно различных явлений, то есть к обеднению реальных музыкальных закономерностей.

В шестой главе мы познакомились с такого рода абсолютизирующими положениями теории Яворского: доминантовое тяготение может быть (по Яворскому) только полутоновым, тоновое же тяготение может быть только субдоминантовым (конечно, обратное положение было бы неверным: полутоновое тяготение может быть по Яворскому также и субдоминантовым). Сейчас мы коснемся теории, которая абсолютизирует связь между ладофункциональным тяготением (его направлением и силой) и ладовым колоритом (мажорностью или минорностью и степенью их выраженности, яркости). Речь пойдет о теории А. С. Оголевца, полностью отождествляющей названные

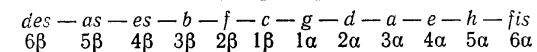
¹ Помимо Курта на такого рода связи указывали по разным поводам и другие теоретики, в частности Риман, Катуар (см., например: Г. Катуар. Теоретический курс гармонии, ч. II. М., 1925, стр. 70—71).

явления и понятия¹. А. Оголевек приводит схему двенадцатизвучной тональности, объединяющей диатонику мажора и одноименного минора и дополняющей их еще двумя звуками: II пониженной и IV повышенной ступенями. Двенадцать звуков располагаются в виде цепи квинт, в центре которой находится квинта, образуемая тоникой и доминантой данной тональности. Вот эта цепь для тональности до:



Тяготения обуславливаются в этой системе (по Оголевцу) увеличенными интервалами, звуки которых, отталкиваясь друг от друга, стремятся в разные стороны. Звуки, направленные согласно такому пониманию тяготения вверх, рассматриваются как мажорные, вниз — как минорные. Сила же тяготения данного звука и яркость его мажорности или минорности (что по Оголевцу одно и то же) определяются количеством увеличенных интервалов, образуемых данным звуком с другими звуками системы. Так, доминантовый звук *g* образует увеличенный интервал только с одним звуком системы (*des*), и это определяет восходящее тяготение *g* (и, конечно, нисходящее тяготение *des*). Звук *d* образует увеличенные интервалы с двумя звуками системы (*des* и *as*), звук *a* — с тремя (*des*, *as*, *es*) и так далее вплоть до *fis*, образующего увеличенные интервалы с шестью звуками левой половины приведенной схемы. Таким образом, все звуки правой половины схемы оказываются тяготеющими вверх, то есть мажорными, причем сила восходящего тяготения звука и степень его мажорности возрастают по мере удаления от центра системы.

Аналогичным образом звуки левой половины схемы тяготеют вниз и являются минорными. Звук *c* образует увеличенный интервал с одним звуком системы (*fis*), звук *f* — с двумя (*fis* и *h*) и так далее вплоть до *des*, образующего увеличенные интервалы со всеми шестью звуками правой половины схемы. Мажорные звуки обозначаются греческой буквой альфа (α) и цифровым индексом от 1 до 6, указывающим силу тяготения или степень мажорности. Минорные — буквой бета (β) и аналогичными индексами. В результате двенадцатизвучная система *do* (с центральной квинтой *do* — *sol*) приобретает следующий вид:



¹ См.: А. С. Оголевек. Основы гармонического языка. М., Музгиз, 1941; А. С. Оголевек. Введение в современное музыкальное мышление. М., Музгиз, 1946. В особенности см.: А. С. Оголевек. Специфика выразительных средств музыки. Эстетико-теоретические статьи и исследования. М., «Советский композитор», 1969.—Статья «Проблема мажора и минора» (стр. 241—289). В дальнейшем мы кратко рассматриваем только один из аспектов концепции Оголевца.

Здесь определены сила восходящего или нисходящего тяготения и степень мажорности или минорности каждого звука, которые измеряются количеством увеличенных интервалов, образуемых данным звуком с другими звуками системы. Количество же это фактически обусловлено положением звука в квинтовой цепи — его удаленностью от центра системы. В описанной схеме Оголевца вполне традиционна квинтовая структура тональной системы. Стремление же дифференцировать характер и силу тяготения каждого отдельного звука ладотональности родственно аналогичной тенденции теории Яворского. Поскольку схема Оголевца абсолютизирует некоторые реальные связи, она, естественно, содержит какую-то долю истины. Поскольку же эти связи абсолютизируются, неизбежно возникает искажение реальных соотношений. Доля истины определяется тем, что в мажоро-минорной (одноименной) системе, расположенной по квинтам, те звуки мажорной диатоники, которые не входят в одноименную минорную ($a—e—h$), расположены намного правее звуков одноименной минорной диатоники, не входящих в мажорную ($as—es—b$, см. схему). Иначе говоря, ладохарактерные звуки (III, VI и VII ступени), отличающие натуральную диатонику одноименного минора от мажора, лежат далеко в сторону бемолей от соответствующих звуков мажора. Это обуславливает в общем более минорный характер левой половины схемы и более мажорный — правой. В целом же схема как раз и основана на упомянутой выше связи между движением по квинтам вверх (в доминантовом направлении, в сторону диэзов) с просветлением, а вниз (в субдоминантовом направлении, в сторону бемолей) с затемнением. Правда, на центральном участке схемы ($f—c—g—d$) эта связь выражена слабо. И все же можно указать на некоторые дополнительные основания, позволяющие считать — в пределах данной системы — звук d «мажорным», а f — «минорным». Будем исходить из семиступенного звукоряда от c и сведем все двенадцать звуков схемы в одну октаву. Тогда только I и V ступени окажутся лишенными вариантов, остальные же пять ступеней будут существовать в двух разновидностях, отличающихся на хроматический полутон. Естественно считать более высокий вариант мажорным, более низкий — минорным. По отношению к III, VI и VII ступеням ($e—es$, $a—as$, $h—b$) это очевидно. Что же касается II и IV ступеней, то, поскольку вариант des явно минорен, приходится считать d мажорным; аналогичным образом, сравнивая f и fis , придем к выводу, что звук f минорен, как более низкий вариант IV ступени из двух возможных в данной системе.

Специфическое существо схемы Оголевца заключается, однако, не в констатации того, что в пределах двенадцатизвучной тональной системы движение по квинтам вверх направлено к сфере более светлой, диэзной, мажорной, а вниз — к более темной, бемольной, минорной, ибо это общеизвестно. Главное состо-

ит в уже упомянутой, абсолютно жесткой связи между мажорностью или минорностью звука и направлением его тяготения, равно как и между степенью мажорности или минорности и силой тяготения. Нетрудно убедиться, что такая жесткая связь не соответствует действительности. Так, звук e служит в системе С, имеющей квинтовый остов $c—g$, промежуточным устоем, а в классической гармонии — терцией тонического мажорного трезвучия. Восходящее тяготение e к f носит поэтому, как мы знаем, лишь потенциальный характер и намного уступает реальному нисходящему тяготению f в e . Между тем это последнее оценивается Оголевцом лишь в две единицы (2β), восходящее же устремление устоя e в f — в целых четыре единицы (4α), то есть почти так же, как острейшее тяготение вводного тона (5α). А неустой a (терцовый тон мажорной субдоминанты) оценивается даже как тяготеющий слабее (3α), нежели e — терцовый тон мажорной тоники (4α). Такого рода несоответствия с действительной структурой тональности имеются в схеме Оголевца не только по отношению к сравнительной интенсивности тяготений, но также и по отношению к их направлению. В самом деле, звук a в С-dur тяготеет, главным образом, вниз — в g , по схеме же Оголевца — вверх с силой 3α . На этом примере сразу видно, что не всякий мажорный звук тяготеет вверх. Ибо звук a — VI ступень мажора, терция мажорной субдоминанты — безусловно ладохарактерный мажорный звук. Но столь же несомненно его основное ладовое сопряжение с g и преимущественное тяготение вниз.

Мажорность лада связана с некоторым потенциальным восходящим устремлением его характерного устоя — III ступени, устремлением, превратившимся в окраску. Преимущественное же направление тяготений устоев определяется сложными интонационными и функционально-гармоническими связями и не вытекает механически из высокого (мажорного) или низкого (минорного) варианта той или иной ступени. Можно было бы, конечно, попытаться обосновать восходящее тяготение звука VI высокой ступени соображениями вроде следующих. Звук этот служит терцией мажорного субдоминантового трезвучия. Последнее несомненно обладает в потенции некоторой тоникальностью (переменной функцией тоники). Мажорная же тоническая терция характеризуется потенциальным восходящим тяготением. Однако такие соображения несостоятельны. Ибо потенциальное тяготение, вытекающее из очень тонких вторичных (переменных) свойств аккордов и превратившееся в окраску, не может соревноваться с основной, первичной субдоминантовой функцией трезвучия и его терцового тона. Иными словами, для тяготения звука VI ступени мажора несравненно существеннее его яркая субдоминантовость, связанная с нисходящим устремлением, чем мажорность, которая, вообще говоря (в принципе), могла бы вызывать слабо выраженную потенциальную

восходящую направленность¹. Разумеется, в условиях, например, дорийского минора, восходящая направленность терции мажорной субдоминанты была бы выражена (благодаря тритону к III ступени минора) более ясно. Но из этого лишь вытекает, что неправомерно раз и навсегда приписывать каждому звуку двенадцатизвучной тональности вполне определенные силу и направление тяготения. Что касается, в частности, высокого и низкого вариантов одной и той же ступени звукоряда, то эти варианты вовсе не всегда тяготеют в разные стороны: высокий (мажорный) — вверх, низкий (минорный) — вниз. Они могут тяготеть и в одну сторону, но в этом случае более интенсивно тяготеющий звук (то есть более близкий к цели тяготения) легко определяется как безусловно мажорный или минорный (в зависимости от направления тяготения), а другой звук имеет противоположную ладовую окраску. Например, звуки VI и VI[♭] пониженной ступени в мажоре оба тяготеют вниз, но VI[♭] пониженная имеет минорную окраску, а VI — мажорную.

В целом связь между направлением тяготения звука и его ладовым колоритом, как ее понимает Оголевцев, оказывается реальной главным образом для крайних случаев, то есть для звуков, наиболее удаленных от центра схемы. Несомненно, что звуки *as* и *des* в тональности C обладают сильным нисходящим тяготением и ясно выраженным минорным колоритом. Аналогичным образом звуки *h* и *fis* интенсивно тяготеют вверх и отличаются светлым, мажорным колоритом. В центральной же части схемы, обнимающей восемь звуков из двенадцати, в одних случаях нет безусловных соответствий между ладовым колоритом и направлением преимущественного тяготения, в других — между степенью выраженности колорита и силой тяготения. Нечто подобное было высказано в предыдущей главе по отношению к трактовке мажора у Яворского, которая тоже приписывает раз и навсегда каждому звуку лада определенную функцию, а неустоям и определенным характер тяготения: отмечалось, что доминантовый характер VII ступени и субдоминантовый — VI выражен достаточно ясно; приписывать же вполне определенную функцию звукам II и IV ступеней нет оснований. Иначе говоря, связь в натуральном мажоре доминанты с полутоновым интонационным тяготением, а субдоминанты — с тоновым (равно как и упомянутая нами отдельно связь доминанты с восходящим, а субдоминанты с нисходящим тяготением) действительна лишь для крайних, наиболее ярких интонационных проявлений названных функций и не должна абсолютизироваться. Сейчас было показано, что аналогичным образом не должна абсолютизиро-

¹ Это не противоречит сказанному в шестой главе об особенно ярком мажорном фоническом эффекте субдоминантового трезвучия в целом — эффекте, основанном на том, что трезвучие это дает свежую окраску по сравнению с господствующим в классической системе тонико-доминантовым функциональным сопряжением.

ваться связь между направлением тяготения звука и его ладовым колоритом.

В частности, нетрудно убедиться, что если ассоциировать альфные и бетные показатели, введенные Оголевцом, только со степенью выраженности мажорного или минорного колорита соответствующих звуков тональности (а не с направлением и силой их тяготения), то многие из приведенных выше возражений против его схемы отпадут. Например, мажорность звука *mi* в тональности *do* действительно выражена ярче, чем мажорность звука *la*, хотя последний тяготеет сильнее первого (и притом преимущественно вниз, а не вверх). Это и показывает, что в концепции Оголевца некоторые реальные, но гибкие связи явлений слишком туго «завинчены». Как это часто бывает, подобное «завинчивание» основано на неправомерном предположении, будто из справедливости какого-либо тезиса автоматически вытекает истинность также и «обратной теоремы», то есть на ошибочном истолковании некоторой односторонне направленной связи явлений как связи двусторонней. В данном случае верным является положение, что восходящие альтерации, создающие острые восходящие тяготения, вызывают впечатления просветления, ассоциируются с мажорностью (и наоборот: нисходящие — с минорностью). Но обратное положение — будто ярко мажорный звук непременно обладает сильным тяготением и притом обязательно восходящим — неверно.

Наиболее же неприемлемо в концепции Оголевца применение схемы альфных и бетных показателей к анализу созвучий и других реальных явлений музыки. Так, в одновременных сочетаниях тонов Оголевцев складывает и вычитает «альфные» (мажорные) и «бетные» (минорные) показатели отдельных звуков, взаимно уничтожая (погашая) мажорные и минорные показатели и определяя соответствующий итог. Например, итог мажорного доминантового трезвучия (см. в схеме на стр. 315, предполагающей тональность *c*, звуки *g—h—d*) будет $1\alpha + 5\alpha + 2\alpha = 8\alpha$; доминантсептаккорда — $1\alpha + 5\alpha + 2\alpha + 2\beta = 6\alpha$, ибо 2β вычитаются из суммы «альфных» показателей. Мажорное субдоминантовое трезвучие ($2\beta + 3\alpha + 1\beta$), минорное доминантовое ($1\alpha + 3\beta + 2\alpha$) и вводный уменьшенный септаккорд ($5\alpha + 2\alpha + 2\beta + 5\beta$) оказываются «уравновешенными» звучаниями (все альфы и беты взаимно погашаются) и т. д. Полная необоснованность этих операций вытекает из того, что альфные и бетные показатели в схеме Оголевца по своей природе не допускают сложения и вычитания, даже если бы эти показатели сами по себе не вызывали тех возражений, какие приведены выше. Ибо измерение силы тяготения звука количеством увеличенных интервалов, образуемых данным звуком с другими звуками тональной системы, остается при всех обстоятельствах (то есть даже если бы лежащий в его основе принцип был верен) условным: невозможно доказать, ни что сила тяготения звука строго

пропорциональна количеству образуемых им увеличенных интервалов с другими звуками системы, ни что разные увеличенные интервалы тяготеют с одинаковой силой. Единственное, что в этом отношении вытекает из принципа Оголевца, это возрастание тяготений звуков по мере удаления (по квинтам) от центра системы, поскольку каждый следующий звук образует с другими звуками системы те же увеличенные интервалы, что и предыдущий, плюс еще один. Но ни о какой пропорциональности, а следовательно, ни о какой возможности сложений и вычитаний здесь не может быть и речи.

Разумеется, в ярко выраженных крайних случаях, то есть при сочетаниях, все звуки которых находятся в какой-либо одной половине схемы и преимущественно в ее предельной зоне, результаты выкладок Оголевца опять-таки не вступают в противоречие с реальной окраской созвучий или хотя бы с некоторыми ее сторонами. Но в этих случаях вообще не важен точный расчет, ибо приходится суммировать только мажорные либо только минорные показатели, без их взаимного погашения. И если, например, звуки *des* и *as* в системе *C* безусловно минорны, то и сочетание их, по всей вероятности, останется таковым независимо от того, правомерно ли точно определить «степень» этой минорности некоей величиной, указывающей количество «единиц минорности» (11 β). Поэтому в конце концов не представляется слишком парадоксальным вывод Оголевца, что из всех консонирующих аккордов двенадцатизвучной тональной системы самым минорным является мажорное трезвучие II низкой ступени (13 β; в системе *C* — *des — f — as*): будучи, конечно, мажорным по своей собственной окраске, оно, как и, например, трезвучие VI низкой ступени, служит в мажорно-минорной системе представителем одноименно-минорной сферы и поэтому усиливает в рамках всей тональности минорную слагающую, причем II низкая ступень вносит в нее даже фригийский элемент.

Однако, например, вывод об «уравновешенности», нейтральности вводного уменьшенного септаккорда, видимо, лишен какого-либо реального эстетического содержания. Невозможно доказать, что *d* тяготеет вверх с той же силой, что и *f* вниз. Относительно же *h* (5 α) и *as* (5 β) можно даже утверждать, что восходящее тяготение вводного тона — сильнейшее и превосходит нисходящее тяготение VI ступени. Главное же заключается в том, что уменьшенный септаккорд обладает безусловно минорной окраской (а не ладово нейтральной): он не только складывается из малых терций и лишен больших, но и содержит интервал уменьшенной септими, отсутствующий в натуральном мажоре (на основе которого возникли представления о гармониях мажорного лада) и присутствующий в гармоническом миноре, который является в классической музыке основой функциональной системы лада минорного. В этом смысле положение Яворского, что в вводном уменьшенном септаккорде поровну

представлены элементы доминанты и субдоминанты, гораздо менее спорно, нежели положение о равновесии в нем элементов мажора и минора.

Вернемся теперь от ошибок теории Оголевца, присущих ей одной, к тем ошибкам, которые объединяют ее с теориями ряда других авторов. Подход к аккорду, как к более или менее механической сумме отдельных звуков, а не как к единому целому, в котором возникают существенно новые свойства, не содержащиеся в отдельных звуках, сближает концепцию Оголевца опять-таки с концепцией Яворского. Но кроме того, Оголевца объединяет как с Яворским, так и со многими другими авторами теория зеркального подобия мажора и минора, полной взаимной симметрии и абсолютного равноправия этих ладов. Нетрудно убедиться, что его схемы призваны показать такую симметрию мажора и одноименного минора (схемы же Яворского, приведенные в примерах 30 и 41, более приспособлены для демонстрации симметрии мажора и параллельного минора).

Противоречия теории Оголевца с музыкальной практикой возрастают поэтому особенно резко именно при переходе к анализу аккордов: поскольку последние реально строятся всегда снизу вверх, здесь существует прямое подобие между мажором и минором; схемы же на стр. 315, из которых должны вытекать все соотношения, целиком подчинены принципу обратного подобия. Поставим, например, вопрос о самом мажорном трезвучии тональной системы. Им окажется минорное трезвучие на VII ступени — то есть *h — d — fis* в системе *C* (13 α). Очевидно, что в схемах Оголевца это трезвучие занимает равноправно-симметричное место по отношению к трезвучию на II низкой ступени (*des — f — as*; 13 β). Но второе из названных трезвучий употребляется постоянно, его субдоминантовая функция выражена очень ярко, тогда как первое встречается, наоборот, весьма редко и его функция не столь ясна (она, по-видимому, двойственна: доминанта или двойная доминанта). Одной из причин этого, вероятно, является то, что звук II ступени реально может тяготеть не только вверх, как это должно быть по схемам Бемещридера, Яворского и Оголевца, но и — примерно с той же интенсивностью — вниз. Поэтому II низкая ступень может восприниматься как альтерация обычной II ступени, усиливающая это тяготение. Звук же IV ступени тяготеет преимущественно в одну сторону, вниз, а если он выступает как доминантовая септима, то только вниз. Поэтому IV повышенная ступень не может восприниматься как альтерационное усиление этого тяготения. Другая причина состоит в том, что трезвучие II низкой ступени содержит основной тон субдоминантовой гармонии; это весьма проясняет функцию аккорда, тогда как трезвучие VII ступени не содержит основного тона доминантовой гармонии; кроме того, минорное трезвучие VII ступени (вместо уменьшенного) лишено и такого важного признака доминантовости, как тритон IV—VII.

Однако симметричная схема Оголевца не может отразить описанного функционального неравноправия, то есть функциональной асимметрии трезвучий $des-f-as$ и $h-d-fis$ в системе С. Ибо основному тону субдоминанты f в этой системе симметрично отвечает (по Оголевцу, как и по Яворскому) не основной тон доминанты g , а ее квинта d . Правда, мажорному доминантовому трезвучию все же отвечает минорное субдоминантовое и наоборот; но при этом в обоих случаях основному тону одного трезвучия соответствует квинтовый тон другого, а это, разумеется, искажает реальные функциональные соотношения.

Концепция мажора и минора Оголевца была здесь рассмотрена подробно в качестве некоторого предельного случая теоретической абсолютизации реальных закономерностей и примера тупика, в который подобная абсолютизация заводит. Однако в их не абсолютизованном виде, а в сложном переплетении с чертами прямого подобия элементы взаимной симметрии мажора и минора, как уже было показано, имеют место. Они проявляются во внутренних ладомелодических связях, не распространяясь на конструкцию вертикали, которая в миноре лишь по видимости обратна мажорной. Не распространяются они и на динамический кругооборот основных гармонических функций. Но в некоторых конструктивно-гармонических и модуляционных отношениях они все же не могут не сказываться: это вытекает хотя бы из того, что ладоинтонационная и вертикальная стороны гармонии находятся в тесном взаимодействии и влияют друг на друга. Так, если вводно-тоновому тяготению мажора симметрично-мелодически соответствует нисходящее тяготение VI ступени минора, то трудно отвлечься от факта, что эти два звука представляют собой терцовые тоны доминантового и субдоминантового трезвучий, которые и находятся в этом смысле для мажора и минора в соотношении обратного (симметричного), а не прямого соответствия (VI и VII ступени находятся в некотором симметричном соответствии также и внутри мажора и внутри минора, см. схему мажора у Бемецридера, пример на стр. 147). Нельзя также отрицать общеизвестную аналогию между ролью мажорной доминанты в миноре и минорной субдоминанты в мажоре. Наконец, эта аналогия естественно переносится на тонально-модуляционные отношения: тональность первой степени родства, отличающейся от главной на четыре ключевых знака, служит для минора тональность мажорной доминанты, для мажора — тональность минорной субдоминанты.

Вспомним в связи с этим еще раз ля-минорный вальс Шопена. Его форма выросла из сюитной цепи вальсов и до самой коды почти не покидает тональность ля, лишь чередуя минор с одноименным мажором. При таких условиях в коде особенно желательно освежающее отклонение, которое оттеняло бы последующее завершение пьесы. Но далекое отклонение в произ-

ведении, не содержащем до этого модуляций, было бы, вероятно, в условиях данного жанра рискованным. И Шопен избрал тональность близкую, однако такую, которая максимально обновляет самый звуковой состав, — то есть тональность мажорной доминанты. В коде же мажорной пьесы едва ли можно встретить подобное освежающее отклонение в доминантовую тональность: в аналогичных условиях дается отклонение в тональность субдоминантовой сферы, в частности тональность минорной IV ступени.

Описанные соответствия между доминантой гармонического минора и субдоминантой гармонического мажора служат, однако, лишь частным проявлением общей структурно-гармонической и модуляционной симметрии мажора и минора, притом симметрии, вовсе не требующей и не предполагающей обратного (сверху вниз) внутреннего строения самих аккордов минора. Расположим трезвучия мажора по ступеням вверх от тоники, а минора по ступеням вниз. Сами трезвучия будем, однако, строить нормальным способом — с основным тоном в басу:



Особого рода симметрия сразу бросается в глаза: под мажорным трезвучием верхней строчки всегда оказывается минорное в нижней строчке и наоборот. Под уменьшенным трезвучием лежит тоже уменьшенное. Нетрудно убедиться, что это соотношение непосредственно вытекает из того, что минорная гамма, отсчитываемая от V ступени вниз, совпадает по своей интервальной последовательности с восходящей мажорной гаммой. И если бы мы приняли в миноре V ступень за I, считали бы ступени вниз и строили бы трезвучия от этих ступеней тоже не вверх, а вниз, мы получили бы ту же самую схему, которая приведена только что. Но существенная музыкальная реальность, отраженная в этой схеме и относящаяся к области классической гармонии, заключается как раз не в том, что в миноре исходным тоническим звуком служит V ступень (это не так), и не в том, что аккорды строятся в миноре сверху вниз (это тоже не так). Она состоит в том, что мажорные и минорные трезвучия, которые строятся всегда снизу вверх и отсчитываются в гамме лада от I ступени, расположены в мажоре и в миноре особым взаимнопротивоположным образом: любому мажорному или минорному трезвучию мажорного лада, отстоящему на какой-либо ин-

тервал от тоники, соответствует в миноре трезвучие противоположного наклонения, отстоящее на тот же интервал от тоники, но отсчитываемый в другую сторону. И наоборот: любому мажорному или минорному трезвучию минорного лада тоже соответствует в мажоре трезвучие противоположного наклонения, которое отстоит от тоники на тот же интервал, отсчитываемый в обратную сторону. Так, в мажоре есть минорные трезвучия на II, III, IV и VI ступенях, то есть отстоящие от тоники на секунду, терцию, кварту и сексту вверх. Следовательно, в миноре есть мажорные трезвучия, отстоящие от тонического на те же интервалы вниз. В этом — главное значение схемы, приведенной в примере 42.

Соотношение, о котором идет речь, не отражает непосредственно различия выразительных возможностей двух ладов. Его смысл связан со всей тонально-модуляционной системой классической гармонии. Более подробно эта система будет рассмотрена в следующей главе. Но уже здесь необходимо задержаться на одной из ее существенных сторон, так как без этого нельзя понять описанный сейчас аспект взаимной симметрии в строении мажора и минора.

Необходимая для широкого тонально-гармонического развития модуляционная свобода требует двусторонности модуляционных путей. Аналогичным образом водитель машины легче и свободней выбирает свои маршруты, если по всем улицам города возможно двустороннее движение. Применительно к постепенной модуляции (так называемой модуляции «по плану») это означает возможность вернуться в первоначальную тональность той же дорогой, то есть через те же самые промежуточные тональности, через которые совершался уход. Но отсюда следует, что первая степень родства тональностей (а следовательно, и любая другая степень) должна быть обязательно взаимной. Действительно, постепенная модуляция из тональности x через тональность y в тональность z предполагает, что y есть тональность первой степени родства для x , а z — для y . Однако возможность обратной модуляции через тот же y предполагает взаимность, обратимость этого родства, то есть что y тоже является тональностью первой степени родства для z , а x — для y .

На первый взгляд взаимность родства кажется чем-то само собой разумеющимся. Само понятие родства или близости по существу своему предполагает взаимность. А музыкальная практика давно приучила нас к тому, что если, например, ре минор близок до мажору, то и до мажор близок ре минору. В действительности же вопрос сложнее. Ибо само определение первой степени родства не симметрично, не взаимно. В Практическом учебнике гармонии Римского-Корсакова сказано: «Близкими строями или находящимися в 1-й степени родства к данному строю считаются 6 строев, которых тонические

трезвучия заключаются в данном строе»¹. И далее перечисляются тональности, близкие до мажору.

Это определение оставляет, однако, открытым вопрос, содержится ли, в свою очередь, до-мажорное трезвучие в системе каждой из этих близких к до мажору тональностей. Тем самым остается открытым вопрос о взаимности родства, ибо из самого определения первой степени родства она не вытекает. Определение это направлено как бы в одну сторону: оно говорит о тональностях, близких к данной, а не о взаимной близости двух тональностей. Взаимно-симметричным по своей форме было бы определение, при котором две тональности считаются близкими, если тоническое трезвучие любой из них содержится в системе другой. Но подобное определение требовало бы предварительного доказательства невозможности такого случая, когда тоническое трезвучие одной тональности входит в систему другой, а тоническое трезвучие второй тональности не входит в систему первой.

На описанный логический дефект в существующих определениях родства тональностей впервые обратил внимание математик и дирижер М. А. Иглицкий в своей статье «Родство тональностей и задача об отыскании модуляционных планов» (рукопись). Можно было бы считать, что дефект этот носит чисто формальный характер, ибо фактически взаимность родства имеет место. Однако, если не задуматься над точным определением, можно пройти мимо тех важных свойств самой структуры мажора и минора, которые обеспечивают эту фактически существующую взаимность родства. Ибо, как указал в упомянутой работе М. Иглицкий, не при всякой структуре тональности такая взаимность возможна.

Рассмотрим следующий простой и условный пример. Допустим, что минор был бы основан не на эолийском, а на фригийском ладе, то есть имел бы II низкую ступень. Тогда, сохраняя строение мажора неизменным, можно было бы утверждать, что тональность ре минор (фригийская) близка до мажору, ибо тоническое трезвучие фригийского ре минора (*ре — фа — ля*) входит в систему до мажора. Однако взаимного родства не было бы. До мажор не близок фригийскому ре минору, так как тоническое трезвучие до мажора (*до — ми — соль*) не входит в систему фригийского ре минора: в ней нет звука *ми*, а есть *ми-бемоль*. Приведенный пример носит, разумеется, чисто теоретический характер: исторически фригийский лад относится к числу ладов мелодических, его тоникой служит один звук, а не трезвучие, да и самый вопрос о родстве тональностей встает лишь по отношению к мажору и минору, а не старинным ладам. Но пример этот ясно демонстрирует, что не всякая структура тональности

¹ Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений, т. IV. Литературные произведения и переписка. М., Музгиз, 1960, стр. 309.

допускает взаимность родства (при общепринятом определении родства). О том, как решается этот вопрос в общей форме, речь будет в следующей главе. Сейчас мы коснемся его только по отношению к родству двух тональностей разных ладов, то есть мажорной и минорной.

Вернемся к рассмотренному примеру. Ре-минор близок до мажору потому, что ре-минорное трезвучие входит в систему до-мажора. Оно лежит секундой выше тоники. Само до-мажорное трезвучие при этом расположено, конечно, наоборот, секундой ниже ре-минорного. Для взаимности родства очевидно и необходимо, чтобы в миноре существовало мажорное трезвучие, находящееся секундой ниже тоники. Если такое мажорное трезвучие действительно входит в систему минора, как это и имеет место в обычном миноре, — то родство до-мажора и ре-минора (то есть мажора и минора, лежащего тоном выше) будет взаимным. Если же на секунду вниз от тоники в миноре было бы расположено не мажорное, а минорное трезвучие, как во фригийском ладе, то взаимность родства была бы нарушена. Повторяя аналогичное рассуждение для любого интервала, мы и приходим к выводу, что необходимым и достаточным условием того, чтобы родство первой степени мажорной и минорной тональности было взаимным, оказывается та взаимная симметрия структуры двух ладов, которая отражена в схеме, приведенной в примере 42. Иными словами, если в одном из этих ладов есть какое-либо мажорное или минорное трезвучие, то в другом ладе должно иметься противоположное трезвучие, отстоящее от тоники на такой же интервал, но отсчитываемый в другую сторону. Выполнение этого условия и обеспечивает взаимность родства¹.

Теперь ясно, что взаимная структурная симметрия мажора и минора в указанном смысле вполне реальна и очень важна для всей тонально-модуляционной системы классической гармонии.

Осталось подытожить, как же соотносятся между собой значение обратного (зеркального) подобия мажора и минора и значение прямого их подобия в различных рассмотренных нами аспектах.

1. В области ладомелодических соотношений роль обратного подобия (взаимной симметрии) мажора и минора, как мы ви-

¹ Строго говоря, для взаимности родства необходима взаимная симметрия не между всеми трезвучиями, а только между минорными трезвучиями мажора и мажорными трезвучиями минора. Разумеется, мажорному трезвучию мажора не могло бы соответствовать мажорное же трезвучие в миноре, ибо этому последнему трезвучию необходимо должно соответствовать минорное (а не мажорное) в мажоре. Но мажорному трезвучию мажора могло бы соответствовать, например, уменьшенное в миноре, и это само по себе не нарушало бы взаимности родства мажорных и минорных тональностей. Практически, однако, как показывает пример 42, симметрия здесь полная, ибо уменьшенное трезвучие соответствует самому себе.

дели, достаточно велика. Оно коренится в противоположной и интонационной направленности некоторых характерных звуков двух ладов (прежде всего III ступени гаммы) и связано с важнейшей интонационной основой различной выразительности мажора и минора. Однако это обратное подобие проявляется, главным образом, внутри двух отрезков гаммы — нижнего (I—V ступени) и верхнего (V—I); сами же эти отрезки, как правило, не переставляются, минор не превращается в гипозолийский лад, тоникой минора (нижним устоем) служит I, а не V ступень обычной минорной гаммы, и последняя не является в целом обращением мажорной. В связи с этим не меньшее значение, чем обратное подобие, имеет в ладомелодическом аспекте и прямое подобие между мажором и минором: обе III ступени соотносятся — в качестве большой и малой терций — с нижним устоем лада, чем и обусловлено наиболее непосредственно ощутимое различие между мажором и минором с точки зрения их интонационной природы и акустических предположений.

2. В области структуры аккорда (мажорного и минорного трезвучия) реальное значение взаимной симметрии мажора и минора, хоть она внешне («для глаза») особенно ясна, ничтожно мало. Ибо аккорд не может строиться сверху вниз, и как только противоположная выразительность ладов достигает такой степени, что сгущается до соотношения их тонических аккордов, для симметрии, предполагающей полное равноправие и равновесие двух ее членов, не остается места. Господствует прямое подобие в строении аккордов при их несколько асимметричном и не вполне равноправном соотношении: минорное трезвучие, будучи, с одной стороны, самостоятельным консонансом, в то же время — с другой стороны — оценивается до известной степени «с точки зрения» мажорного. Таким образом, при переходе от ладомелодических соотношений к строению аккорда роль взаимной симметрии мажора и минора резко падает: в этом смысле происходит как бы скачок. Его постепенным «заполнением» оказываются следующие два аспекта.

3. В области функционально-динамической последовательности основных аккордов мажора и минора тоже действует прямое, а не обратное подобие ладов. Поэтому не происходит обмена ролями между доминантой и субдоминантой, как это должно было бы иметь место, если бы минор представлял зеркальное отражение мажора. Однако симметричные мелодические соотношения не могут не вызывать и симметричных конструктивных соответствий в самом расположении различных аккордов (всегда строящихся снизу вверх) внутри ладовых систем мажора и минора.

4. Эти симметричные соответствия имеют особенно большое значение в области родства тональностей и техники постепенной модуляции (техники построения модуляционных

планов), обеспечивая прежде всего взаимность родства мажорных и минорных тональностей (подробнее о модуляционных планах — в следующей главе)¹.

Из этих сложных соотношений в конечном счете вытекает общеизвестная структура классического минора, объединяющая элементы трех его разновидностей — натуральной, гармонической и мелодической, тогда как в мажоре безусловно господствует лишь одна из них (натуральная), а две другие вводятся только по аналогии с минором и играют второстепенную роль (заметим, что и в миноре третья разновидность имеет преимущественно мелодическое значение и не может быть поставлена в один ряд с двумя другими).

Поскольку выше неоднократно шла речь об элементах зеркальной симметрии в соотношении мажора и минора, здесь уместно коснуться роли и характера в музыке разного рода зеркально-симметричных соответствий вообще. Роль эта сравнительно ограничена. Главное же заключается в том, что проявления зеркальной симметрии относятся в каждом отдельном случае только к каким-либо сторонам или элементам музыки и почти никогда не охватывают ее течение столь полно и целостно, как может охватывать право-левая зеркальная симметрия структуру того или иного здания, предмета, строения тела человека и животных.

Так, во временной последовательности частей музыкального произведения зеркальное подобие (если оно имеет место) распространяется лишь на взаимное расположение частей, но не на соотношение сходных элементов между собой. Действительно, в формах типа А В В А, А В С В А «левое» и «правое» А (или В) находятся в соотношении прямого (а не обратного, зеркального) подобия: их внутреннее развитие направлено в обоих случаях сходным образом «слева направо», от одинакового начала к одинаковому концу. И только ракоходный вариант мелодии воспроизводит ее от конца к началу — звук за звуком. Однако и в этом случае зеркальная симметрия не оказывается полной, ибо, во-первых, она обычно распространяется лишь на последовательность высот (а не длительностей) звуков, во-вторых, она реализуется лишь в одном слое фактуры (в одном мелодическом голосе). Полная же симметрия возникает лишь тогда, когда пленка с записью какого-либо построения пускается в обратную сторону, а это, как правило, дает полный хаос. Общая причина ясна: время направлено; предыдущее и последующее, прошлое и будущее, причина и след-

¹ В следующей главе будет также показано, что функционально-динамическая природа тонально-модуляционных планов музыкальных форм снова подчиняется (как и кругооборот функций внутри тональности) закономерности прямого ладов, осложняемой той асимметрией мажора и минора, которая проявляется в преимущественном тяготении минора к мажору, а не наоборот.

ствие не могут быть равноправными и равнозначными, подобно левой и правой частям здания.

Но и проявления зеркальной симметрии в звуковысотном «пространстве» (к этой области и относятся элементы симметрии в соотношении мажора и минора) тоже носят в музыке ограниченный, частичный, неполный характер. Вспомним, что и произведение архитектуры может иметь лишь вертикальную, а не горизонтальную ось (или плоскость) симметрии. Иначе говоря, возможна зеркальная симметрия правой и левой частей здания, но не верхней и нижней. Земное притяжение и весь связанный с ним жизненный опыт человека исключает равноправие движений вверх и вниз, аналогичное равноправию движений налево и направо. Поэтому только небольшие элементы здания, фигуры орнамента (практически «невесомые» по сравнению с огромной массой всего здания) могут иметь горизонтальную ось симметрии.

Одномерное звуковысотное «пространство» аналогично в этом отношении вертикальной, а не горизонтальной прямой (недаром речь идет именно о высоте звуков), то есть исключает полное равноправие противоположных направлений, а следовательно, и полные (целостные) проявления зеркальной симметрии: как упомянуто, низкие звуки производят впечатление более массивных, тяжелых, чем высокие, движение же от низких звуков к высоким связывается с нарастанием напряжения, обратное движение — со спадом. Это неравноправие и делает проявления симметрии «по вертикали» (то есть в звуковысотном пространстве) столь же частичным, что и «по горизонтали» (во времени). И поскольку эти частичные проявления касаются не целостной ткани конкретных произведений, а отдельных сторон музыки, они нередко носят характер несколько абстрактный и оказываются достоянием прежде всего теоретических схем, хоть и отражающих те или иные действительные соотношения, но берущих эти соотношения в отвлечении от их многообразных связей с другими элементами целого.

Частичный и неполный характер носят даже те проявления зеркальной симметрии мажора и минора, которые имеют для классической системы гармонии наиболее реальное значение. Таково, например, описанное взаимно симметричное расположение мажорных и минорных трезвучий в диатониках мажора и минора, определяющее, как будет показано в следующей главе, симметрию модуляционных планов из мажора и из минора. Но эта звуковысотная симметрия распространяется, конечно, только на последовательность тональностей, образующих модуляционный план, а не самих аккордов, реализующих его. Тем самым зеркальное подобие приобретает опять-таки частичный и несколько отвлеченный характер.

В связи со сказанным возникает вопрос о том, насколько правомерны те наши критические замечания по поводу различ-

ных теорий симметрии мажора и минора, которые основаны на доведении принципа, лежащего в основе этих теорий, до абсурда, то есть на демонстрации того, что последовательное проведение принципа приводит к явным противоречиям с фактами. Ведь если полная, последовательная, целостная зеркальная симметрия, аналогичная симметрии архитектурной композиции, в музыке вообще невозможна, то логично ли критиковать соответствующие теории за то, что сфера их применения по неизбежности ограничена?

Ответ зависит, во-первых, от того, насколько осознают эту ограниченность сами авторы рассматриваемых теорий, во-вторых, от того, насколько велико реальное значение для музыки именно тех видов или аспектов зеркальной симметрии, которые той или иной теорией подчеркиваются. Слабость симметричных построений и схем Эттингена, Римана, Яворского, Оголевца в том и заключается, что схемы эти претендуют на целостный (а не частичный) охват соответствующих явлений, то есть на универсальность, претендуют, в частности, на раскрытие самой сущности соотношения мажора и минора. Концепции Эттингена и Римана, кроме того, акцентируют как раз тот аспект зеркальной симметрии, который носит наиболее условный характер и наименее реален с музыкальной точки зрения — построение минорного аккорда сверху вниз (в концепции Яворского столь же нереальна симметричная перемена мест доминанты и субдоминанты в миноре по сравнению с мажором). Наоборот, например соображения ряда теоретиков, касающиеся зеркальной симметрии модуляционных планов из мажора и из минора, не вызывают возражений, так как четко определена та ограниченная сфера, в которой эта симметрия имеет место.

Теперь становится ясным, что полная симметрия мажора и минора невозможна не только вследствие эстетического неравноправия (эстетической «асимметрии») этих ладов, но и потому, что высотная координата музыки (как и временная) вообще не допускает последовательного и целостного проведения зеркальной симметрии, подобной право-левой симметрии в пространстве. Связь же между этими двумя причинами — специально эстетической и общеструктурной — заключается в том, что классическая гармония, формировавшаяся в соответствии с определенными художественными задачами (эстетическими требованиями), опиралась при решении этих задач на коренные общие закономерности музыки, причем сама ориентация на естественные свойства восприятия высотных и временных соотношений тоже входила в число существенных черт эстетики, лежащей в основе классической гармонии.

Наиболее реальное проявление зеркальной симметрии в музыкально-высотном пространстве — проведение темы в обращении. Оно применяется очень часто (несравненно чаще, чем, например, ракоходное движение) и легко воспринимается. Звуки

темы-мелодии обычно находятся в пределах одного регистра, различие их тяжести, массивности поэтому почти не ощущается, и соответствие между восходящими и нисходящими движениями в теме и ее обращении приближается (по его восприятию) к соответствию линий орнаментального рисунка, симметричного относительно горизонтальной оси. Правда, полного равноправия между нарастаниями и спадами мелодического напряжения (как и между ладовым положением звуков темы и обращения) все равно нет. Однако нарастания и спады напряжения определяются не только направлением движения мелодии, но и шириной и узостью интервалов, а также степенью их консонантности или диссонантности. Поскольку же эти факторы остаются при обращении темы неизменными, восприятие способно до некоторой степени отвлекаться от принципиального неравноправия мелодических восхождений и нисхождений и воспринимать зеркальную симметрию мелодического рисунка как достаточно реальную и полноценную. Если же обращение темы сделано, как это часто бывает, вокруг III ступени лада как оси симметрии (см., например, «Искусство фуги» Баха), то устойчивые звуки переходят при обращении в устойчивые же (I ступень в V и наоборот), неустойчивые — в неустойчивые, причем сохраняется даже соответствие между более интенсивно и менее интенсивно тяготеющими неустоями — согласно схемам лада у Бемецридера и Яворского (то есть VI ступень переходит при обращении в VII, а IV во II и наоборот).

Разумеется, при таком обращении сохраняется неизменной лишь ступеневая, но не тоновая величина интервалов. Абсолютно точное же обращение требует замены самой III ступени ладово противоположной (то есть осью симметрии должен служить воображаемый звук, промежуточный между терциями мажора и минора). Подобное обращение легко получить, если в миноре считать ступени от обычной V ступени вниз (как показано в примере-схеме 40) и ставить в соответствие каждой ступени мажора аналогичную (в указанном смысле) ступень минора (и наоборот). Пользуясь же схемой Оголевца, приведенной на стр. 315, достаточно для получения точного обращения темы заменить все «альфные» звуки темы «бетными» (и наоборот) с теми же числовыми индексами напряжения.

Таким образом, абсолютно точное обращение мажорной темы обязательно дает тему минорную (и наоборот), подобно тому как и точный зеркальный вариант мажорного аккорда дает аккорд минорный. Собственно, из этих бесспорных положений рядом теоретиков и был сделан ошибочный вывод о справедливости несравненно более общего положения, якобы верно и полно схватывающего сущность соотношений мажора и минора («минор есть обращение мажора» вместо «точное обращение мажорной мелодии или аккорда есть минорная мелодия или минорный аккорд»).

Покажем на очень ярком примере из музыкальной литературы, что даже в том случае, когда самый образно-выразительный контраст мажора и минора непосредственно связан с обращением темы, это обращение отнюдь не следует схеме Эттингена — Римана — Яворского — Оголевца (то есть схеме точной зеркальной симметрии), а учитывает прямое подобие двух ладов. Речь идет о начале симфонии Анатолия Александрова:



Противопоставление мажора и одноименного минора усилено здесь многими средствами. Восходящему устремлению мажорной фразы отвечает нисходящее движение минорной. Forte сменяется piano, светлый и горделивый тембр трубы — элегическим звучанием английского рожка¹. Казалось бы, этот пример наглядно демонстрирует саму эстетическую сущность минора именно как зеркального отражения мажора. Однако если бы это было так, то обращенный вариант темы должен был бы звучать терцией выше — в соответствии с рассмотренными теоретическими схемами (лишь в этом случае обращение сохраняло бы не только ступеневую, но и тоновую величину интервалов, то есть было бы совершенно точным):



Нетрудно убедиться, однако, сколь резко снизился бы при этом художественный эффект. В частности, заключительной призывной («восклицающей» и «провозглашающей») интонации трубы отвечала бы утвердительно завершающая интонация английского рожка, тогда как логика контраста требует здесь интонации печально-неуверенной.

Вариант, избранный композитором, выявляет сущность соотношения противоположных ладов гораздо полнее: обращение совмещается с прямым подобием. Осью симметрии служит II ступень (d), и поэтому большой терции мажора (c—e) отвечает малая терция минора (c—es), данная в обратном движении, а отнюдь не большая же терция g—es (ср. в примере 42a три начальных звука темы и обращения, а также обороты d—e—c и d—c—es во вторых тактах обеих фраз). Таким

¹ Краткий разбор симфонии содержится в статье О. Степанова «Вдохновенное мастерство» («Советская музыка», 1967, № 7, стр. 13—15).

образом, даже в чисто мелодическом, а не аккордовом аспекте наиболее художественно убедительным минором оказывается минор, сочетающий черты зеркальной симметрии по отношению к мажору с чертами прямого подобия с ним.

Подробно описанное выше, а затем кратко резюмированное в четырех пунктах соотношение между чертами обратного и прямого подобия мажора и минора представляет собой некоторую систему, входящую в более общую систему классической гармонии. И если обрисованная нами картина не была осознана в музыковедческих исследованиях как единое целое, то отдельные ее элементы, несомненно, получали то или иное отражение. При этом, как уже упомянуто, осознать картину в целом очень мешало то обстоятельство, что некоторые теоретики, наиболее активно утверждавшие понимание минора как структуры, обратной (симметричной) мажору (Царлино, Эттинген, Риман), исходили из того аспекта этого обратного подобия (строение мажорного и минорного трезвучий), который сразу бросается в глаза, но не имеет существенного внутреннего значения и противоречит реальным закономерностям гармонии. Даже Риман, впервые выдвинувший положение, что конструкция минора сочетает обратное и прямое подобие с мажором, усматривал это сочетание не во всей системе минора в целом, а прежде всего опять-таки в структуре именно аккорда, где обратное подобие как раз не играет роли, и его настойчивое подчеркивание вызывало резкие протесты.

Реальные же проявления симметричного отношения минора к мажору находили свое отражение в работах других теоретиков. Здесь прежде всего должен быть назван Римский-Корсаков, хоть и не сформулировавший теоретически, но фактически разработавший в своих трудах по гармонии тот аспект симметрии двух ладов, который связан с родством тональностей и включением в систему минора и мажора мажорной доминанты минора и минорной субдоминанты мажора. Еще до своего широко известного Практического учебника гармонии, само название которого исключает или резко ограничивает теоретические объяснения, Римский-Корсаков написал Учебник гармонии¹, содержащий интереснейший материал, по которому можно проследить формирование некоторых музыкально-теоретических идей автора. Исходя из обычной автентической последовательности в гармоническом миноре, Римский-Корсаков пишет, что и в мажоре эта же последовательность (то есть мажорное трезвучие и отстоящее от него на кварту вверх минорное) производит удовлетворительное впечатление.

Вот слова Римского-Корсакова: «Если мы обратим внимание на отношении трезвучий V и I ступеней минорного лада (гар-

¹ Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 3—227.

монического. — Л. М.)... то придем к заключению, что подобного отношения между трезвучиями мажорного лада мы не встречаем; между тем эта совершенно естественная для уха последовательность заставляет желать применить ее и к мажорному ладу»¹. Далее Римский-Корсаков подробно разъясняет аналогию между повышением VII ступени в миноре и понижением VI ступени в мажоре, приводит для наглядности главные трезвучия гармонического минора и гармонического (искусственного) мажора на ступенях соответствующих гамм, выписанных одна снизу вверх, другая сверху вниз (что подчеркивает элемент взаимной симметрии ладов), и заключает: «...сделанное нами изменение VI ступени мажора совершенно аналогично с общепринятым изменением VII ступени в миноре, а именно: если терция доминантового трезвучия в миноре повышена случайным знаком, то терция субдоминантового трезвучия в мажоре понижена».

Вследствие явного благозвучия такого изменения субдоминантового трезвучия в мажоре, во всем нашем руководстве мы будем рассматривать два вида субдоминантового трезвучия в мажорном ладе: мажорное (натуральное) и минорное (искусственное)².

Римский-Корсаков, вероятно, потому так обстоятельно обосновывает свою точку зрения, что она нова: мажорная доминанта в миноре давным-давно признана теоретиками, чего нельзя было сказать о минорной субдоминанте в мажоре. Между тем согласно сложившемуся у Римского-Корсакова представлению о родстве строев (тоже новому) тональность мажорной доминанты для минора справедливо считается близкой, хоть и отстоит на четыре знака. Но близость — понятие взаимное, и если, например, ми мажор близок ля минору, то и ля минор близок ми мажору. Следовательно, в систему ми мажора непременно должно входить ля-минорное трезвучие, то есть минорная субдоминанта.

Необходимость введения этого трезвучия в мажор на тех же основаниях, что и мажорной доминанты в минор, диктуется всей модуляционной логикой классической гармонии. Однако внутри тональности значение минорной субдоминанты мажора неизмеримо меньше, чем значение мажорной доминанты минора, ибо основной вид мажора — натуральный. Поэтому осуществленное Римским-Корсаковым известное «уравнение в правах» двух названных аккордов было необычайно смелым новаторским шагом, на первый взгляд противоречащим творческой практике классиков, а в действительности отражавшим некоторые ее более широкие и общие аспекты. Вот почему Римский-

Корсаков, видимо, много размышлял над своим нововведением и, естественно, уделял большое внимание не только чисто теоретическому, но и собственно музыкальному его обоснованию (вспомним цитированные выше слова Римского-Корсакова о естественности для уха последовательности мажорной тоники и минорной субдоминанты).

В Практическом учебнике гармонии сжато сформулированы окончательные итоги этих размышлений без теоретических выкладок и разъяснений. Если минорная субдоминанта входит в мажор на тех же основаниях, что и мажорная доминанта в минор, то и гармонический мажор как лад (и соответствующая ему гамма) должен фигурировать наряду с гармоническим минором. Римский-Корсаков и говорит в начале учебника о четырех основных ладах (двух натуральных и двух гармонических).

В музыкально-теоретической литературе это признание самостоятельности гармонического мажора справедливо отмечается как нововведение Римского-Корсакова. Однако при этом не раскрывается действительная сила этого нововведения, его подлинный смысл и его значение для теории и практики гармонии. Сейчас, после всего изложенного, соответствующие связи уже ясны читателю: гармонический мажор вводится с самого начала учебника для того, чтобы в дальнейшем нашлось естественное место для минорной субдоминанты в мажоре, а эта последняя необходима для построения удовлетворительного учения о родстве тональностей и модуляции. К сожалению, эти существенные и простые связи не были до сих пор замечены авторами, писавшими об учебнике Римского-Корсакова.

Не было замечено также и следующее. Перечисляя строи, близкие до мажору и ля минору (§ 48 Практического учебника гармонии), Римский-Корсаков приводит таблицу, содержащую тоники соответствующих тональностей первой степени родства:

Поскольку, согласно определению первой степени родства, эти тоники входят в систему данного строя, таблица эта фактически содержит все мажорные и минорные трезвучия двух ладов. Нетрудно убедиться, что она, в сущности, совпадает со схемой примера 42 на стр. 323 и, таким образом, демонстрирует именно тот аспект полной взаимной симметрии мажора и минора, который так важен для теории модуляции и родства тональностей.

¹ Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 9.

² Там же, стр. 10.

Знал ли об этой симметрии Римский-Корсаков? Заметил ли он ее? Предположить обратное по отношению к композитору и теоретику, необычайно чуткому в своем творчестве к самым разнообразным проявлениям симметрии, невозможно. Да к тому же, если бы Римский-Корсаков не замечал эту симметрию, ему было бы незачем выписывать в приведенной таблице трезвучия по ступеням в противоположных направлениях для мажора и минора (сверху вниз и снизу вверх): он мог бы выписать их по ступеням в одном направлении для обоих ладов. Словом, ясно, что Римский-Корсаков прекрасно знал эту симметрию, но в практическом учебнике не считал нужным специально разъяснять ее, предоставляя, однако, внимательному читателю полную возможность наглядно в ней удостовериться. Тем не менее за истекшие после выхода Практического учебника восемьдесят пять лет не появилось никаких печатных свидетельств того, что кто-либо из читателей увидел в таблице Римского-Корсакова все то, что в ней содержится. В конечном счете приходится еще раз подчеркнуть уже упомянутую парадоксальную ситуацию в трактовке теоретиками симметрии мажора и минора. Эттинген и Риман неоднократно и четко формулировали положение об этой симметрии, но акцентировали ее совершенно нереальный аспект (строение минорного аккорда сверху вниз), не имеющий практического значения и смысла, и тем самым скомпрометировали саму идею такой симметрии. Римский-Корсаков, наоборот, хорошо знал некоторые ее реальные, практически важные аспекты, продемонстрировал один из них в нотной схеме, но не сформулировал его и вообще не упоминал о симметрии мажора и минора в своих работах (не реакция ли это на труды Римана?).

Проследим теперь отношение к этому вопросу у последующих отечественных теоретиков. Яворский, строя минорный лад симметрично мажорному, не исходил, однако, из аккордов, и вопрос об основном тоне аккорда не имел для него существенного значения. Его концепция отразила поэтому некоторые реальные симметричные мелодико-интонационные соотношения, например уже упомянутое соответствие между II повышенной ступенью мажора и IV пониженной ступенью минора. И если невозможно принять для минора «перемену ролей» доминанты и субдоминанты в динамическом развертывании гармонических функций, то вытекающие из этой перемены термины Яворского подчеркивают реальные симметрично-мелодические конструктивные соответствия. Так, симметрично отвечающие друг другу VII ступень мажора и VI ступень натурального минора Яворский называет доминантовыми вводными тонами. Мы можем согласиться лишь с первым из этих обозначений, но, отвергая второе, принимаем, однако, содержащееся в нем указание на самый факт симметричного соответствия. (Аналогичный характер носят, например, обозначения VII высокой ступени в

миноре и VI низкой в мажоре как «субдоминантовых гармонических вводных тонов».)

Г. Катуар в своем Теоретическом курсе гармонии подробно разрабатывает теорию минора как зеркального отражения мажора, но подчеркивает, что эта теория относится лишь к натуральной разновидности минора. На стр. 41 первой части названного труда Катуар дает схему, близкую приведенной нами в примере 42, но без разъяснения ее значения для взаимности родства тональностей.

В Практическом курсе гармонии И. Способина, С. Евсеева, И. Дубовского обращается внимание на симметричное соответствие между тональностями различных степеней родства по отношению к исходному мажорному строю и тональностями тех же степеней родства по отношению к исходному минорному строю¹. При этом, однако, ничего не говорится о том, что эта симметрия является следствием взаимно-симметричного расположения мажорных и минорных трезвучий на ступенях гамм двух противоположных ладов.

Ю. Тюлин решительно полемизирует в Учении о гармонии против унтертоновой теории минора и против построения минорного аккорда как обращения мажорного. После этого он пишет: «Однако обратно симметричная аналогия в интервальном строении мажора и минора все же играет определенную роль: она проявляется в логических системах соотношений ладовых элементов, аккордов и тональностей»². И далее в небольшой сноске говорится об аналогии между VII повышенной и VI пониженной ступенями минора и мажора, а также о том, что «обратная аналогия проявляется и в других схемах, в частности, в схемах модуляционных отношений». В Учебнике гармонии Ю. Н. Тюлина и Н. Г. Привано упоминается вскользь, что «родство тональностей взаимно» (стр. 253), и говорится, что в соотношении мажорной доминанты минора и минорной субдоминанты мажора «проявляется обратная аналогия мажора и минора (как ладовых систем, но не как аккордов)» (стр. 254, сноска). Но эта «обратная аналогия» опять-таки не демонстрируется по отношению к диатоникам мажора и минора в целом и не ставится в связь с взаимностью родства мажорных и минорных тональностей. Нет речи в работах Ю. Тюлина также о рассмотренной выше важнейшей интонационной предпосылке противоположной выразительности двух ладов, связанной с противоположным потенциальным тяготением терцового тона аккорда и III ступени лада, — предпосылке, несомненно, выводящей вопрос за рамки одних лишь логических систем соотношений, о которых пишет Ю. Тюлин. Сло-

¹ См.: И. Способин, С. Евсеев, И. Дубовский. Практический курс гармонии, ч. II. М., Музгиз, 1935, стр. 134.

² Учение о гармонии, изд. 1-е, стр. 106.

вом, различные верные замечания, разбросанные в рассматриваемых трудах, не полны, не приведены в систему и не создают целостной картины соотношения мажора и минора.

А. Должанский в работе «О ладовой основе сочинений Шостаковича», впервые опубликованной в 1947 году, развивает теорию гармонической противоположности ладов. Гармонически противоположные лады определяются «наличием на противоположных ступенях трезвучий противоположных структур»¹. Автор имеет в виду как раз взаимную симметрию в расположении трезвучий, о которой выше шла речь, и отмечает, что среди диатонических ладов гармонически противоположными являются не только ионийский и эолийский, но и лидийский и фригийский, миксолидийский и дорийский (подробнее — в следующей главе). Далее А. Должанский указывает, что гармоническая противоположность мажора и минора обеспечила этим ладам «симметричные модуляционные пути»². Этим соображениям А. Должанского недостает лишь двух указаний: во-первых, на весьма наглядно демонстрирующую «гармоническую противоположность» (то есть взаимную симметрию мажора и минора) схему Римского-Корсакова, приведенную нами в примере 43 (видимо, Должанский, как и другие теоретики, не до конца понял ее смысл); во-вторых — на то, что противоположность (симметрия) обеспечивает не только симметрию модуляционных путей (об этом — в следующей главе), но и является условием взаимности родства мажорной и минорной тональностей, без чего само понятие родства теряет смысл.

Вообще, заметить ту симметрию в расположении трезвучий мажорного и минорного ладов, какая показана в примерах 42 и 43, нетрудно. Ее могли видеть не только Римский-Корсаков, Катуар, Должанский, но, вероятно, и некоторые из многочисленных иностранных авторов трудов по гармонии. Если же исходить из общего понимания минора как обращения мажора, то этот аспект симметрии (как и ряд других) оказывается само собой разумеющимся частным следствием общей посылки. Суть вопроса заключается здесь в том, что данная конкретная симметрия имеет реальное значение независимо от общей зеркально симметричной (по отношению к мажору) трактовки минора, то есть и при обычном построении минорного трезвучия снизу вверх, и что это значение состоит прежде всего в упомянутом обеспечении взаимности родства мажорной и минорной тональности.

В этом последнем отношении «точку над и» поставил М. Иглицкий в уже названной работе: он впервые обратил внимание на логический дефект общепринятого определения родства то-

¹ Цит. по сб. «Черты стиля Шостаковича». М., «Советский композитор», 1962, стр. 37.

² Там же, стр. 39.

нальностей и отметил, что хотя фактически близость тональностей и является взаимной, но из определения родства это автоматически не вытекает, а следовательно, это подлежит доказательству, то есть должно быть выведено из самой структуры мажора и минора. Здесь и было показано, что для взаимности родства мажорной и минорной тональностей необходимо и достаточно обратное подобие (симметрия, противоположность) в расположении мажорных и минорных трезвучий в этих ладах, которое и имеет место.

Заканчивая главу, вспомним вновь, в чем заключается сущность рассмотренной проблемы. Она потому и называется «проблемой минора», что теоретикам не удавалось найти такое объяснение конструкции минорного лада, которое было бы столь же простым и убедительным, что и объяснение структуры мажора. И в тех случаях, когда ученые создавали внешне наиболее гладкую и «складную» картину минора (минор как полное обращение мажора), им приходилось констатировать (например, Риману, Катуару, Яворскому), что минор классической музыки как раз не соответствует этой картине, ибо он в значительной мере подчинен мажору. Тем самым минор классиков как бы признавался не совсем полноценным.

Такая точка зрения, однако, чрезвычайно уязвима. Ибо именно классическая система гармонии прочно опирается на два лада — мажор и минор, на их противоположные выразительные возможности. Нигде не выявлен так ярко образно-эмоциональный контраст этих ладов, нигде не играют такой роли их непосредственные контрастные сопоставления, как в музыке, опирающейся на классическую систему гармонии. И потому нигде не выражена так полно самая сущность не только мажора, но и минора, как в этой музыке.

Но теоретики обязаны исследовать явления в их исторически конкретной и притом прежде всего в их наиболее развитой и зрелой форме, а не утверждать, будто именно эти формы как раз не отвечают сущности явлений. Вот почему широкие круги музыкантов и любителей музыки никогда не соглашались с утверждениями, будто минор классической музыки — это какой-то «не тот» минор, и справедливо возразят музыковедам, что скорее их концепции — «не те» концепции.

Теоретики, как упомянуто, впадали здесь в ту же ошибку, что и в вопросе о причинах тяготения доминанты в тонику: они отождествляли простоту объяснения (к тому же прямолинейно понимаемую) с его убедительностью. Между тем одно не всегда совместимо с другим: есть явления настолько сложные, что их верное и убедительное объяснение не может быть очень простым. И в данном случае вопрос требует гораздо более широкого историко-эстетического подхода к явлениям, чем тот, который обычно свойствен специалистам в области теории музыки. Вот почему все попытки объяснить минор посредством отыскания для

этого лада и его тонического трезвучия такой же простой схемы или такой же прочной и естественной физической основы единства, как и для мажора, были заранее обречены на неудачу. Эта основа не могла быть найдена ни в теории унтертонов, ни в явлении тонов совпадения, ни в привлечении более далеких тонов натурального звукоряда, ни в логическом «обращении вопроса» об обертонах, ни в соотношении арифметического и гармонического рядов, ни в обратном подобии интервального строения мажорного и минорного трезвучий, ни в схемах Яворского, Оголевца или каких-либо иных. Ю. Тюлин справедливо писал, что «усилия теоретиков доказать равноценность минора (мажору. — Л. М.) в акустическом отношении... направлены по ложному пути: именно неравноценность минора в этом отношении является единственной причиной той зависимости его от мажора (при полном равноправии во всех других отношениях), которая является существенной чертой нашего гармонического мышления и проходит красной нитью через всю музыкальную литературу»¹. К этому надо добавить, что по ложному пути направлены попытки доказать равноправие и полную аналогию (прямую или обратную) минора мажору в целом, а не только в акустическом отношении (например, Яворский сделал такую попытку, вовсе не обращаясь к акустическим предпосылкам). Причина этого, как разъяснено, заключается в эстетическом неравноправии классического минора мажору, одним из выражений которого и служит опора последнего на акустически более полный консонанс. Ложный же путь теоретиков проявился не только в игнорировании этого обстоятельства, но и в стремлении создать самостоятельную и законченную структурную схему отдельно для мажора и для минора. В основе такого стремления лежит понимание классической системы гармонии как некоей суммы системы мажора и системы минора, тогда как в действительности существует единая целостная двуладовая система, подчиняющая себе свои элементы и слагаемые. И даже важнейшая интонационная предпосылка соотношения мажора и минора (противоположность потенциальных тяготений III ступени гаммы) может полностью реализоваться только в рамках всей классической системы, где действие этой предпосылки объединяется с действием предпосылок акустических, с централизованной функциональной организацией, концентрирующей колористическую характеристику лада в его тоническом аккорде, и с другими свойствами системы. Так, например, терцовое строение аккордов, значение которого само в некоторой (но не решающей) степени обусловлено тем, что терция служит индикатором ладового наклона, усиливает в свою очередь (на основе «обратной связи») роль терцового тона аккорда и интервала терции, столь важных для различия мажора и минора.

¹ Ю. Н. Тюлин. Учение о гармонии, 1-е изд. стр. 108.

ра. Наконец, опора классической гармонии всего на два лада заставляет воспринимать их в сравнении друг с другом, что вместе со всей практикой их применения опять-таки способствует реализации противоположных выразительных возможностей ладов.

В связи с этим становится ясным, что не только минор зависит от мажора, но и структурно более самостоятельный мажорный лад тоже испытывает какие-то воздействия минора. Уже самый факт, что диатоника содержит три мажорных и три аналогично расположенных минорных трезвучия, указывает на глубокую связь мажора и минора, в частности на наличие внутри мажорного лада (в скрытом виде) параллельного ему минора. А минорная субдоминанта в мажоре представляет собой яркое проявление обратного влияния минора на мажор, — обратного потому, что исторически сначала в минор вводится мажорная доминанта.

Единством системы объясняется и многообразная роль самых различных ее внутренних соотношений. Например, элементы взаимной симметрии минора и мажора важны и для противоположной выразительности этих ладов (преимущественно в сфере интонационно мелодической), и для модуляционной логики. Черты прямого подобия ладов тоже существенны и для единства системы, и для более полного выявления и взаимного оттенения выразительности двух ладов (то есть для непосредственного сравнения большой и малой терций от нижнего устоя). В этом смысле и те свойства классического минора, которые обычно рассматриваются как выражение подчиненности минора мажору, в действительности способствуют усилению и обострению выразительности минорного лада.

В сущности, черты неравноправия минора по отношению к мажору сводятся к трем аспектам. Первый из них заключается в отсутствии у минорного трезвучия такого же полного акустического (обертонового) единства, как у мажорного. Но это как раз и способствует той затененности звучания минорного трезвучия по сравнению с мажорным, которая входит в саму специфику минорности. Второй аспект неравноправия состоит в том, что минор классической гармонии обладает более значительным тяготением к мажору, нежели мажор к минору. Этот аспект в какой-то степени обусловлен непосредственно большей акустической устойчивостью мажора (то есть первым аспектом), частично же вытекает из различного отношения человека к радостным и печальным эмоциям, то есть из стремления сменить последние первыми, а не наоборот. Во всяком случае оба названных аспекта определяются в конечном счете теми сторонами эстетики классической гармонии, о которых речь шла в главе третьей. И наконец, последний аспект, о котором упомянуто в настоящей и предыдущей главах и который обычно прежде всего и имеют в виду, когда говорят о подчиненности классического

минора мажору, заключается в перенесении в минорный лад функционально-гармонической системы мажора, прежде всего вводнотонового тяготения и связанной с ним мажорной доминанты. Этот аспект, как упомянуто, обусловлен тем, что классический мажорный лад, отражающий не только оптимизм, но и активность классического мироощущения, обладает более сильными гармоническими тяготениями и более богатыми возможностями динамического развертывания гармонических функций, нежели натуральный минор. И функциональная система, как бы заимствованная из мажора, требуется для более сильного и активного утверждения содержания, выражаемого в минорных произведениях, в особенности же для воплощения таких минорных эмоций, которые сами являются активными и динамичными. Действительно, мажорная доминанта в миноре служит не только функционально-динамической логике, но и специфически минорной выразительности: мажорное звучание этой доминанты отступает на задний план по сравнению с ее острым тяготением к минорной тонике, — тяготением, которое подчеркивает господствующую роль последней, а следовательно, и минорный характер лада. Отсюда видно, что классический минор не есть некий ущемленный мажором лад, умаленный в своей минорной выразительной сущности, а наоборот, является полноценным носителем соответствующих художественно-выразительных возможностей, простирающихся от скорбной, элегической или углубленно-созерцательной образной сферы до конфликтно-динамической. Достаточно в связи с этим вспомнить, с одной стороны, что такая специфически минорная гармония, как уменьшенный септаккорд, отсутствует в натуральной диатонике и предполагает гармонический минор (который обычно и рассматривается как подчиненный мажору), с другой же стороны, что классическая музыка широко пользуется не только мелодическими оборотами, но и гармониями натурального минора. Словом, если и можно говорить о подчинении классического минора мажору, то лишь о таком подчинении, которое осуществляется «в интересах» самого минора и ни в какой мере его не подавляет. Точнее же было бы утверждать, что классический мажор поднимает минор до своего уровня в смысле динамики и логики гармонического развития или же что минор сам поднимается в этом отношении до уровня мажора.

Следует, наконец, заметить, что проявления мажорности и минорности в области гармонии не исчерпываются двумя основными ладами классической музыки. Ибо к широко понимаемой сфере мажорности и минорности можно отнести все явления эмоционально-колористических просветлений и наложений тени, которые опираются на соответствующие интервально-акустические предпосылки или на противоположную интонационную направленность тех или иных характерных тонов. Но классическая гармония представила мажорность и минорность в особо

яркой и концентрированной форме, так как аккордово-вертикальные и интонационно-мелодические предпосылки действуют здесь, как и в других областях классической гармонии, в полном единстве, а кроме того, вся целостная система классической гармонии основывается, во-первых, на непосредственном сравнении и сопоставлении именно этих двух противоположных аккордовых и ладовых качеств, во-вторых, на централизованной функциональной логике, весьма подчеркивающей господствующий тонический аккорд, а следовательно, и его мажорный или минорный характер. В частности, классический минор, подчиняясь функциональной системе гармонии в целом, в то же время на нее опирается и черпает в ней свою выразительную силу. Поэтому только в связи с ней, а не на основе построения каких-либо особых интервально-звуковых схем, изолированных от классической системы гармонии в целом, он может быть удовлетворительно объяснен и понят. Соотношение же минора и мажора в этой системе есть соотношение не механическое и элементарное (каким является зеркальная симметрия или прямое соответствие), а живое и сложное, подобное, например, двойной спирали в молекулах ДНК и другим явлениям органического мира.

ГЛАВА VIII

О КЛАССИЧЕСКОЙ ТОНАЛЬНО-МОДУЛЯЦИОННОЙ СИСТЕМЕ

(к проблемам родства тональностей,
модуляции и отклонений, темпериции)

Уже вопрос о трех функциях, а в еще большей степени вопрос о соотношении мажора и минора так или иначе приводил к проблеме родства тональностей. Но с модуляцией и родством тональностей связана еще одна из важных причин выделения среди старинных ладов именно ионийского и эолийского. На этой причине мы и остановимся.

В предыдущей главе вскользь упомянуто, что та взаимная симметрия в расположении мажорных и минорных трезвучий, которая свойственна соотношению ионийского и эолийского ладов, присуща и соотношению ладов лидийского и фригийского, а также миксолидийского и дорийского. В этом легко убедиться из схемы, приведенной в примере 42 на стр. 323 и допускающей неограниченное продолжение в обе стороны. Если исключить из нее два трезвучия, выходящие за пределы натуральной диатоники (эти трезвучия поставлены в скобки), то можно сделать исходным моментом последовательности не только до-мажорное и ля-минорное трезвучия, но и любую аналогичную пару противоположных трезвучий, находящихся в схеме на одной вертикали (то есть *фа* и *ми*, *соль* и *ре*). Поскольку же в приведенной диатонике белых клавиш звуки *фа*, *ми*, *соль* и *ре* служат тониками лидийского, фригийского, миксолидийского и дорийского ладов, взаимная гармоническая симметрия соответствующих ладов становится очевидной. Она вытекает из простого факта симметрии диатоники белых клавиш относительно звука *ре* — факта, который надо было бы сообщать уже в курсах музграмоты и элементарной теории музыки. А относительно этого центра (*ре*) каждая из трех пар трезвучий — на *до* и на *ля*, на *фа* и на *ми*, на *соль* и на *ре* расположена симметрично. Отсюда и следует, что взаимность родства двух тональностей различного ладового наклона сохранились бы и в том случае, если бы мажор имел лидийскую структуру, а минор — фригийскую (или же мажор — миксолидийскую, а минор — дорийскую).

С этой точки зрения пара ладов ионийский-эолийский не имеет преимуществ перед двумя другими парами. Однако взаимность родства требуется не только для тональностей разных ладовых наклонов, но и для двух тональностей одного наклона. Условия же такой взаимности удовлетворяют, как будет здесь показано, только ионийский мажор и эолийский минор. Действительно, представим себе чисто теоретически положение, которое возникло бы, если бы классическая система гармонии строилась на основе, например, миксолидийского мажора. Тогда

тональность до миксолидийская оказалась бы близкой к тональности ре миксолидийской, ибо все звуки до-мажорного трезвучия входят в миксолидийскую гамму от *ре*. Но взаимности не было бы, так как не все звуки ре-мажорного трезвучия входят в миксолидийскую гамму от *до* (не входит *фа-диез*). Подобным же образом выяснилось бы, что тональность до миксолидийская близка к тональности соль миксолидийской, но не наоборот, ибо в тональность до миксолидийскую не входит соль-мажорное трезвучие (нет звука *си*, есть *си-бемоль*). Нетрудно удостовериться, что и при лидийской структуре мажора тоже не будет взаимного родства: тональности ре (лидийская) и соль (лидийская) окажутся близкими для тональности до (лидийской), но не наоборот. То же самое можно повторить по отношению к дорийскому и фригийскому минору. Так, тональности ми дорийская и ля дорийская близки к ре дорийской, ибо минорные трезвучия на звуках *ми* и *ля* входят в дорийскую гамму от *ре*. Однако взаимности нет: в дорийском ля-миноре и ми-миноре нет звука *фа-бемоль*, входящего в ре-минорное трезвучие, а есть *фа-диез*. (Точно так же «без взаимности» близки к фригийскому ми-минору фригийские ре-минор и ля-минор: оба последних трезвучия содержатся во фригийской гамме от *ми*, а ми-минорное трезвучие не содержится во фригийских гаммах от *ре* и *ля*).

Между тем любая степень родства двух обычных мажорных (ионийских) тональностей, как и двух минорных (эолийских), взаимна. Констатировать этот факт можно посредством простой эмпирической проверки, так как число возможных случаев ограничено. Но такая проверка не выясняет внутреннего смысла факта, его причин и существенных связей. М. Иглицкий в названной работе доказал математическим методом, что определяемое по Римскому-Корсакову родство тональностей обладает свойством взаимности. Однако для уяснения этого доказательства требуется такая математическая подготовка или культура математического мышления, какими не обладает подавляющее большинство читателей музыкантов. И если музыкально-структурное существо вопроса не схватывается при упомянутой простой эмпирической проверке, то оно ускользает и при предельно обобщенном математическом подходе. Зато оно легко обнаруживается при анализе соответствующих музыкально-конструктивных условий и закономерностей.

Каким же условиям, обеспечивающим взаимность родства, удовлетворяет структура мажорного лада? Такое условие только одно. Оно необходимо и достаточно: все нетонические мажорные трезвучия мажорного лада симметрично расположены относительно тонического трезвучия. Иначе говоря, любому мажорному трезвучию, отстоящему на какой-либо интервал от тоники (вверх или вниз), соответствует мажорное трезвучие, отстоящее на такой же интервал от тоники, но отсчитываемой в

противоположном направлении. И в самом деле: в мажоре есть мажорные трезвучия, отстоящие на кварту в обе стороны от тоники и на квинту в обе стороны; других же нетонических мажорных трезвучий нет. Необходимость такой структуры для взаимности родства вытекает из того очевидного обстоятельства, что если одно из двух трезвучий лежит выше другого на определенный интервал, то это последнее лежит ниже первого на тот же интервал. Действительно, взаимность родства требует, чтобы тоническое трезвучие любой из двух близких между собой тональностей входило в систему другой тональности. Но одно из этих трезвучий лежит настолько же выше второго, насколько второе лежит ниже первого. Следовательно, поскольку речь идет о двух мажорных тональностях, требованию взаимности родства удовлетворяет только такая структура мажорного лада, при которой его мажорные трезвучия расположены на одинаковые интервалы вверх и вниз от тоники. Например, соль-мажорное трезвучие входит в систему до мажора и лежит квинтой выше тоники. А для того чтобы система соль мажора, в свою очередь, содержала до-мажорное трезвучие, надо, чтобы в до мажоре соответственно имелось фа-мажорное трезвучие, то есть — в более общей форме — чтобы в мажорном ладе существовало мажорное трезвучие, лежащее квинтой ниже тоники, коль скоро в нем налицо мажорное трезвучие, расположенное квинтой выше тоники.

Ионийский мажор, как сказано, удовлетворяет этому условию. Напротив, лидийский мажор и миксолидийский мажор ему не удовлетворяют. Мажорные трезвучия этих ладов расположены относительно их тоник асимметрично: в лидийском ладу есть мажорные трезвучия, находящиеся секундой и квинтой выше тоники, но нет таких трезвучий, лежащих секундой и квинтой ниже; в миксолидийском, наоборот, мажорные трезвучия имеются на секунду и квинту вниз от тоники, но их нет на те же интервалы вверх. Именно по этой причине родство мажорных тональностей не могло бы быть взаимным, если бы структура мажора соответствовала лидийскому или миксолидийскому ладу.

Рассуждения, подробно проведенные здесь для мажора, могут быть повторены и для минора. Необходимым и достаточным условием того, чтобы близость двух минорных тональностей удовлетворяла требованию взаимности, является такая структура минорного лада, при которой все нетонические минорные трезвучия этого лада располагаются симметрично относительно тонического трезвучия. Очевидно, что этому условию отвечает именно эолийский минор, но не фригийский или дорийский.

В итоге, принимая во внимание сказанное в предыдущей главе, можно сформулировать два структурных свойства классической системы гармонии, которые в их совокупности обеспечивают взаимность родства тональностей и тем самым — двусторонность модуляционных путей:

1. В мажоре все мажорные трезвучия, а в миноре — все минорные расположены симметрично вокруг тонического трезвучия (это обеспечивает взаимность родства тональностей одного ладового наклонения).

2. В миноре трезвучия разных видов расположены противоположным образом по отношению к их распределению в мажоре, то есть имеет место та взаимная симметрия мажора и минора, которая описана в предыдущей главе (это обеспечивает взаимность родства тональностей разных наклонений).

Теперь уже видно, что ко всем многочисленным причинам выделения ионийского и эолийского ладов присоединяется еще одна — и весьма существенная. Классическая функциональная логика как основа формообразования требует своего продолжения за пределами одной тональности в виде отклонений, модуляций, сопоставлений тональностей в самых различных масштабах. Удовлетворить же требованиям модуляционной логики, базирующейся прежде всего на двусторонних связях тональностей, могут только мажор и минор, выросшие на основе ионийского и эолийского ладов.

Указанным требованиям удовлетворяют и натуральная диатоника мажора и минора, и расширенная диатоника, включающая в минор мажорную доминанту, а в мажор — минорную субдоминанту. Возникает вопрос, каковы в этом отношении свойства различных других систем мажора и минора, выходящих за пределы диатоники, например десятиновой мажоро-минорной системы Катуара или системы Яворского.

Рассмотрим прежде всего полный мажор и полный минор по Яворскому. Как видно из схем, приведенных в примерах 30 и 41 на стр. 277 и 311, эти лады содержат по девять звуков — три устоя и шесть неустоев. Из двенадцати звуков темперированной системы в лад не входят три звука — те, которые образуют интервал тритона по отношению к звукам тонического трезвучия. Это, как уже упоминалось, имеет, с точки зрения Яворского, очень большое значение. Только отсутствие в ладу тритонов к тоническим звукам и позволяет, по Яворскому, последним быть устойчивыми. Наоборот, наличие тритонов к этим звукам сделало бы их неустойчивыми, тяготеющими, ибо по Яворскому тритон — источник неустойчивости, тяготения, ладового движения.

Концепция родства тональностей Яворского предполагает только две возможности: тональности могут быть родственными или неродственными, причем в последнем случае они даже как бы вступают в конфликт. Две тональности считаются родственными, если между звуками их тонических трезвучий нигде не возникает интервал тритона. Если же он есть — тональности не родственны. Например, тональности C-dur и D-dur — не родственны (тритон c — fis), как не родственны C-dur и g-moll (тритон e — b), C-dur и A-dur (тритон g — cis). Наоборот, C-dur и E-dur, C-dur и c-moll, C-dur и gis-moll — родственны.

Обратим внимание на то, что такое понимание автоматически обеспечивает взаимность родства: сразу говорится о двух тональностях на равных (симметричных) основаниях, в отличие от общепринятого определения (Римского-Корсакова), которое по своей форме говорит о родстве «в одну сторону» (то есть «тональностями, близкими к данной, считаются...»), а не «две тональности близки, если...»).

Интересно, однако, что определение Яворского, внешне столь непохожее на обычное, совпадает с ним по его общему смыслу. Действительно, поскольку по Яворскому в систему данной тональности не входят те и только те звуки, которые образуют интервал тритона с каким-либо звуком тонического трезвучия, то все мажорные и минорные трезвучия, не образующие тритонов с тоническим трезвучием данной тональности (то есть все тоники родственных — по Яворскому — тональностей), непременно входят в систему данной тональности и, следовательно, служат представителями родственных тональностей также и в общепринятом смысле. Таким образом, формулировки «две тональности родственны, если их тонические трезвучия не образуют тритонов» и «две тональности родственны, если тоническое трезвучие любой из них содержится в системе другой» оказываются в данном случае (то есть в системе Яворского) эквивалентными. Это не значит, конечно, что круг тональностей, родственных данной по Яворскому, фактически совпадает с кругом тональностей первой степени родства по Римскому-Корсакову, ибо в мажор входит, согласно Яворскому, по девять звуков, а кроме того, Яворский отождествляет энгармонически равные звуки. Поэтому, например E-dur'ное трезвучие — e-gis-(as)-h включается в систему C-dur по Яворскому, но отнюдь не по Римскому-Корсакову, хотя самый звук as в гармоническом C-dur содержится.

Из сказанного можно сделать важный вывод о структуре мажора и минора по Яворскому: как и в обычном натуральном мажоре и натуральном миноре, в «полном мажоре» Яворского все мажорные трезвучия (а в «полном миноре» — все минорные) расположены симметрично относительно тонического трезвучия. Действительно, формулировка родства двух тональностей по Яворскому, говорящая об отсутствии тритона между звуками их тонических трезвучий, с одной стороны, обеспечивает взаимность родства (ибо эта формулировка, как сказано, ставит обе тональности в одинаковое положение), с другой же стороны, эквивалентна формулировке Римского-Корсакова. Последняя, однако, сама по себе не обеспечивает взаимного родства, и необходимым условием взаимности является описанное симметричное расположение трезвучий. Но коль скоро по Яворскому взаимность уже налицо (а она гарантирована соответствующим двусторонним определением: нет тритона между тониками двух тональностей), значит упомянутое структурное условие

выполнено. Поэтому до всякой эмпирической проверки можно заранее быть уверенным, что в полном мажоре Яворского все мажорные трезвучия (а в полном миноре — все минорные) расположены симметрично вокруг трезвучия тонического. И в самом деле, кроме тонического, доминантового и субдоминантового трезвучий, в такую систему мажора входят трезвучия, отстоящие от тонического на большую терцию вверх и вниз: например, в C-dur e — gis (as) — h и as — c — es (dis). Аналогичная картина — в миноре. Например, в полном a-moll, кроме трех минорных трезвучий, входящих в диатонику, есть два минорных трезвучия на расстоянии большой терции вверх и вниз от тонического: cis (des) — e — gis и f — as (gis) — c.

Что же касается условия взаимности родства двух тональностей разного ладового наклонения, то в концепции Яворского оно выполнено автоматически, ибо минор строится симметрично по отношению к мажору. В итоге любая мажорная или минорная тональность имеет по десять родственных и по тринадцать неродственных тональностей. Среди родственных — четыре тональности того же наклонения и шесть — противоположного. До мажору родственны: c-moll, d-moll, e-moll, E-dur, f-moll, F-dur, G-dur, gis-moll, As-dur, a-moll. Для минору — A-dur, G-dur, F-dur, f-moll, E-dur, e-moll, d-moll, Des-dur, cis-moll, C-gur.

Не принимая теорию Яворского в целом, можно, однако, констатировать, что связанная с нею система родства тональностей обладает достаточной внутренней стройностью и замкнутостью, удовлетворяя принципу взаимности.

Наоборот, например, десятитоновая мажоро-минорная система, объединяющая натуральные диатоники двух одноименных тональностей, такого рода замкнутостью не обладает. Так, в дополнение к трем мажорным трезвучиям диатоники она включает три мажорных трезвучия на VII, III и VI низких ступенях, которые не располагаются симметрично вокруг тоники. Поэтому «мажоро-минорное родство тональностей» (то есть родство в пределах этой десятитоновой системы) не могло бы удовлетворять требованию взаимности: например, си-бемоль мажорное и ми-бемоль мажорное трезвучия входят в десятитоновую систему до мажоро-минора, но до-мажорное трезвучие не входит в десятитоновую систему си-бемоль и ми-бемоль мажоро-минора. Это и показывает, что мажоро-минорная система не является замкнутой с модуляционной точки зрения.

Но почему столь существенна взаимность родства? Не только потому, что в противном случае было бы логически не вполне правомерно применять самый термин родства. Гораздо важнее, чем безусловное употребление терминов и чем формальная красота симметричной и замкнутой тонально-модуляционной системы, практическая сторона вопроса: как уже сказано в предыдущей и в этой главах, взаимность родства тональностей необходима, чтобы обеспечить возможность двусто-

ронного движения по всем модуляционным путям (модуляционным планам). Иначе говоря, взаимность родства позволяет осуществить постепенную возвратную модуляцию в некую исходную тональность через те же самые промежуточные звенья (тональности), которые были использованы для первоначальной модуляции из этой тональности.

Возможность, о которой идет речь, реализуется в очень многих случаях. Так, она имеет значение для классических сонатных разработок. Некоторые из них содержат своеобразные волны модуляционных уходов и возвратов, часто всего одну такую волну. При этом возврат нередко осуществляется тем же путем, что и уход, и тогда возникает симметрия тонально-модуляционного плана всей разработки. Например, в первой части сонаты Бетховена f-moll, op. 2 № 1 план разработки таков: As — b — c — b — As (и предъикт). В финале сонаты cis-moll, op. 27 № 2 — Cis — fis — G — fis — cis. В первой части сонаты c-moll, op. 10 № 1 — C — f — b — Des — b — f — c. Едва ли этого рода симметричные конструкции заслуживают особых восторгов, которые расточаются некоторыми музыковедами, как только в произведении обнаруживается какая-либо правильность, закономерность и т. д. Ибо такая симметрия представляет собой скорее нечто само собой разумеющееся, подобно тому как при возвращении по улице мы видим те же самые дома, но в обратном порядке. Другими словами, здесь нет какого-либо художественного открытия; проявляется лишь одно из важных технических свойств классической модуляционной системы — возможность двустороннего движения по всем модуляционным путям.

Значение этого свойства не следует, конечно, переоценивать, а тем более абсолютизировать: возвратная модуляция может идти по тому же плану, что и прямая, но не обязательно должна. Более того, нередко эстетически удовлетворительное впечатление производит именно новый способ модуляции, в частности быстрый возврат в исходную тональность посредством внезапной модуляции, после того как удаление совершалось медленно и постепенно (или, наоборот, постепенный возврат после быстрого ухода). В повседневной жизни обратное путешествие тоже не всегда предпочтительно осуществить по тому же самому пути. Иногда, например, расписание поездов или другие обстоятельства могут сделать более удобным возвращение по воде (или воздуху). На реке важен вопрос, приходится ли плыть по течению или против, а при ходьбе по неровной местности — ведет ли путь в гору или под гору, насколько крутым является подъем или спуск и т. д.

И все же простейшие и давно укоренившиеся представления об обычном передвижении, путешествии связаны с предположением о возможности возвращения той же дорогой. Пусть иногда новая дорога представляется даже более заманчивой и путник ее ищет, но сознание самой возможности вернуться в случае не-

обходимости также и прежней дорогой психологически для него очень важно.

Теория постепенной модуляции и связанного с ней родства тональностей как раз и относится к такого рода основному, обычному, плавному типу модуляционного движения (как бы пешком и по ровной местности), имеющему большое значение для логики классической музыкальной формы.

Вернемся к трактовке тональности и родства тональностей, данной Римским-Корсаковым. Она представляет собой одно из крупнейших достижений теоретического музыковедения. Обобщая некоторые существенные стороны классической модуляционной техники, система родства тональностей Римского-Корсакова служит действенным инструментом в процессе обучения музыкантов, которым надлежит овладеть этими сторонами. Сам Римский-Корсаков считал, что «сродство строев и общие аккорды» составляют «главное основание модуляции», и сетовал на то, что существующие учебники обычно обходят это основание (см. предисловие к Практическому учебнику гармонии). Упрек Римского-Корсакова относился, очевидно, и к превосходному во многих отношениях Руководству Чайковского, где о родстве тональностей упоминается лишь вскользь (в параграфе пятом) и не предлагается никакой системы.

Что же касается трактовки родства тональностей у других теоретиков (как у предшествующих Римскому-Корсакову, так и у подавляющего большинства последующих), то она исходила либо из различия в числе ключевых знаков между сравниваемыми тональностями (так поступали не только теоретики середины XIX века, но и, например, Шенберг, Harmonielehre которого появилась в 1911 году), либо из интервальных отношений между их тониками: говорилось о родстве квинтовом, терцовом, а в последние десятилетия — о секундовом (септимвом), даже тритоновом¹. В некоторых работах любое интервальное отношение трактуется как некий тип родства и фактически никакой теории или системы родства тональностей не возникает. Известная же схема Римана, предложенная в его работе «Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах» и сочетающая квинтовый и терцовый принципы, оказалась громоздкой и запутанной.

Подход к проблеме у Римского-Корсакова отличался гораздо большей глубиной и широтой, сохраняя при этом достаточную простоту. Римский-Корсаков исходил не из интервалов или ключевых знаков, а из системы данной тональности в целом: мажорные и минорные трезвучия, все звуки которых вхо-

¹ Например, Мартин Фогель (Martin Vogel) учитывает возможность рассматривать малую септиму от тоники как 7-й обертоном и на этом основании вводит понятие септимвого родства (см. упомянутую выше его работу «Тристанаккорде»). Тритоновое же родство акцентируется, например, в концепции Лендвай, о которой речь будет в главе десятой.

дят в систему данной тональности, являются тониками тональностей ближайшего родства по отношению к данной. Дальнейшие же степени родства фактически опираются на первую степень, последовательно выводятся из нее тем способом, какой именуется в математике полной индукцией (подробнее — ниже). При этом весьма существенно, что, определяя самую систему тональности, Римский-Корсаков мудро учитывал и семиступенную диатоническую основу лада и то, что композиторы-классики, во-первых, несравненно чаще применяют в миноре гармоническую (мажорную) доминанту, нежели натуральную (минорную), во-вторых, постоянно осуществляют плавную модуляцию через общий аккорд из мажорной тональности в минорную, лежащую квартой выше (и обратно). Эти реальные факты творческой практики и побуждают признать соответствующие тональности близкими (несмотря на различие в четыре ключевых знака) и ввести мажорную доминанту минора, а следовательно, и минорную субдоминанту мажора, в систему данной тональности¹.

Может возникнуть вопрос, необходимо ли числить в системе минора также и натуральную доминанту, раз она, как гармония, применяется классиками сравнительно редко. Утвердительный ответ определяется, во-первых, тем, что модуляция в тональность натуральной доминанты совершается, наоборот, очень часто, во-вторых (и это главное) — принципом взаимности родства. Ведь, например, ля-минорное трезвучие входит в систему ми минора в качестве субдоминанты. Следовательно, ми-минорное трезвучие должно входить в систему ля минора, где оно и служит натуральной доминантой.

Степень родства двух тональностей имеет следующий общий смысл: она указывает минимальное число модуляционных шагов, которое необходимо (в принципе; в отдельных конкретных случаях, о которых речь впереди, есть еще дополнительные условия) для постепенного перехода из одной тональности

¹ Римский-Корсаков писал, что «отношение минорной субдоминанты представляет собой одно из могущественных средств постепенной модуляции в значительно удаленные друг от друга строи» (Учебник гармонии, § 174, цит. изд.). Ясно, что Римский-Корсаков имел при этом в виду минорную субдоминанту мажора, равно как и мажорную доминанту минора. Для того чтобы не применять всякий раз громоздкие выражения «минорная субдоминанта мажора или мажорная доминанта минора» либо «тональность минорной субдоминанты мажора или мажорной доминанты минора», мы будем иногда говорить для краткости о тональностях или трезвучиях четырехзнакового квинтового отношения (имеется в виду формально разница в четыре ключевых знака, а по существу соотношение, которое акцентирует Римский-Корсаков). Аналогичным образом мажорное и минорное трезвучие (и тональности) могут находиться в двухзнаковом квинтовом отношении (или в миксолидийско-дорийском отношении: одно служит для другого миксолидийской доминантой, а второе для первого — дорийской субдоминантой). Наконец, если в квинтовом отношении находятся два мажорных или два минорных трезвучия (либо две тональности одного наклонения), естественно говорить о простом или однознаковом квинтовом отношении, ибо соответствующие тональности разнятся на один ключевой знак.

в другую, то есть для перехода, предполагающего близость (первую степень родства) любых двух соседствующих в этом модуляционном процессе тональностей.

Модуляция в тональности первой степени родства, естественно, предполагает всего один такой шаг. Модуляция в тональность второй степени родства требует двух подобных шагов, несмотря на наличие между системами исходной и конечной тональностей общих трезвучий: переход непосредственно через такое общее трезвучие звучит, вообще говоря, недостаточно плавно и законченно, поскольку тоническое трезвучие новой тональности не содержится в системе прежней. Этого рода модуляция встречается, конечно, в творческой практике и допускается учебником Римского-Корсакова, однако называется несовершенной, в отличие от совершенной, предполагающей, что затрагивается не только общий аккорд, но и соответствующий промежуточный строй (тональность).

Для совершенной (постепенной) модуляции в тональность третьей степени родства требуются две промежуточные тональности и, следовательно, три модуляционных шага. В этом указании количества необходимых шагов при постепенной модуляции из одной тональности в другую и состоит практический смысл распределения всех соотношений тональностей по степеням родства.

Определения и конкретные примеры, содержащиеся в Практическом учебнике Римского-Корсакова, требуют, однако, ряда уточнений и разъяснений. Что касается определения первой степени родства, которое уже приведено в предыдущей главе, то, поскольку существует взаимность родства, обеспеченная, как мы видели, самой структурой мажора и минора, оно безупречно. Правда, наряду с ним может существовать равносильное ему двустороннее, симметричное определение (две различные тональности находятся в первой степени родства, если тоническое трезвучие любой из них входит в систему другой), но определение Римского-Корсакова сохраняет свой практический смысл, так как фактически модуляция происходит из некоей данной тональности в другую, а кроме того, в произведении имеется главная тональность; поэтому важно указать круг тональностей, близких именно к данной (то есть, иными словами, целесообразность логически «одностороннего» определения в данном случае несомненна).

Вторая степень родства определяется в § 58 Практического учебника следующим образом: «Под строями 2-й степени сродства к данному строю мы разумеем строи, которых тонические трезвучия не заключаются в данном строю, но тем не менее имеющие с ним по крайней мере одно общее трезвучие». После этого Римский-Корсаков указывает, что всякий мажорный или минорный строй имеет по 12 строев, находящихся с ним во вто-

рой степени родства, и перечисляет эти строи по отношению к до мажору и ля минору. Обратим внимание на то, что приведенное определение уже приближается к двустороннему, ставящему две сравниваемые тональности в равное положение (тональности «имеющие... общее трезвучие»). Более существенно, однако, что это определение применяет в скрытом виде так называемую математическую индукцию, то есть определяет вторую степень родства через первую, хотя и не содержит явного упоминания о ней. Действительно, если две тональности имеют общее трезвучие, то каждая из них находится в первой степени родства с той тональностью, где это трезвучие служит тоникой. Точно так же часть определения: «строи, которых тонические трезвучия не заключаются в данном строе» — равносильна формуле: «строи, которые не находятся с данным в первой степени родства». Поэтому определение Римского-Корсакова можно заменить (по Иглицкому) определением, внешне более громоздким, но зато обнажающим логическую сущность всей системы степеней родства: тональностью второй степени родства по отношению к данной называется всякая тональность, которая отлична от данной и не находится с ней в первой степени родства, но находится в первой степени родства, по меньшей мере, с одной тональностью, состоящей в первой степени родства с данной тональностью.

Двустороннее определение было бы менее громоздким: две различные тональности находятся во второй степени родства, если они не состоят в первой степени родства, но существует тональность, находящаяся в первой степени родства с каждой из них.

Аналогичным образом, предполагая, что вторая степень родства уже определена, можно дать следующие определения третьей степени. Первое (одностороннее, исходящее из данной тональности): тональностью третьей степени родства по отношению к данной называется всякая отличная от нее тональность, которая не находится с ней ни в первой, ни во второй степени родства, но находится в первой степени родства, по меньшей мере, с одной тональностью, состоящей во второй степени родства с данной тональностью. И второе (двустороннее): две различные тональности находятся в третьей степени родства, если они не состоят между собой в более близком родстве и если существует тональность, находящаяся в первой степени родства с одной из этих тональностей, и во второй степени родства — с другой.

Речь, конечно, вовсе не идет о том, чтобы заменить более сложными определениями простые определения, содержащиеся в Практическом учебнике гармонии Римского-Корсакова. Громоздкие формулировки приведены здесь только для того, чтобы раскрыть единую внутреннюю логику всей системы родства, а также ее практический смысл, связанный с указанием мини-

мального числа модуляционных шагов, необходимых (в принципе) при постепенной модуляции из одной тональности в другую. Без этого не были бы ясны некоторые из дальнейших, развиваемых здесь соображений¹.

В формулировках, касающихся модуляции, есть в Практическом учебнике гармонии также некоторая недоговоренность, а кое в чем и очевидная непоследовательность. Так, в § 48 сказано, что за вычетом тональностей первой степени родства «все прочие строи... будут далекими или строями и 2-й, 3-й и т. д. степеней». А в § 61, носящем заглавие «Далекие или отдаленные строи», первая фраза гласит: «За исключением строев 1-й и 2-й степени родства к данному строю, все прочие строи... считаются отдаленными». Таким образом, поскольку в заглавии § 61 слова «далекие» и «отдаленные» трактуются как синонимы, оказывается, что тональности второй степени родства в одном случае названы далекими (§ 48), а в другом, наоборот, исключены из далеких (§ 61). Вероятно, эта непоследовательность возникла из-за того, что в ранее написанном Римским-Корсаковым Учебнике гармонии не было понятия степеней родства и все строи делились на «близкие» и «далгие» (§ 140 Учебника). В Практическом же учебнике гармонии, с одной стороны, сохранилась более или менее сходная формулировка (§ 48), с другой же стороны, тональности второй степени родства, как имеющие общие трезвучия с данной тональностью, были выделены в самостоятельную группу и исключены из собственно далеких (далгих, отдаленных). В итоге слово «далекие» применено в Практическом учебнике с двумя различными оттенками: в первом случае (§ 48) оно означает лишь «не близкие», во втором (§ 61) — далекие в более тесном смысле (отдаленные, дальние), то есть предполагающие не только «не близость», но и достаточно большую степень удаленности.

В приведенной формулировке из § 48 есть также следующий не вполне ясный и не раскрытый в учебнике момент: говорится о строях «2-й, 3-й и т. д. степеней». Это «и т. д.» как будто предполагает наличие по крайней мере четвертой степени, между тем как в § 61 ничего не говорится даже о третьей степени, а все строи, кроме строев первой и второй степени родства, названы отдаленными. Таким образом, оставлен открытым вопрос, сколько же существует степеней родства и, вообще, ограничено ли их число².

¹ Внутренняя логика системы родства тональностей Римского-Корсакова фактически основана, как мы показали, на принципе полной математической индукции: определяется первая степень и указывается, как определить любую последующую (n+1), если определена предыдущая (n).

² В экземпляре литографированного издания Учебника гармонии, принадлежавшем Римскому-Корсакову, рукой автора сделаны карандашные пометки на полях, указывающие соответствующие степени родства в напечатанной таблице модуляционных планов из C-dur и a-moll во все употребительные

В сущности в Практическом учебнике гармонии Римского-Корсакова в этом вопросе проявляется некоторая двойственность. С одной стороны, обобщенное понятие «отдаленных строев» как бы объединяет все их в единую «третью степень», внутри которой дифференциация практически уже не существует. С другой же стороны, упомянутое «и т. д.», а также некоторые приводимые Римским-Корсаковым примеры модуляционных планов (примеры, о которых пойдет речь, введены, начиная с третьего издания учебника) свидетельствуют о том, что в принципе Римский-Корсаков все же допускал дальнейшую дифференциацию отдаленных строев. Действительно, планы эти содержат по четыре модуляционных шага и, следовательно (поскольку четыре шага в данных условиях минимально необходимы), предполагают четвертую степень родства: например, Си—ми—До—ре—Си-бемоль или Ля-бемоль—фа—До—ля—Ми. Однако достаточно энгармонически заменить начальную или конечную тональность, чтобы четвертая степень родства обернулась второй: Ces—es—B; Gis—cis—E (или As—des—Fes).

Таким образом, двойственность позиции Римского-Корсакова отражает двойственность самого предмета, то есть возможность считать или не считать энгармонически равные тональности тождественными. В первом случае окажется, что существуют только три степени родства, ибо каждая из пяти тональностей, не состоящая с данной ни в первой, ни во второй степени родства (а к этим степеням родства относятся 18 тональностей: 6+12), находится, как легко убедиться, в первой степени родства с какой-нибудь тональностью второй степени и, следовательно, принадлежит к третьей степени. В другом случае квинтовый круг тональностей трактуется как спираль с неопределенным или неограниченным числом витков и количество возможных степеней родства приходится тоже признать в принципе неопределенным или неограниченным. Так, для тональности C-dur тональность Eis-dur будет относиться к пятой степени

тональности. В этих пометках фигурирует также и четвертая степень родства, например при плане C—d—A—fis—Cis (цит. изд., стр. 134—136). Напомним, что в литографированном тексте учебника о степенях родства речи нет. Карандашные пометки на полях воспроизведены в цитируемом издании редактором тома Вл. Протопоповым. В пометках этих есть некоторые непоследовательности. Так, модуляции на интервал тритона из минора в минор (из a-moll в dis-moll и в es-moll) помечены IV степенью, тогда как наряду с вариантами из четырех шагов (a—G—h—Fis—dis и a—C—f—Des—es) указаны и варианты из трех шагов (a—E—gis—dis и a—d—B—es). Для аналогичных же модуляций на тритон из мажорной тональности в мажорную (C—Fis и C—Ges) приведены планы, содержащие только три шага, и степень родства помечена карандашом как третья. Между тем из системы Римского-Корсакова вытекает полная симметрия модуляционных планов из мажора и из минора (подробнее об этом ниже). Однако, несмотря на указанные непоследовательности, из этих карандашных пометок все же видно стремление Римского-Корсакова связывать степень родства с числом модуляционных шагов, необходимых для перехода из одной тональности в другую.

родства (C—e—H—dis—ais—Eis), а Fisis — к седьмой (C—e—H—dis—Ais—cisis—His—Fisis). Тональность, энгармонически равная исходной C-dur (His или Deses), окажется к ней в шестой степени родства (например, C—f—Des—ges—Fes—heses—Deses). Если же пройти еще один виток спирали, получится, соответственно, двенадцатая степень родства и т. д.

В конечном счете вопрос сводится к тому, принимать ли в данном случае темперированный строй или нет. О проблеме темперации в целом речь будет в конце этой главы. Сейчас заметим лишь, что если интонирование голосом и на инструментах с нефиксированной высотой тона и не обязано, конечно, строго придерживаться какого-либо определенного строя (чистого, темперированного или пифагорова), то классическая модуляционная система в принципе не может не исходить из темперации, ибо последняя, собственно, и была введена главным образом ради первой, то есть ради одинаково хорошего звучания всех тональностей, обеспечивающего возможность модуляций в любую из них. Классическая система гармонии, допускающая известную свободу интонирования, в то же время органически связана с равномерно темперированным строем, который предполагает замкнутый квинтовый круг тональностей (а не квинтовую спираль) и наличие 24-х (и только 24-х) мажорных и минорных тональностей при полном их равноправии. Считать же энгармонически равные тональности разными — значило бы нарушить все эти условия: круг превратился бы в спираль, количество тональностей превысило бы 24, и они оказались бы неравноправными. Например, для тональности gis-moll имела бы мажорная тональность, отстоящая на 11 знаков в сторону бемолей, — это была бы тональность пятой степени родства Ges-dur (gis—E—a—F—b—Ges), а для тональности es-moll такой тональности не было бы, так как тональность Eseses с 17 знаками в ключе (то есть с четырьмя дубль-бемолями и тремя «трипл-бемолями»: $4 \times 2 + 3 \times 3 = 17$) реально не существует. Вот почему о степенях родства дальше третьей можно говорить лишь в плане чисто условном¹.

Другой вопрос, что степени родства указывает лишь минимально необходимое (в принципе) число шагов при постепенной модуляции. Всегда допустимо, а практически иногда и весьма желательно, большее их количество. Так, Римский-Корсаков советует в качестве исключения из общего правила вставлять в постепенную модуляцию добавочное звено, чтобы

¹ В противном случае (то есть при отказе от энгармонических замен) пришлось бы признать, что многие классические произведения заканчиваются не в исходной тональности, а в энгармонически равной ей. Так, реприза первой части «Аппassionаты» вступала бы (поскольку в разработке есть две энгармонические замены бемольных тональностей на диэзные — в начале и в конце) не в f-moll и даже не в asesas-moll, а в asasas-moll, то есть в тональности двенадцатой степени родства по отношению к исходной.

избежать двух кварто-квинтовых модуляционных шагов подряд или слишком близкого сопоставления тоник одноименных тональностей (например, вместо $C-F-b$ или $C-f-b$ предпочтительнее $C-f-Des-b$ или $C-a-F-b$; вместо $C-f-c$ лучше $C-f-Es-c$; см. § 58 Практического учебника гармонии). Аналогичным образом большее число шагов может вызываться каким-либо дополнительным требованием к модуляционному плану. Очевидно, в частности, что, поскольку все тональности располагаются по квинтовому кругу, каждая из них может быть достигнута движением от любой другой в двух противоположных направлениях. И добавочное условие иногда заключается как раз в указании определенного направления модуляции (например, только в сторону бемолей), что может заставить двигаться не кратчайшим путем и пройти больше половины «квинтовой окружности». С этой точки зрения уже упомянутые планы $H-e-C-d-B$ и $As-f-C-a-E$, приведенные Римским-Корсаковым, следует понимать не как предполагающие различия между тональностями H и Ces или E и Fes , а как подчиненные дополнительному условию: требованию двигаться только в сторону бемолей в первом случае и только в сторону диэзов во втором, тогда как кратчайший путь ведет оба раза в обратном направлении (как уже упомянуто $Ces-es-B$ и $As-des-Fes$).

Заметим попутно, что, хотя один модуляционный шаг может иногда давать «выигрыш» сразу в четыре ключевых знака, движение к цели по большей дуге квинтовой окружности никогда не может содержать меньшее число шагов, чем движение по меньшей дуге. Однако для постепенной модуляции в тональность третьей степени родства необходимо одинаковое число шагов (3) при общем направлении модуляции в любую сторону (как по меньшей дуге квинтовой окружности, так и по большей), то есть как без замены какой-либо тональности энгармонически равной, так и с заменой. Преимущество движения по меньшей дуге состоит лишь в большем количестве возможных модуляционных путей, в большем разнообразии вариантов модуляционных планов. Например, при модуляции из $C-dur$ в $fis-moll$ по меньшей дуге (разница в три ключевых знака) в принципе возможны шесть вариантов: четыре прямых (с движением каждого шага только в сторону диэзов: $C-G-h-fis$, $C-G-D-fis$, $C-e-h-fis$, $C-e-D-fis$) и два «с выигрышем в четыре диэза», но без постоянного движения к диэзам ($C-a-E-fis$ и $C-d-A-fis$). При модуляции же по большей дуге, в сторону бемолей (разница в девять знаков), возможен всего один вариант: $C-f-Des(Cis)-fis$. Подобный же единственный вариант движения в сторону бемолей возможен и при модуляциях $C-cis$ и $C-gis$: $C-f-As(Gis)-cis$ и $C-f-Es-as(gis)$.

Что касается тональностей, которые требовали бы для перехода из одной в другую по большей дуге квинтовой окружности четырех шагов (иначе говоря, относились бы к четвертой сте-

пени родства, не будь энгармонических замен), то они всегда являются тональностями второй степени родства, то есть требуют двух шагов. Точно также любая тональность первой степени родства может быть достигнута пятью шагами в противоположном направлении. Поскольку же обход всего круга требует, как мы видели, шести шагов, логично принять, что данная тональность находится сама с собой как бы в нулевой степени родства¹.

Из всего сказанного видна большая стройность системы родства тональностей, основанной на принципе Римского-Корсакова. Венчает систему полная симметрия всех модуляционных планов из минорной тональности по отношению к модуляционным планам из мажорной тональности. Симметрия эта, о которой Римский-Корсаков не упоминает, вытекает из противоположного (взаимосимметричного) расположения трезвучий в мажоре и миноре, демонстрируемого Римским-Корсаковым в одной из схем (см. пример 43 на стр. 335 этой книги), но не формулируемого. Из такого расположения непосредственно следует взаимосимметричное распределение и расположение тональностей первой степени родства (для мажора — две мажорные и четыре минорные, для минора — наоборот), а значит и следующих степеней. В итоге каждому модуляционному плану из мажорной тональности соответствует симметрично построенный по отношению к нему план из минорной тональности (речь идет, конечно, о симметрии только в последовательности тональностей, а отнюдь не аккордов). Так, если из мажора в мажор, лежащий полутонном ниже, ведет всего один кратчайший модуляционный план (например, $C-e-H$), то из минора в минор, лежащий полутонном выше, тоже ведет один кратчайший план, симметричный по отношению к предыдущему (например, $a-F-b$). Аналогичным образом, например, плану $C-d-A$ симметрично отвечает план $a-G-c$, плану $C-G-h-Fis$ — план $a-d-B-es$ и т. д. По интервальной структуре тут налицо инверсия (обращение), но, кроме того, в симметрично отвечающем плане все тональности заменяются тональностями другого лада.

Мы показали сейчас, что модуляционным планам из мажора в мажор симметрично отвечают планы из минора в минор. Что же касается планов, ведущих в тональность противоположного наклонения, то, на первый взгляд, симметричное соответствие

¹ Следует, однако, заметить, что положения, обратные только что приведенным, не верны: не всякая тональность, достижение которой требовало бы пяти шагов при движении по большей дуге квинтовой окружности, является тональностью первой степени родства, и не всякая тональность второй степени родства может быть достигнута четырьмя шагами в противоположном направлении. Например, модуляция из $Des-dur$ в $gis-moll$ требует при движении по большей дуге (то есть без энгармонических замен) пяти шагов ($Des-f-C-e-H-gis$). Но $Des-dur$ ($Cis-dur$) и $gis-moll$ находятся во второй степени родства, а не в первой. Подробнее о такого рода исключениях речь впереди.

обеспечивается здесь взаимностью родства и двусторонностью модуляционных путей: те пути, какие ведут из «*x*-мажора» в «*y*-минор», ведут и обратно — из «*y*-минора» в «*x*-мажор». Однако это соответствие говорит о соотношении типа ракохода, а не обращения (инверсии). Между тем последнее соотношение тоже имеет место, и именно о нем сейчас идет речь.

Рассмотрим, например, кратчайшие планы из *C-dur* в *gis-moll*. Их всего три: *C—a—E—gis*, *C—e—H—gis*, *C—f—Es—as* (*gis*). Если первый из них мы прочтем от конца к началу (*gis—E—a—C*), то убедимся, что возвратное движение отнюдь не образует точной интервальной инверсии. Но это возвратное движение дает точную инверсию в т о р о г о из приведенных нами планов. И наоборот: возвратное движение по второму плану (*gis—H—E—C*) есть инверсия первого. Третий же план сам внутренне симметричен, поэтому возвратное движение по нему («ракоход») совпадает с его интервальной инверсией.

Словом, в отношении модуляционных планов минор есть точное интервальное обращение мажора. Все без исключения планы постепенных модуляций из мажора и из минора находятся в полном симметричном соответствии между собой: для любого плана существует симметричный, заменяющий все участвующие в нем тональности тональностями противоположного лада и все интервалы между тониками этих тональностей такими же интервалами в противоположном направлении¹.

Критика теории родства тональностей Римского-Корсакова и коррективы к ней, данные в работах последующих авторов, имеют как положительную, так и отрицательную сторону. Положительным является более дифференцированное дальнейшее изучение вопроса, равно как и выяснение всевозможных других связей и соотношений тональностей, роли модуляции в музыкальных формах и т. д. Отрицательным же представляется то,

¹ В предыдущей главе уже сказано, что о симметрии модуляционных путей из мажора и из минора кратко упомянуто в работах Ю. Тюлина и А. Должанского. В Практическом курсе гармонии И. Способина, С. Евсеева, И. Дубовского, стр. 134, приведена уже упомянутая в предыдущей главе симметричная схема, распределяющая все тональности по степеням родства (для мажора и для минора). В примечании к схеме говорится: «Обращаем внимание на любопытную симметрию мажорной и минорной половины этой схемы как в отношении числа тональностей каждой категории функционального родства, так и в отношении лада и местоположения их от исходной, первоначальной тональности». Здесь, однако, нет речи ни о том, что симметрия схемы вытекает из взаимной симметрии структуры мажора и минора, ни о том, что из схемы следует симметрия самих модуляционных планов. Между тем знание этого практически очень облегчает отыскание модуляционных путей. Детальный анализ симметрии модуляционных планов из мажора и минора (и само указание на эту симметрию) сделаны в неоднократно упоминавшейся нами работе М. Иглицкого. Ее практическая задача — создание метода безошибочного (автоматического) отыскания в с е х возможных модуляционных планов (постепенных), ведущих из данной тональности в любую другую. Завершает работу предложенный М. Иглицким графический способ отыскания таких планов.

что иногда при этом, наряду с развитием концепции Римского-Корсакова, происходит некоторое искажение самого принципа, лежащего в ее основе, либо же фактическая подмена того вполне определенного и специального понятия родства тональностей, которое имел в виду Римский-Корсаков, гораздо более широким и менее определенным понятием тональных связей.

Упрощенный вариант системы родства тональностей Римского-Корсакова содержится в работе Л. Рудольфа¹. Близкими Рудольф считает те же тональности, что и Римский-Корсаков. Существенна констатация Рудольфа, что «отношение это может быть только взаимным» (стр. 109), хотя ни причин взаимности, ни вытекающих из нее следствий Рудольф не касается. Различных степеней родства он также не вводит (как и Римский-Корсаков в первом своем труде по гармонии), но дает разнообразные указания для построения всевозможных модуляционных планов, содержащих до пяти шагов включительно (предлагаются примеры модуляций в тональности, отстоящие на 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 знаков). Представляется, конечно, предпочтительным сохранить основанное на темперированном строе деление на три степени родства как имеющее принципиальное значение и облегчающее практическое нахождение модуляционных планов.

Дальнейшее развитие теории родства тональностей, исходящее из системы Римского-Корсакова, дано в трудах Ю. Н. Тюлина, о чем речь впереди. Наконец, в этом же направлении идет названная работа М. Иглицкого, в которой исследование ряда вопросов проведено с исчерпывающей полнотой и точностью.

Сейчас рассмотрим некоторые системы родства тональностей, существенно отступающие от основ, заложенных Римским-Корсаковым. Одна из них содержится в широко распространенных учебниках гармонии, созданных коллективом московских теоретиков (И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов). Эта система сохраняет группу тональностей первой степени родства такой, какой она дана Римским-Корсаковым. Группа же тональностей второй степени родства (по Римскому-Корсакову) разделена на две: а) тональности, которые отстоят от данной на два ключевых знака и имеют с ней по два общих трезвучия, лежащих в натуральных системах обеих тональностей, б) остальные тональности, отнесенные Римским-Корсаковым ко второй степени родства и имеющие с исходной тональностью общее трезвучие, лежащее в натуральной системе одной тональности и гармонической системе другой. Эти две группы образуют вторую и третью степени родства, а к четвертой отнесены соответственно те пять отдаленных тональностей (с возможными энгармоническими заменами), которые не имеют общих трезвучий с данной и согласно принципу математической индукции

¹ Л. Рудольф. Гармония (Практический курс). Баку, 1939.

находятся с ней в третьей степени родства, требуя, следовательно, при постепенной модуляции минимум трех шагов.

Причина этой реформы заключается, видимо, в «слишком большом» количестве тональностей второй степени родства по Римскому-Корсакову (напомним, что их двенадцать при шести тональностях первой степени родства и пяти — третьей) и, естественно, в их во многом различных соотношениях и связях с данной тональностью⁴.

Однако эти обстоятельства могли бы оправдать лишь ту или иную дополнительную дифференциацию, то есть детализацию внутри данной группы, не нарушающую логического и практического смысла системы в целом. Например, было бы допустимо разбить всю группу тональностей второй степени родства на две подгруппы А и В, быть может, дав им какие-либо наименования. Но классификация, произвольно увеличивающая само количество степеней родства, представляется очень уязвимой как с логической, так и с практической точки зрения.

Действительно, среди тональностей первой степени родства тоже есть сравнительно более близкие и менее близкие. Так, параллельные тональности имеют шесть общих консонирующих трезвучий, их тонические трезвучия — два общих звука, а натуральные диатоники полностью совпадают. Мажорная же тональность и параллель ее субдоминанты (то есть тональности II ступени) имеют лишь четыре общих трезвучия, и у тонических трезвучий этих тональностей вовсе нет общих звуков. Наконец, у тональностей четырехзнакового квинтового отношения есть всего два общих трезвучия, да к тому же каждое из них лежит в натуральной системе лишь одной тональности (и в гармонической — другой). Но сила найденного Римским-Корсаковым обобщения, отражающего важную сторону классической модуляционной техники, в том и состоит, что несмотря на эти раз-

⁴ В брошюре А. Ф. Мутли «О модуляции» указано, что «говорить о всей группе тональностей 2-й степени родства, как об определенной системе, невозможно» (А. Ф. Мутли. О модуляции. Музгиз, М.—Л., 1948, стр. 14). Это указание, видимо, основано на недоразумении: «определенную систему» представляет собой концепция родства тональностей в целом, группа же тональностей второй или третьей степени родства не может претендовать на то, чтобы быть неким органическим единством: ее объединяет только то свойство по отношению к данной тональности, которое заключается именно в соответствующей степени родства, то есть в минимальном количестве плавных модуляционных шагов, необходимом для достижения любой тональности этой группы. Вспомним для сравнения, что если считать находящимися в первой степени родства родителей и детей, супругов, братьев и сестер (то есть лиц, могущих образовать одну семью в тесном смысле), а во второй — лиц, не состоящих в первой степени родства, но имеющих общего родственника первой степени, то вся совокупность родственников второй степени по отношению к данному лицу тоже не образует «определенной системы»: к числу этих родственников относятся, например, и дед и внук данного лица, и его дядя, и его племянник, и его тесть, зять, шурин, и его пасынок либо отчим.

личия (имеющие свое значение для дальнейшего дифференцирующего анализа внутри данной группы) все названные тональности относятся к первой степени родства. И нелогично, с одной стороны, признавать корсаковское понимание группы тональностей первой степени родства, куда безоговорочно включаются строи четырехзнакового квинтового отношения, а с другой стороны, отказываться включать в группу второй степени родства те тональности, модуляция в которые идет через эти строи (в качестве промежуточных). Подобный отказ, в сущности, задним числом дискриминирует тональности четырехзнакового квинтового отношения как строи именно первой степени родства, дезавуирует, берет назад признание их таковыми. Отсюда вытекает и то, что различие между степенями родства теряет связь с различием в числе минимально необходимых для соответствующей модуляции шагов. Например, переход в тональность как второй, так и третьей степени родства требует двух шагов. Кратчайшая же постепенная модуляция в тональность четвертой степени родства состоит из трех шагов и, следовательно, пропускает (пропускает) тональность либо второй, либо

третьей степени родства: так, в модуляции

$$C - e - D - f \sharp$$

1 2 3

пропущена тональность третьей степени родства (по классификации, данной в рассматриваемом учебнике), а в модуляции

$$C - f - Des - es$$

1 3 4

— второй. Не вступает ли это в некоторое противоречие со смыслом самого понятия постепенной модуляции как модуляции «по степеням»? Не приводит ли к чрезмерным логическим и практическим сложностям положение, при котором тональность, близкая к строю первой степени родства, сама оказывается иногда в третьей степени родства к исходной:

$$\begin{array}{ccc} 1 \text{ степень} & & 1 \text{ степень} \\ C & \xrightarrow{f} & Des \\ & \searrow & \nearrow \\ & & 3 \text{ степень} \end{array}$$

Не получается ли, что $1+1=3$? И наконец, не ясно ли, таким образом, что предложенная в учебниках группы московских теоретиков, казалось бы, небольшая и невинная реформа системы Римского-Корсакова на деле представляет собой отказ от ее основного логического принципа и связанного с ним практического смысла?

Недостаточно продуманная система привела авторов и к одному фактическому несоответствию, оставшемуся незамеченным и переходившему из одного издания учебника в другое. Одноименная тональность, как отличающаяся от исходной более чем на два знака и требующая для модуляции использования четырехзнакового квинтового отношения, причисляется авторами не ко второй, а к третьей степени родства. В то же время всякая тональность третьей степени родства, как утверждали авторы еще в 1935 году, имеет «единственный общий аккорд» с данной¹. Это положение повторено и в 1956 году. «Группа тональностей третьей степени родства объединяет для данного мажора и минора по восемь тональностей, имеющих какое-либо одно общее трезвучие лишь в гармоническом ладе» (для C-dur—Es, As, Des, A, E, H, b, c)². Между тем одноименные тональности имеют не одно, а два общих консонирующих трезвучия (мажорная доминанта и минорная субдоминанта), что не оговорено авторами.

Остается добавить, что, хотя группа тональностей второй степени родства по Римскому-Корсакову и допускает ту или иную внутреннюю дифференциацию, сами критерии, на основании которых авторы цитированных сейчас учебников разбили эту группу на две, тоже очень условны. Трудно, например, убедительно обосновать положение, что к до мажору ближе си минор, чем ля-бемоль мажор. Ибо сколь скоро четырехзнаковое квинтовое отношение включено в первую степень родства, разница в количестве знаков перестает быть надежным и основным критерием определения родства, приобретая лишь дополнительное значение наряду с другими факторами (например, наряду с общеизвестной связью одноименных тональностей, которая делает ля-бемоль мажор более близким до мажору, чем си минор). Количество общих трезвучий тоже может служить только добавочным критерием, ибо оно указывает лишь на число путей, по которым может идти постепенная модуляция, но не на их длину (число шагов), определяющую «расстояние» между тональностями, а следовательно, их сравнительную близость или дальность³.

Перед тем как перейти к другим теориям родства тональностей, необходимо высказать некоторые более общие соображения. Всевозможные соотношения и связи тональностей очень богаты и многообразны. Некоторые из них используются чаще, некоторые реже. В одних стилях или композиционных условиях

¹ См. Практический курс гармонии, ч. II. М., Музгиз, 1935, стр. 133

² И. И. Дубовский, С. В. Евсеев, И. В. Спосибин и В. В. Соколов. Учебник гармонии. Издание четвертое. М., Музгиз, стр. 351.

³ Автор считает своим долгом подчеркнуть, что критику системы родства тональностей, предложенной в учебниках группы московских теоретиков, он отнюдь не распространяет на эти учебники в целом: они заслуживают, по мнению автора, весьма высокой оценки.

(частях музыкальной формы) преобладают модуляции в одни тональности, в других — в иные. Есть гармонические связи тональностей, есть и мелодические. Тональность, сравнительно более близкая к данной в каком-либо определенном смысле, может оказаться более далекой в другом смысле, с иной точки зрения. В сущности, любое соотношение тональностей содержит нечто индивидуальное, качественно своеобразное, обладает такой совокупностью свойств и возможностей, какой нет у другого соотношения. Изучать и систематизировать тональные соотношения следует, разумеется, в самых различных планах и аспектах, например с точки зрения их роли в музыкальном формообразовании, в исторической эволюции музыкальных стилей, в постепенном расширении тональных связей и т. д. Но невозможно создать единую систему, которая учитывала бы все мыслимые аспекты и в то же время вполне убедительно разбила бы совокупность многих качественно своеобразных отношений тональностей на несколько групп, расположенных в один ряд по одному порядково-количественному признаку (по «степени близости»). Ибо такое распределение неизбежно требует выделения некоторого основного, решающего критерия, с помощью которого устанавливаются порядковые соотношения и измеряются соответствующие количества (расстояния). Если же такого единого критерия нет, то любая система родства тональностей оказывается весьма условной, и, пожалуй, тем более условной, чем она более детализирована.

Наконец, теоретическая система создается с какой-то целью, призвана решать те или иные задачи, отвечать на определенные вопросы. Система родства тональностей Римского-Корсакова отличается ясной целенаправленностью. В пределах максимально широко понимаемой классической гармонии и независимо от более частных стилевых норм, равно как и от того, в каком разделе музыкальной формы и с какой художественной целью делается постепенная модуляция, система эта обобщает (принимущественно в методическом отношении) важную сторону техники таких модуляций, связанную с построением модуляционного плана. Она направлена на отыскание соответствующих планов и представляет собой в определенном смысле теорию близости и удаленности тональностей, то есть их «расстояний», а также учение о преодолении этих расстояний по кратчайшим и наиболее выгодным путям. Ни на какие другие вопросы она не отвечает. И если четко договориться о том, что такое постепенная модуляция и что такое система данной тональности, а значит и первая степень родства, то все остальные степени вытекают автоматически по принципу полной индукции.

Некоторые же концепции родства тональностей фактически пытаются ответить и на другие вопросы (о частоте применения тех или иных модуляций в музыкальных формах и в определенных стилях, об исторической эволюции тональных связей) и в

результате теряют целенаправленность, не отвечают удовлетворительно ни на один вопрос либо же подменяют один вопрос другим. В повседневной жизни всем ясно, что вопрос: «близко ли от Вас живет этот человек и как я мог бы поскорее добраться до него пешком?» — отнюдь не равнозначен вопросам: «давно ли Вы с ним знакомы?» и «часто ли Вы у него бываете, когда именно и по каким поводам?». В системах же родства тоналностей различные вопросы иногда почему-то смешиваются. Напомним еще раз, что система Римского-Корсакова призвана отвечать только на вопросы, аналогичные первому из приведенных: она учит (подчеркнем снова ее методическую направленность) по каким «улицам» и «переулкам» легче всего пройти пешком из одного пункта в другой, причем четырехзнаковые квинтовые соотношения, весьма сокращающие расстояния, как бы уподобляются «проходным дворам» (их открытие — одно из главных достижений концепции Римского-Корсакова).

Уже упомянуто, что общее понятие соотношений и связей тоналностей шире специального понятия их родства. Особенность ряда систем родства заключается в том, что это специальное понятие как бы растворяется в более общем понятии соотношений и связей тоналностей, становится расплывчатым или же приобретает совсем другой смысл. Чтобы убедиться в этом, достаточно познакомиться, например, с ценной по материалу статьей Р. С. Таубе «О системах тоналного родства»¹. Таубе дает обзор различных систем и предлагает собственную, в которой три основные группы делятся на многочисленные подгруппы, а некоторые тоналности рассматриваются как промежуточные, лежащие между группами. В этой статье приведена, в частности, система шести групп родства, принадлежащая И. В. Способину (она излагалась в его лекциях). Вот эта система:

- «1-я группа — диатонического родства (5 тоналностей);
- 2-я группа — полудиатонического родства (тоналность минорной S мажора, тоналность мажорной D минора);
- 3-я группа — мажоро-минора одноименного родства (одноименная T и ее система, т. е. III низкая, минорная D, VI низкая, VII низкая — в мажоре; II минорная, III высокая, мажорная S, VI высокая в миноре).
- 4-я группа — мажоро-минора параллельного родства (мажорная III в мажоре, минорная VI в миноре — «шубертова» VI);
- 5-я группа — тоналности неаполитанской гармонии;
- 6-я группа — отдаленная хроматическая»².

Схема эта отчасти отражает некоторые черты исторического развития тоналности и тоналных связей, отчасти же — частоту

¹ См. «Научно-методические записки Саратовской консерватории», вып. 3. Издательство Саратовского университета, 1959.

² Там же, стр. 163—164.

модуляций в разные тоналности. Но она очень непоследовательна и условна. Например, неаполитанская гармония и тоналность II низкой ступени (5-я группа) исторически появилась раньше «VI шубертовой» ступени и тоналности (4 группа). Точно так же вызывает недоумение, что тоналность двойной доминанты отнесена к шестой (отдаленной хроматической) группе. Главное же заключается не в этих частностях (как бы они ни были важны сами по себе), а в том, что система в целом уже не имеет почти никакого отношения к самому понятию степеней родства в его первоначальном смысле. Ибо постепенная модуляция, например из мажора в мажорную тоналность III ступени, то есть в тоналность четвертой группы родства, не требует прохождения через тоналности второй и третьей групп. Даже в тоналность шестой группы (тоналность двойной доминанты) можно совершить постепенную модуляцию, не затрагивая ни одной из предыдущих групп, кроме первой. Нечто аналогичное, хотя и не в столь больших масштабах, мы уже наблюдали при разборе системы родства тоналностей в учебниках коллектива московских теоретиков. Но там, по крайней мере, соблюдался принцип взаимности родства. В рассматриваемой же сейчас системе и он нарушен: например, E-dur для C-dur относится к четвертой группе родства, а C-dur для E-dur (VI низкая ступень) — к третьей: D-dur для C-dur — к шестой, а C-dur для D-dur — тоже к третьей. Поэтому систему И. Способина не призвана ни улучшить, ни заменить систему Римского-Корсакова. Она пытается ответить на совсем другие вопросы, служит иным задачам. Показательно, что Способин даже не говорит о степенях родства: речь идет только о группах. Но более последовательно было бы в таком случае отказаться и от термина «родство» (хотя бы потому, что это понятие предполагает взаимность степеней — близкой или далекой) и говорить о группах тоналных отношений и связей, указав, разумеется, какие именно аспекты этой широкой проблемы имеются в виду в данном случае⁴.

Между тем автор упомянутого критического обзора Р. С. Таубе рассматривает систему Способина и ей подобные (например, систему О. Л. и С. С. Скребковых, которая, между прочим, относит ко второй степени родства только тоналность неаполитанской субдоминанты; Способин относит ее к пятой группе) в одном ряду с системой Римского-Корсакова и ее вариан-

⁴ В вышедшей позднее книге «Лекции по курсу гармонии» И. В. Способина (в литературной обработке Ю. Холопова. М., «Музыка», 1969, стр. 42—44) фигурирует, кроме только что приведенного, и другой вариант системы родства тоналностей. В нем тоже отсутствуют взаимность родства и связь между группой родства и числом модуляционных шагов, необходимых для достижения соответствующих тоналностей: 1-я группа — диатоническое родство (без четырехзнакового квинтового отношения), 2-я — мажоро-минорное родство, 3-я — хроматическое.

тами, не замечая совершенно различного содержания и смысла классификаций, трактующих, в сущности, о совсем разных вопросах. Характерно, что Таубе полемизирует со Способным лишь по частным поводам, например, ближе ли к данному мажору тональность III мажорной ступени или VII низкой (а такие споры лишены смысла, раз нет единого критерия близости), и проходит мимо столь кардинальных обстоятельств, как утрата взаимности родства или потеря связи между отдаленностью группы и длиной постепенного модуляционного пути, ведущего к включенным в нее тональностям.

В итоге оказывается, что, хотя почти каждая новая схема родства тональностей содержит какие-то рациональные моменты, заслуживающие внимания при изучении тональных соотношений, ряд таких схем утрачивает связь с первоначальной задачей (методико-технической по преимуществу). Изучение же всевозможных тональных соотношений и связей вовсе не требует (а обычно и не допускает) построения единой схемы степеней или групп родства. Приходится поэтому рассматривать факт возникновения большого количества таких схем, как проявление некоего «самодвижения» музыкально-теоретической мысли, не сумевшего, однако, сохранить необходимый самоконтроль.

Теперь уже можно вернуться к действительному развитию теории родства тональностей Римского-Корсакова, сохраняющему, а не нарушающему ее основы. Прежде всего рассмотрим некоторые аспекты возможной дифференциации внутри каждой из групп тональностей соответствующих степеней родства. В упомянутом выше труде Л. Рудольфа, в статье Р. Таубе и, наконец, с особенной полнотой в учебнике гармонии Ю. Н. Тюлина и Н. Г. Привано (М., 1964, стр. 256) приведена схема, в которой шесть тональностей первой степени родства следующим образом распределены с точки зрения их близости к исходной тональности. Самая близкая — параллельная, имеющая с исходной тональностью семь общих трезвучий (шесть консонирующих) и не отличающаяся от нее по ключевым знакам. Как известно, натуральные диатоники параллельных тональностей полностью совпадают. Далее следуют четыре тональности (натуральные доминанты и субдоминанты с их параллелями), имеющие по четыре общих трезвучия с исходной тональностью и различающиеся от нее на один ключевой знак. И наконец, — тональность четырехзнакового квинтового отношения, имеющая всего два общих трезвучия с исходной тональностью.

С этим совершенно верным распределением связано, на наш взгляд, одно важное соотношение, которое, собственно, можно было бы положить и в основу приведенной дифференциации. Нетрудно убедиться, что через параллельную тональность можно осуществить модуляцию всего лишь в одну тональность второй степени родства (например, C—a—E или —симметрично a—C—f), тогда как через тональность четырехзнакового квинто-

вого отношения — в целых пять. Каждая же из остальных четырех тональностей первой степени родства дает возможность модулировать в три тональности второй степени родства (например, C—d—g, C—d—B, C—d—A). Естественно поэтому считать среди тональностей данной степени родства сравнительно более близкими те, которые дают меньше возможностей модулировать в тональности следующей степени родства, а сравнительно более далекими (лежащими ближе к сфере более далеких тональностей, то есть к тональностям следующей степени родства) те, через которые можно модулировать в большее число тональностей следующей степени родства.

Распределение тональностей первой степени родства по этому критерию фактически полностью совпадает с распределением, приведенным в упомянутой таблице Тюлина и Привано. В этом смысле предлагаемый нами критерий есть лишь другая сторона критериев Тюлина и Привано. И наш критерий не менее непосредственно связан с самой проблематикой постепенной модуляции. Ибо вопрос о том, во сколько разных тональностей (и в какие именно) можно попасть через данную, столь же важен, как и вопрос о числе возможных способов модуляции в данную тональность. Это сразу обнаруживается при рассмотрении тональностей второй степени родства. Выясняется парадоксальное на первый взгляд обстоятельство: есть тональности второй степени родства, из которых нельзя при помощи одного модуляционного шага попасть ни в одну тональность третьей степени родства, то есть, иными словами, которые не состоят в первой степени родства ни с одной тональностью третьей степени родства. Это, конечно, не противоречит самому определению третьей степени родства, согласно которому каждая тональность третьей степени родства находится в первой степени родства по крайней мере с одной тональностью второй степени родства. Но отсюда автоматически не вытекает верность обратного положения, — будто и каждая тональность второй степени родства тоже должна состоять в ближайшем родстве с какой-либо тональностью третьей степени родства. И это положение действительно неверно: одноименная тональность, равно как и тональность двузнакового квинтового отношения, то есть минорной (миксолидийской) доминанты в мажоре или мажорной (дорийской) субдоминанты в миноре, будучи тональностями второй степени родства по отношению к исходной, не состоят в первой степени родства ни с одной тональностью третьей степени. Таким образом, через названные тональности не ведут никакие модуляционные пути в сферу отдаленных тональностей¹.

Именно отсюда и следует уже упомянутое обстоятельство, что хотя тональности дорийско-миксолидийского отношения

¹ Это наблюдение сообщено автору М. А. Иглицким. Соотношение, о котором идет речь, наглядно обнаруживается посредством предложенного Иглицким графического метода определения родства тональностей.

(в сноске на стр. 359 названы Des и gis) находятся во второй степени родства, но недостаточно четырех шагов, чтобы перейти из одной тональности в другую, двигаясь «в противоположном направлении», то есть по большей дуге квинтового круга. Менее чем пятью шагами пройти такой путь невозможно (например, из C в g: C—e—H—dis(es)—B—g), ибо три шага требуется, чтобы дойти до тональности третьей степени родства, а из нее нельзя попасть в тональность дорийско-миксолидийского отношения одним шагом¹. То же самое можно сказать и об одноименной тональности. В этом смысле обе тональности (одноименная и дорийско-миксолидийского отношения) ведут себя подобно тональностям первой степени родства: необходимы два шага, чтобы попасть из них в тональность третьей степени родства, и нужны пять шагов, чтобы достичь эти тональности движением в противоположную сторону (по большей дуге квинтовой окружности). Это и указывает на большую близость названных тональностей к исходной по сравнению со всеми другими тональностями второй степени родства.

Сказанное не удивительно: особое родство одноименных тональностей общеизвестно, а тональности миксолидийско-дорийского отношения тесно связаны со сферой одноименной тональности, находятся в простом функциональном отношении с исходной тональностью и отстоят от нее на минимальное (для тональности второй степени родства) число ключевых знаков (два). И если тональности мажорной доминанты минора и минорной субдоминанты мажора принадлежат даже к первой степени родства, то понятно, что тональности миксолидийской доминанты и дорийской субдоминанты занимают среди тональностей второй степени родства, как и одноименная тональность, место наиболее близкое к первой степени².

Что касается одноименной тональности, то в учебнике Ю. Н. Тюлина и Н. Г. Привано она вообще выделена и не включена ни в какую степень родства. Переход в нее не является, по Тюлину и Привано, сменой тональности: это лишь смена лада, чисто ладовая модуляция. На наш взгляд, одноименная тональность реально допускает в творческой прак-

¹ Таким образом, одноименная и миксолидийско-дорийская тональности нарушают соблазнительную формулу $k+p=6$, где k — степень родства двух тональностей, а p — число шагов, необходимых, чтобы соединить эти тональности, двигаясь в противоположном направлении, то есть по большей дуге квинтовой окружности. Для одноименных тональностей и для тональностей миксолидийско-дорийского отношения $k+p=2+5=7$.

² Если систему тональности понимать строго диатонически (исключив мажорную доминанту минора и минорную субдоминанту мажора), то через параллельную тональность нельзя будет попасть посредством одного шага ни в одну тональность второй степени родства, подобно тому как одноименная тональность не ведет в этом смысле ни к одной тональности третьей степени родства.

тике обе трактовки¹: переход в нее может осуществляться и как непосредственная смена лада, и в результате модуляции по плану через соответствующие промежуточные звенья (в частности, через параллель к ней). Заметим, что для классической тональности существен не только определенный ладовый центр, но и звуковой состав тональности в целом, в основе которого лежит та или иная семиступенная диатоника. С этой точки зрения модуляция из натурального мажора в натуральный параллельный минор, которая происходит без всяких изменений в звукоряде — в пределах одной диатоники, — тоже могла бы рассматриваться как модуляция не совсем полноценная: ее можно было бы, например, трактовать как явление ладовой переменности. Во всяком случае, среди тональностей первой степени родства параллель занимает особое место. Более или менее аналогичное положение занимает, на наш взгляд, одноименная тональность среди тональностей второй степени родства: в одном случае у двух тональностей совпадают натуральные диатоники, в другом — тоники. Ладовое единство народного диатонического ладопеременного напева есть прежде всего единство диатоники; тональное же единство классической формы есть прежде всего единство тоники, тонального центра.

Среди пяти тональности третьей степени родства, на наш взгляд, тоже есть одна такая тональность противоположного лада, которая занимает по отношению к исходной тональности особое место, во многом подобное месту одноименной тональности среди строев второй степени родства и месту параллели среди строев ближайших. Это — однотерцовая тональность: cis-moll для C-dur и наоборот. У двух однотерцовых тональностей совпадают не только III ступени их натуральных диатонических гамм, но и VI и VII ступени. Подобно этому у одноименных тональностей совпадают кроме первой — II, IV, V ступени натуральных диатонических гамм².

Из сказанного видно, что соотношение однотерцовых тональностей ближе к соотношению одноименных тональностей, нежели параллельных: у последних много общих звуков и трезвучий, но нет общих (совпадающих) ступеней гаммы. У одноименных же и однотерцовых тональностей есть именно совпадающие ступени гаммы, но нет — в пределах натуральных диатоник (а у однотерцовых тональностей и в пределах расширенных диатоник) — ни одного общего трезвучия. Оба эти соотношения — одноименное и однотерцовое — можно поэтому назвать общеступенным. Для каждой тональности есть, таким образом, две общеступенные тональности: од-

¹ На двойственное положение одноименной тональности обращает внимание Л. Рудольф на стр. 109 упомянутого труда.

² Самый термин «одноименные» связан с тем, что «имя» (название) тональности дает I ступень гаммы.

ноименная и однотерцовая. При этом одноименное и однотерцовое соотношения во многом дополняют друг друга: в натуральных диатониках одноименных тональностей общими являются важнейшие функциональные ступени (основные и квинтовые тоны трех главных трезвучий) и не совпадают ступени, определяющие мажорный или минорный ладовый колорит (терцовые тоны главных трезвучий); в натуральных же диатониках однотерцовых тональностей общими являются, наоборот, именно эти последние (ладоколористические) ступени и не совпадают функциональные.

Красочный и эмоциональный эффект непосредственного сопоставления одноименных тональностей или трезвучий заключается в том, что при одной и той же тонально-гармонической основе (тональном центре, основном тоне аккорда) меняется звук, характеризующий мажорный или минорный лад. Гораздо более сложный красочно-эмоциональный эффект однотерцового сопоставления состоит, наоборот, в таком изменении самой тонально-гармонической основы, в результате которого один и тот же (неизменный по высоте) ладохарактерный звук (терцовый) меняет свое ладовое значение на противоположное: тот же самый звук III ступени гаммы (как и звуки VI и VII ступеней натуральной диатоники) превращается из мажорного в минорный или наоборот.

Параллельные тональности представляют самое простое и близкое соотношение противоположных ладов, реализуемое в пределах одной диатоники. Уже народная музыка дает бесчисленные примеры их сопоставления. Соотношение же одноименных тональностей встречается в народной музыке реже и развилось вместе с классической двуладовой системой гармонии. Его колористический и эмоциональный эффект ярче и непосредственнее, чем эффект смены параллельных тональностей, ибо на фоне общей тоники яснее выступают ладовые различия. Одной из причин особой яркости этого красочного сопоставления является также не слишком большая близость тональностей, существенное различие их диатоник, хроматический ход при их смене, заметное освежение звукоряда. Поэтому одноименную тональность и не следует пытаться рассматривать (основываясь на возможности непосредственного перехода в нее путем ладовой модуляции) как близкую; иными словами, ее нельзя включать в группу тональностей первой степени родства. Но среди тональностей второй степени родства одноименная, как мы видели, лежит во многих отношениях ближе к исходной, чем другие.

Аналогичным образом более сложный эффект однотерцового сопоставления, к существованию которого мы вскоре вернемся, необходимо предполагает отдаленность соответствующих тональностей, третью степень их родства. Но опять-таки среди отдаленных тональностей однотерцовые объединены сравни-

тельно более тесной связью. Мелодически она выражается в наличии общих ступеней, тонально-гармонически же в том, что параллели от однотерцовых тональностей находятся между собой не в третьей и даже не во второй, а в первой степени родства — в четырехзнаковом квинтовом отношении (например, параллелями от C-dur и cis-moll будут a-moll и E-dur). При этом общий терцовый тон двух однотерцовых тональностей (в нашем примере — звук e) служит также общим тоном параллельных трезвучий (a-moll'ного и E-dur'ного).

Однотерцовое соотношение тональностей получило широкое применение лишь начиная со второй четверти XIX века — в связи с обогащением и более интенсивным использованием выразительно-колористических возможностей гармонии. Однако если связь параллельных и одноименных тональностей давно изучена в теории музыки, то однотерцовая связь, как особое отношение тональностей, играющее в музыке XIX и XX веков своеобразную роль, отчасти подобную роли параллельного и одноименного соотношений, изучена очень мало, а до недавнего времени вообще ускользала из поля внимания теоретиков. Поэтому однотерцовое соотношение будет здесь освещено сравнительно подробно¹.

Один из ранних случаев применения однотерцового соотношения имеется в конце скерцо из сонаты op. 106 Бетховена, где дана игра тональностями B-dur (главная тональность) и h-moll. При этом мелодическому обороту h-moll d — fis — d, появляющемуся за 11 тактов до конца скерцо, отвечает в последних трех тактах аналогичный оборот d — f — d в главной тональности B-dur. В этих двух оборотах ясно выявлена общность терцового тона тоник сопоставляемых тональностей

¹ Насколько нам известно, в общей форме вопрос об однотерцовых тональностях и о некоторой аналогии между их отношением и отношением тональностей одноименных был впервые освещен в статье автора этих строк «К вопросу о расширении понятия одноименной тональности» («Советская музыка», 1957, № 2). В этой статье оба соотношения характеризовались как «одновысотные» на основании наличия совпадающих ступеней гаммы, находящихся «на той же высоте». Термины «однотерцовые» и «общеступенные» (последний термин объединяет оба соотношения — одноименные и однотерцовые) были введены автором несколько позднее в его лекционных курсах. Вторично осветил (и развил) вопрос об однотерцовых тональностях автор в статье «К дискуссии о современной гармонии» («Советская музыка», 1962, № 5). На один специальный частный случай однотерцового соотношения, именно на близкую связь звукоряда «минора Шостаковича», в котором понижены II, IV, V и VIII ступени, и звукоряда мажора, лежащего полутоном ниже (то есть фактически однотерцового), указал А. Должанский в уже упоминавшейся нами статье 1947 года. В 1959 году появилась книга английского музыковеда Д. Кука «Язык музыки» (Deryck Cooke. The Language of music. Oxford, University Press, 1959), в которой в разделе о мажоре и миноре упоминается также о тональностях с общим терцовым тоном (подробнее об этом — ниже). За последние годы вопрос об однотерцовых тональностях получил дальнейшую разработку в трудах советских музыковедов (см., например, статьи С. Д. Орфеева и Н. Ф. Тифтыкиди, опубликованные во втором выпуске сборника «Вопросы теории музыки»).

при различии квинтовых тонов (этот пример приведен в только что упомянутой статье Н. Ф. Тифтикиди).

Исключительно яркий пример однотерцового соотношения представляет собой сопоставление окончания мажорной средней части и начала минорной репризы в романсе Глинки «Песнь Маргариты»:

44 [Andante]

во - сторгъ обь - я - тий и по - це - лум...

тж - ка пе - чаль

Об этой замечательной модуляции (через энгармонизм увеличенного трезвучия) упоминал Асафьев, но сама природа соотношения двух тональностей оставалась не до конца раскрытой: смысл их сопоставления здесь в том и заключается, что мелодия средней части заканчивается на протянутом терцовом тоне мажорного трезвучия, который затем сразу превращается в терцовый же тон трезвучия минорного; вместе с контрастом далеких тональностей это создает исключительный эффект.

Как уже упомянуто, у однотерцовых тональностей совпадают также VI и VII ступени натуральных диатонических гамм. Совпадение прежде всего VI ступеней существенно для однотерцового соотношения в первом «Забытом вальсе» Листа. Вот его тема:

45 [Allegro]

374

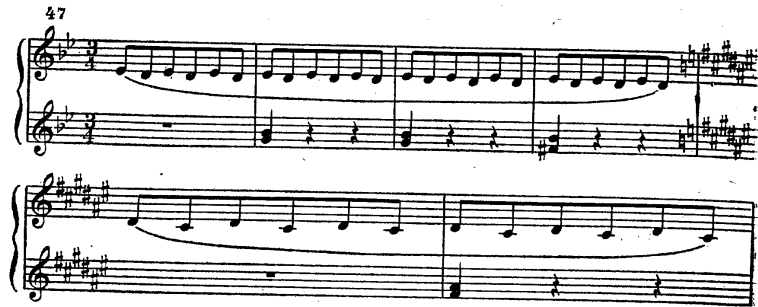
После изложения она повторяется в минорной тональности III ступени (ais-moll). В репризе же объединены свойства обоих начальных проведений: дан минорный вариант темы, но на той высоте, на какой звучал мажорный. Последнее обычно означает одноименную тональность (тогда «на той же высоте» оказываются I, II, IV и V ступени), но может означать и однотерцовую (совпадают III, VI и VII ступени). В данном случае в теме ритмически выделен и метрически подчеркнут (в разных октавах) как раз звук VI ступени. Он явно доминирует в мелодии; его неустойчивость, его нисходящее тяготение — одна из самых важных сторон выразительности темы. Естественно, что Лист желал оставить в репризе на первоначальной высоте именно главенствующий звук мелодии, сохранить в качестве мелодического стержня ту же самую «черную клавишу» фортепиано (*dis=es*). Поэтому он дал репризу не в одноименном, а в однотерцовом миноре:

46

Тональность g-moll не воспринимается здесь, конечно, как главная. Напротив: появление g-moll вместо ожидаемой — по аналогии с началом — главной тональности создает tonal «обман», «смещение». Функция g-moll — далекая субдоминанта (минорная тональность II низкой ступени), подчеркивание которой в конце произведения, в частности в репризе, вполне уместно с точки зрения классической гармонической логики. Но, кроме этого, тональность g-moll выступает здесь именно как однотерцовая тональность, то есть в определенном отношении заменяет одноименную тональность, берет на себя одну из ее функций — функцию «общеступенности» («одновотности») по отношению к главной тональности.

Интересно, что последующее возвращение из g-moll в главную тональность осуществляется Листом почти так же непосредственно, как обычно делается переход в одноименный мажор; только вместо повышения терции тонического трезвучия понижаются основной тон и квинта, а терция и VI ступень лада остаются неизменными (впрочем, в отличие от непосредственного сопоставления одноименных тональностей, здесь, как и в приведенном выше примере из Глинки, дается быстрая модуляция через энгармонизм увеличенного трезвучия):

375



Колористический эффект модуляции во многом аналогичен здесь шубертовским «просветлениям» при переходе из минора в одноименный мажор, но этот эффект достигнут противоположными средствами (понижение основного тона и квинты тонического трезвучия вместо повышения терции), что придает ему особое качественное своеобразие.

В других случаях близкое сопоставление однотерцовых тональностей идет от мажора к минору. Прекрасный пример, непосредственно связанный со смыслом словесного текста вокального произведения, приведен С. Д. Орфеевым в статье «Одновысотные трезвучия и тональности»¹ — начало романса Листа «Радость и горе» (слова: «То ликование, то грусть и тоска»).

Попытаемся теперь определить, в чем заключается своеобразие сопоставления однотерцовых тональностей по сравнению с сопоставлением одноименных. По всей видимости эффект однотерцовой смены тональностей более сложен и противоречив. Действительно, переход от минора к мажору естественно связывается с повышением какого-то звука (или каких-то звуков), а от мажора к минору — с понижением. Однотерцовое же сопоставление дает обратное соотношение: функционально важные звуки лада испытывают хроматическое понижение при переходе к мажору и повышение при переходе к минору. Звуки же, характеризующие ладовый колорит, остаются на месте, но пересмысляются в противоположные; наконец, контрастное сопоставление мелодически очень близких, но гармонически далеких тональностей может вызывать ощущение необычного и не сразу понятного ускользания тональной опоры, смещения тональной почвы. Все это вместе взятое иногда создает впечатление волшебного преобразования, вносит оттенок чудесного. И если при сопоставлении одноименных тональностей — и у венских классиков, и у Шуберта, и у позднейших композиторов — свет и тень, радость и печаль обычно трактуются как явления и эмоции одинаково реальные, лежащие в одной плоскости, то

¹ Упомянутый второй выпуск сб. «Вопросы теории музыки», стр. 76.

при однотерцовом соотношении одна из тональностей нередко связывается с ощущением иллюзорного, нереального, фантастического, существующего лишь в воображении или в далеком воспоминании. Иногда неглавная тональность воспринимается в таких случаях как некий мираж или наваждение, а быстрый переход в главную — как его исчезновение, рассеивание, возвращение к реальности. Элемент такого эффекта есть и в приведенной репризе из «Забывтого вальса» Листа (ср. примеры 46 и 47).

С впечатлением иллюзорности того или иного образа может, конечно, связываться и какая-либо другая далекая тональность, но однотерцовая способна сочетать это с тем эффектом непосредственного сопоставления мажора и минора, который свойствен общеступенным соотношениям тональностей. Примером описанной иллюзорной трактовки однотерцовой тональности у Листа может служить также E-dur'ная побочная партия репризы в f-moll'ной пьесе «Погребальное шествие»¹. В мелодии этой побочной темы подчеркнуты III и VI ступени гаммы, которые совпадают у однотерцовых тональностей. Здесь, видимо, лежит одна из причин предпочтения, оказанного в побочной партии репризы однотерцовой тональности перед более обычной одноименной.

Что касается приведенного выше примера из «Песни Маргариты» Глинки, то возвращение в репризе основного образа скорби и тоски покинутой женщины (обычное для многих контрастных вокальных трехчастных форм) усилено опять-таки посредством подчеркивания — задним числом — иллюзорности светлого образа средней части. И «возврат к реальности» (к минору) после однотерцового мажора вызывает здесь более тягостное чувство опустошенности, чем это бывает после мажора одноименного.

Тут была описана лишь одна из выразительных возможностей непосредственного сопоставления однотерцовых тональностей. В следующем начале Тарантеллы из «Детских пьес» Прокофьева (ор. 65) нет никакого намека на иллюзорность какой-либо из двух тональностей:



¹ Об «иллюзорных репризах» в некоторых крупных произведениях Листа пишет О. Л. Скребилова в диссертации «Программный симфонизм Листа» (машинопись, библиотека МГК, 1940).



Прокофьев сопоставляет здесь однотерцовые тональности или трезвучия столь же непосредственно, как, например, Шуберт сопоставлял тональности одноименные, и достигает лишь эффекта большей необычности, «затейливости». Одна из общих же причин применения непосредственного однотерцового эффекта (тонального или гармонического) отражена в самом его названии и заключается в стремлении дать яркое сопоставление мажора и минора (как тональностей или как трезвучий) в таких условиях, в которых желательно сохранить один и тот же терцовый тон. Вспомним роль ми-мажорных звучаний в фа-минорной интродукции четвертой симфонии Чайковского, где в мелодии главенствует упорно повторяющийся звук *ля-бемоль* как выражение неотвратимого рока. В лирических пьесах романтиков повторение в мелодии терцового тона или частое возвращение к нему иногда связано с любованием его гармонической переокраской, и это тоже создает благоприятные условия для использования эффекта однотерцового соотношения. Вот пример из коды первого ноктюрна Листа:

49 [Andante espressivo assai] *dolcissimo* languendo *accentato assai*

378

Для исторического формирования однотерцового соотношения большое значение имела связь одноименных тональностей. Благодаря этой давно сложившейся в классической гармонии связи, трезвучия некоторых ступеней — VI, III, II — существуют (при широком понимании тональности) в двух разновидностях — высокой и низкой. Но эти разновидности как раз и представляют собой минорное и мажорное трезвучия с общим терцовым тоном. Такие варианты, несущие одну и ту же функцию, могут до известной степени заменять друг друга — и как аккорды, и как тональности, в которые делаются отклонения. Нередко два разных варианта даются в двух аналогичных (соответствующих друг другу) моментах произведения, и тогда однотерцовая связь, возникающая «на расстоянии», воспринимается достаточно ясно. Иногда же такие варианты сопоставляются даже более или менее непосредственно. Таким образом, взаимопроникновение мажора и одноименного минора приводит с органической необходимостью к вызреванию однотерцового соотношения, которое затем эмансипируется и приобретает самостоятельное значение.

Назовем некоторые примеры. В ноктюрне Des-dur Шопена вторая тема появляется в параллельном миноре, то есть в тональности VI ступени. Следующее же ее проведение (после возвращения первой темы) начинается в тональности VI низкой ступени. В результате два проведения темы звучат в однотерцовых тональностях *b-moll* и *A-dur*. В вальсе *As-dur*, ор. 64 № 3 второй восьмитакт переносит начальную фразу в параллельный минор (см. пример 6, стр. 88). То же самое повторяется внутри следующего шестнадцатитактного предложения и в первом предложении репризы. Во втором же предложении репризы параллельный минор (*f-moll*) заменяется тональностью VI низкой ступени (*E-dur*) при сохранении мелодического оборота, начинающегося с того же самого терцового тона (*gis = as*):

50 [Moderato]

В предсмертной арии Германа из «Пиковой дамы» Чайковского конец первого куплета содержит отклонение в *C-dur* (тональность II низкой ступени для *H-dur*), аналогичное же место второго куплета — в *cis-moll* (тональность II ступени), что связано с более высокой кульминацией заключительной фразы (*gis* вместо *g*).

379

Добавим, наконец, что вариантность трезвучий высоких и низких ступеней (и представляемых ими тональностей) может иногда проявляться в том, что возвратная модуляция (или возвратный тональный скачок) «попадает» не в исходную тональность, а в однотерцовую по отношению к ней: например, минор, далее параллельный мажор и затем тональность VI низкой ступени от последнего. В результате такого модуляционного плана средний эпизод скерцо b-moll Шопена начинается в однотерцовом мажоре (A-dur) по отношению к главной тональности.

Пример непосредственного однотерцового сопоставления трезвучий высокого и низкого вариантов одной из ступеней мажоро-минорной системы есть в финале шестой венгерской рапсодии Листа. После D-dur'ного проведения темы тоническое трезвучие D-dur чередуется с трезвучиями VI и VI низкой ступеней, которые переходят одно в другое совершенно непосредственно. Затем трезвучие VI низкой ступени принимается за тонику главной тональности (B-dur), в которой начинается очередное проведение темы. Таким образом, к колористическому сопоставлению тональностей (D—B) присоединяется красочный эффект игры однотерцовых гармоний:

Чередование сектаккордов III и III низкой ступеней до мажора (e и Es) имеется в небольшом вступлении концерта для скрипки Кабалевского. Общий терцовый тон находится в басу и играет роль доминантового органного пункта.

380

Аналогичное сопоставление не аккордов, а соответственных тональностей, находим в быстрой (D-dur'ной) части «Испанской рапсодии» Листа: побочная партия начинается в тональности III низкой ступени (F-dur), а вступительное построение к побочной партии изложено в тональности III ступени (fis-moll). Это заменяет обычное классическое соотношение мажорной побочной партии и подготавливающего ее одноименного минора (либо же переход из минора в одноименный мажор внутри самой побочной партии, как, например, во второй фортепианной сонате Бетховена¹). Такого рода замены встречаются и в позднейшей музыке: например, в третьей сонате Прокофьева C-dur'ная побочная партия подготавливается доминантовым органным пунктом не одноименного минора (c-moll), а однотерцового (cis-moll). В подобных случаях просветляющий эффект перехода в соответствующую мажорную тональность побочной партии оказывается, естественно, иным, чем при сопоставлении одноименных тональностей, но он все же так или иначе использует общеступенные свойства мажора и однотерцового минора.

Однотерцовые тональности представляют, конечно, частный случай полутонового сопоставления тональностей и — шире — мелодических связей тональностей, основанных на секундовых соотношениях тоник и плавном голосоведении. Такие связи, как известно, получали в гармонии XIX и XX веков все большее и большее распространение. Включаясь в этом смысле в более широкий круг явлений, однотерцовое соотношение, однако, не растворяется в нем, а сохраняет свои специфические черты общеступенности.

Но во всяком случае несомненно, что большая роль в каком-либо сочинении или стиле мелодических связей тональностей вообще создает благоприятные условия и для использования однотерцового соотношения. Это касается, например, творчества Дебюсси, в котором полутоновые, и в частности однотерцовые, соотношения тонально-гармонических комплексов представлены очень широко. Вспомним хотя бы прелюдию «Шаги на снегу», где в партии левой руки (такты 8—12) чередуются трихорды $d—e—f$ и $des—es—f$ (подробнее о гармонии Дебюсси — в следующей главе).

Секундовые связи тональностей широко применяются в вокально-инструментальной музыке: создавая контраст тонального колорита, они в то же время не требуют от голоса резкой

¹ Впрочем, уже в побочной партии пятого концерта Бетховена тональности доминанты (B-dur) предшествует не одноименная, а однотерцовая к ней (h-moll). Об этом упоминает А. Климовицкий в статье «О кульминации в первой части героической симфонии Бетховена («Новая» тема, ее истоки и традиции)», опубликованной в сб. «Людвиг ван Бетховен». Л., «Музыка», 1970, стр. 148.

381

смены регистра, ибо соответствующие тональности близки по высоте. Примером может служить сцена письма Татьяны из «Евгения Онегина» Чайковского. Главная тональность сцены Des-dur как бы мелодически опеваётся сверху и снизу тональностями d-moll'ного и C-dur'ного эпизодов. И это опевание отчасти заменяет здесь кварто-квинтовые функциональные связи тональностей: d-moll играет роль субдоминанты (II низкая минорная ступень), а C-dur — доминанты (тональность вводного тона). Что касается однотерцового соотношения Des-dur и d-moll, то оно ясно реализуется как таковое в вокальной партии: один и тот же терцовый тон f_2 играет выдающуюся (и при том сходную) роль в Des-dur'ных и d-moll'ном эпизодах. Отмеченные еще Асафьевым, типичные для Чайковского обороты в диапазоне сексты между V и III степенями звукоряда имеют своей вершиной как в Des-dur, так и в d-moll именно этот звук: вспомним в начальном Des-dur'ном эпизоде мотив «Пускай погибну я», далее — в d-moll'ном эпизоде — фразу: «Зачем, зачем Вы посетили нас?» — с характерным постепенным спадом от f_2 к a_1 и, наконец, заглавный оборот завершающего Des-dur'ного эпизода («Кто ты, мой ангел ли хранитель?») с аналогичным постепенным спадом от f_2 к as_1 .

Приблизительно такой же ролью терцового вершины характеризуется партия Германа во второй картине «Пиковой дамы». Одно и то же высокое la служит кульминацией и в F-dur'ном эпизоде («Дай умереть, тебя благословляя...») и в следующем за ним fis-moll'ном ариозо. Таким образом, однотерцовое соотношение тональностей иногда связывается с некоторыми специфическими чертами вокальной музыки.

Самый переход в однотерцовую тональность, поскольку она отстоит от исходной на полутон, может осуществляться с использованием широко известного энгармонического равенства увеличенного квинтсектаккорда и доминантсептаккорда. Так это сделано в только что упомянутом примере из «Пиковой дамы»: увеличенный квинтсектаккорд F-dur (или f-moll) превращен в доминантсептаккорд fis-moll. В названном выше примере из репризы «Погребального шествия» Листа, наоборот, доминантсептаккорд f-moll превращается в увеличенный квинтсектаккорд E-dur. Однако более непосредственный и более специфичный именно для однотерцового (а не для любого полутонного) отношения переход осуществляется, как показывают примеры 44 и 47, через энгармонизм увеличенного трезвучия. От простого сопоставления однотерцовых трезвучий такой переход отличается только тем, что основной тон и квинта повышаются (или понижаются) не одновременно, а последовательно: сначала один из этих звуков (что и дает увеличенное трезвучие), затем другой. При переходе из мажора в минор сперва повышается квинта, потом основной тон (пример 44), при обратном же переходе сначала понижается основной

тон, затем квинта (пример 47). Подобные переходы могут осуществляться и при отсутствии в аккордах терцового тона: тогда вместо увеличенного трезвучия появляется интервал увеличенной квинты:



(пример взят из первой картины Пролога оперы «Борис Годунов» Мусоргского)¹.

В случае одногласного или двухголосного изложения переход в однотерцовую тональность может быть осуществлен еще более легко и непосредственно — путем простого приравнивания общих ступеней двух тональностей. Вот пример из Фантазии Шопена, приведенный и в названной статье Орфеева:



¹ Заметим попутно, что для Мусоргского однотерцовое отношение тональностей и аккордов довольно характерно. В той же картине Пролога при ремарке «пристав показывается в воротах» (цифра 4) выразительно сопоставляются A-dur и b-moll. Часто однотерцовые соотношения возникают у Мусоргского в результате уже описанных вариантных смен трезвучий на высоких и низких ступенях мажоро-минора. Но кроме того, встречается еще особый случай, видимо, специфичный для этого композитора: сопоставляются (в миноре) сектаккорд минорного трезвучия VI низкой ступени и сектаккорд мажорной доминанты: см. приводимый здесь пример 53 б из монолога Бориса «Скорбит душа», а также такты 3—4 примера 65 на стр. 461:



(подробнее о гармонии Мусоргского — в следующей главе).

Особенно яркий пример представляет собой главная тема финала восьмой симфонии Д. Шостаковича, носящая пасторальный характер:

В пасторальных мелодиях классиков часто встречается колористическое сопоставление мажора и одноименного минора (напомним игру звуков *e* и *es* в теме финала сонаты ор. 53 Бетховена). В приведенной же теме Шостаковича после такого сопоставления C-dur и c-moll дается сопоставление C-dur и cis-moll.

Отклонения в неблизкие тональности уже при первоначальном изложении темы — одна из характерных черт музыки Шостаковича. В этом смысле приведенный пример также может быть включен в более общий круг явлений. И опять-таки включен, но не растворен. Достаточно обратить внимание на то, как непосредственно происходит в последних тактах возвращение из cis-moll в C-dur (в басу общий терцовый тон тонических трезвучий обеих тональностей, а в мелодии почти непосредственный переход звука *cis* в *c*), чтобы заметить симметричную аналогию в трактовке соотношений тональности C-dur с c-moll и cis-moll: в первом случае сопоставление *e* и *es* при общем звуке *c*, во втором — сопоставление *c* и *cis* при общем звуке *e* (ясно, насколько реализация этой симметричной аналогии облегчается двухголосным изложением). Другими словами, обе минорные тональности трактуются как общеступенные по отношению к C-dur. Сопоставление же мажора с обеими общеступенными минорными тональностями обогащает тему, создает специфически пасторальные колористические переливы.

Тема финала тринадцатой симфонии Шостаковича родственна рассмотренной теме своим пасторальным колоритом. В ней тоже большое значение имеют колористические переливы, основанные на сопоставлении мажорной главной тональности (B-dur) с однотерцовым минором (h-moll).

Случаи использования Шостаковичем однотерцового соотношения весьма многочисленны (в печати уже назывались переменные «мерцания» G-dur—as-moll в побочной партии десятой симфонии, отклонение в C-dur в конце cis-moll'ной прелюдии из ор. 34 и другие случаи). Это соотношение широко применяется очень многими современными композиторами. Соответствующие отрывки из музыки Прокофьева, Кабалевского уже приведены выше. К ним можно было бы добавить образцы из творчества Бартока, Бриттена и других авторов. Вот необыкновенно показательный пример из оперы «Питер Граймс» Бриттена, где одна и та же мелодическая фраза проведена в двух однотерцовых тональностях, подобно тому как у классиков встречалось проведение одной фразы в одноименных тональностях (в этом отношении пример из Бриттена аналогичен примеру 48 из Прокофьева, но у Бриттена сопоставление тесно связано с противоположным смыслом текста двух фраз):

Мы заимствуем этот пример из уже упомянутой книги Кука «The Language of music». После разбора выразительных возможностей мажорного и минорного терцовых тонов и их сопоставления, Кук пишет: «Наконец, композиторы открыли другой путь использования выразительной силы противопоставления мажорного и минорного терцовых тонов, оставляя этот тон на месте и изменяя его характер посредством смещения тоники и доминанты или одной тоники»¹. После этого цитируются и комментируются соответствующие такты из Интродукции четвертой симфонии Чайковского, из шестой симфонии Воан Уильямса и приведенный пример из «Питера Граймса» Бриттена. Хотя упомянутая выше статья автора настоящей книги, посвященная тому же вопросу, была опубликована в журнале «Советская музыка» за два года до выхода первого издания книги Кука, Кук, вероятно, не был с этой статьей знаком и, видимо, выдвинул процитированное выше положение независимо и самостоятельно. Это лишний раз свидетельствует о соответствии изложенной здесь концепции однотерцовых тональностей объективной действительности.

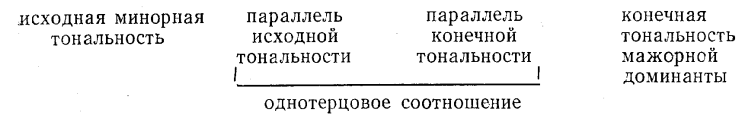
¹ Deryck Cooke. The Language of music, p. 62—63.

Еще одно замечание необходимо сделать о некоторых особых случаях применения однотерцового соотношения в музыке Шостаковича. Общеступенные свойства однотерцовых тоналностей выражены гораздо более полно, если в миноре понижены (или в мажоре повышены) некоторые ступени. Так, в случае понижения в миноре II, IV, V ступеней, эти ступени совпадают с соответствующими ступенями однотерцового мажора, и тогда количество общих ступеней у звукорядов двух тоналностей достигает шести. Например, семиступенная гамма *h-moll* будет иметь вид *h-c-d-es-f-g-a*, отличаясь от гаммы *B-dur* только I ступенью (аналогичным образом восходящая гамма мелодического минора отличается от гаммы одноименного мажора всего лишь одной ступенью — III). В случае повышения II или IV ступеней мажора они тоже совпадают с обычными II и IV ступенями однотерцового минора.

Но для Шостаковича минор с понижением ряда ступеней как раз очень характерен, о чем автор этих строк писал в работе 1944—45 года «Заметки о музыкальном языке Шостаковича»¹. В частности, в той же работе упомянуто, что IV пониженная ступень влечет за собой в некоторых случаях — в силу кварто-квинтовых связей — понижение также I ступени (в верхней октаве). Независимо от автора этих строк и с большей последовательностью вопрос этот разработан в уже названной выше работе А. Должанского «О ладовой основе сочинений Шостаковича» («Советская музыка», 1947, № 4). А. Должанский назвал I пониженную ступень в верхней октаве VIII пониженной и впервые отметил, что минор с обилием пониженных ступеней по своему звуковому составу ближе к мажору, лежащему полутонном ниже, нежели к одноименному. Таким образом, Должанский фактически констатировал связь однотерцовых тоналностей в том специальном частном случае, когда эта связь — из-за пониженных ступеней минора — особенно очевидна. В общей же форме вопрос об однотерцовом соотношении (и о соответствующем термине) тогда не ставился. Между тем, как показывают приведенные в этой главе (и в названных статьях 1957 и 1962 годов автора этих строк) примеры из сочинений различных композиторов (в том числе Шостаковича), однотерцовое соотношение нередко приобретает большое значение совершенно независимо от понижения ступеней в миноре (или повышения в мажоре), то есть и в тех случаях, когда соответствующие диатонические системы выступают в чистом, не альтерированном виде.

В музыке нашего времени это соотношение используется очень часто вследствие особого внимания и к колориту, и к мелодическим связям тоналностей, и к прозрачной фактуре изложения с большой ролью двухголосия. Теоретическое же

изучение однотерцовой связи тоналностей следует продолжить, ибо на этих нескольких страницах отнюдь не были исчерпаны все ее аспекты и возможные частные случаи. Так, выше было упомянуто, что параллели от однотерцовых тоналностей находятся в первой степени родства (четырёхзнаковым квинтовым отношением). Но отсюда следует, что сами однотерцовые тоналности, в свою очередь, могут реально возникать, как параллели этих близких между собой тоналностей. Например, модуляция из минора в тоналность мажорной доминанты может затронуть сначала параллель исходной тоналности, а потом параллель конечной тоналности. В результате возникает непосредственное сопоставление однотерцовых тоналностей:



Вот пример из средней части первого экспромта Шопена (модуляционный план — *i — As — a — C*):

Если рассматривать модуляционный план только с точки зрения конечной тоналности, обнаружится уже описанное нами сопоставление высокой и низкой разновидностей одной и той же ступени: тоника *As-dur* принимается за VI низкую ступень *C-dur*, после чего дается VI высокая (с предшествующей ей доминантой). Но логика и стройность целого связаны здесь также и с взаимным соответствием двух отношений между параллельными тоналностями (*f — As* и *a — C*); следовательно, связь однотерцовых тоналностей действительно выступает тут как связь параллелей к двум близким тоналностям четырёхзнакового квинтового отношения.

¹ Работа эта опубликована в 1967 г. в сб. «Дмитрий Шостакович».

Количество различных тонально-модуляционных контекстов, в которых может возникать однотерцовое отношение, видимо, достаточно велико, и в настоящей работе не ставится задача охватить такие контексты сколько-нибудь полно. Следует, однако, заметить, что при всем возможном значении однотерцового соотношения, особенно для современной музыки, оно не способно соревноваться — в рамках классической гармонии в целом — с соотношением тональностей одноименных. Наличие совпадающих ступеней звукоряда очень важно в обоих случаях. Но это явление преимущественно ладомелодическое. Одноименные же тональности обладают, кроме того (и прежде всего), большой гармонической общностью. У них совпадают основные и квинтовые тоны главных трезвучий, в их расширенных диатониках имеются два общих консонирующих трезвучия (мажорная доминанта, минорная субдоминанта) и есть общий доминантсептаккорд. В итоге одноименная тональность — самая близкая из тональностей второй степени родства. Некоторые же теоретики вообще склонны выделять ее как особо близкую или даже не считать переход в нее собственно модуляцией (Тюлин и Привано). Однотерцовая же тональность — гармонически отдаленная, но имеющая с данной тональностью особого рода ладомелодическую связь.

Заметим, наконец, что система родства тональностей исходит из понятия общего аккорда и рассматривает тональность с точки зрения входящих в ее состав консонирующих трезвучий. И хотя конкретное решение модуляционной задачи предполагает соблюдение соответствующих норм плавного голосоведения, то есть внимание и к мелодико-интонационной стороне гармонии, сами принципы, лежащие в основе постепенной модуляции и родства тональностей, подчеркивают в первую очередь аккордовый подход к явлениям гармонии. Естественно поэтому, что теория родства тональностей по самой своей природе может охватывать только часть модуляционных связей.

Известно, в частности, что раздел о модуляции в Руководстве Чайковского начинается с так называемой непосредственной модуляции, суть которой состоит в том, чтобы плавным голосоведением достичь доминантсептаккорда последующей (целевой) тональности. Понятие же родства тональностей в Руководстве Чайковского, как упомянуто, вообще не использовано. Чайковский пишет, что «единственное требование непосредственной модуляции состоит в плавности голосоведения, особенно верхних трех голосов» (§ 54). Аналогичным образом в Практическом учебнике гармонии Римского-Корсакова, когда речь идет о внезапной модуляции через энгармонизм или так называемые ложные последовательности, плавность голосоведения рассматривается не просто как весьма желательный элемент, способствующий связности любого музыкального построения вообще, а как необходимое условие. Так,

Римский-Корсаков пишет: «Обязательное условие всякой ложной последовательности есть полная плавность голосоведения и сохранение общих тонов на месте» (§ 87).

Словом, в учении о модуляции, как и в других вопросах, следует непременно принимать во внимание и собственно аккордовую и интонационно-мелодическую сторону гармонии. В связи с этим надо отдавать себе ясный отчет в том, что само понятие родства тональностей, в основе которого лежат соотношения аккордов и их систем, может касаться только одной из этих сторон. Разумеется, теорию родства тональностей надлежит дополнять указаниями на всевозможные мелодические связи тональностей, но связи эти нельзя включить в саму теоретическую систему (схему) родства, ибо они несовместимы с ее совершенно иной основой.

Окидывая еще раз общим взором теорию родства тональностей хочется подчеркнуть, что в ней — в системе родства тональностей и модуляционных планах — находит свое наиболее чистое, ничем не осложненное выражение взаимная симметрия мажора и минора, полное равноправие двух противоположных ладов (таким образом, и в этой области система охватывает лишь одну сторону явления, одну группу соотношений, как это станет более ясно в дальнейшем). Двуладовость системы при этом дополняется и оттеняется тем уже рассмотренным обстоятельством, что в пределах каждой из трех степеней родства есть одно особое соотношение мажорной и минорной тональностей — параллельное (при котором совпадают диатоники двух тональностей), одноименное (при котором совпадают тоники), однотерцовое (совпадают терцовые тоны), причем по мере отдаления соответствующих тональностей (уменьшения их родства) возрастает и обостряется ладоколористическая контрастность их сопоставления¹. Она минимальна при сопоставлении параллельных тональностей, но зато здесь возможны очень тонкие колористические эффекты: одно из их вершинных проявлений — перегармонизация в параллельной тональности целой мелодии с сохранением всех ее звуков на прежней высоте, но с изменением их ладоступенного значения (классический пример — минорная вариация в «Персидском хоре» из «Руслана» Глинки). Контрастность возрастает при сопоставлении одноименных тональностей и достигает максимума при сопоставлении тональностей однотерцовых. Но зато в последнем случае резко ослаблена собственно гармоническая связь между тональностями и возникающий колористический эффект, будучи очень специфическим, оказывается

¹ Заметим, что в медленной интродукции (Прологе) фантазии f-moll Шопена главная минорная тональность сопоставляется с параллельным (As), однотерцовым (E) и одноименным (F) мажором, то есть с тональностями названного «особого соотношения» во всех трех степенях родства.

сравнительно менее универсальным по возможностям своего применения.

Вернемся теперь к той симметрии модуляционных планов из мажора и из минора, о которой речь шла выше. Если в согласии с ней модуляции из мажора в тональность доминанты соответствует модуляция из минора в тональность субдоминанты, то это отнюдь не означает, что в реальной художественной практике начальные периоды минорных сочинений действительно модулируют в эту тональность. Нет, и в мажорных, и в минорных произведениях начальные модулирующие переходы заканчиваются, как правило, в тональности V или III ступени, иногда и других ступеней, но в тональности IV ступени лишь в виде редчайшего исключения. Почему же в таком случае не отвергнуть положение о симметрии модуляционных планов как не отвечающее художественной практике?

По двум очень существенным причинам. Во-первых, оно не является положением, касающимся связи модуляционных планов с музыкальными формами, и уж тем более не претендует на то, чтобы быть основой музыкального мышления вообще. Оно говорит лишь о полной симметрии конструктивно-технических возможностей при построении планов постепенной модуляции из мажора и из минора, независимо от того, где, когда и как часто эти возможности используются. Речь идет о закономерности, обладающей, как уже говорилось, строго ограниченной сферой применения и обобщенно отражающей лишь некоторые важные стороны классической модуляционной техники. Во-вторых, в пределах своей ясно очерченной области положение о симметрии модуляционных планов совершенно безупречно. В нем нет никаких натяжек или спорных моментов. Оно, в сущности, лишь констатирует непреложный факт, поддающийся эмпирической проверке, ибо количество возможных модуляционных планов не бесконечно. Этой полной фактической обоснованности, с одной стороны, и полной определенностью сферы действия — с другой, теория симметрии модуляционных планов выгодно отличается от многих других концепций симметрии мажора и минора. Естественно также, что стоит только перейти от рассмотрения технических возможностей построения модуляционных планов к анализу связи модуляционных планов с музыкальными формами, как сразу обнаружится не обратное, а прямое подобие мажора и минора, а также некоторые другие закономерности.

Прямое подобие модуляционных планов мажорных и минорных произведений вытекает из прямого же подобия функционального кругооборота внутри тональности. Ибо тонально-модуляционный план целого претворяет в большем масштабе и с соответственными изменениями внутритональные функционально-логические соотношения. Главное изменение — другой порядок следования доминантовой и субдоминантовой функций (в

масштабе отдельных гармоний — TSDT в масштабе тонального плана формы — TDST). Причина изменения ясна из сказанного в шестой главе: в малых масштабах субдоминантовая гармония из-за преимущественного авторитета мышления на один момент оспаривает у тоники ее права, которые сразу восстанавливаются последующей доминантой и тоникой; в больших же масштабах длительное утверждение субдоминантовой тональности вскоре после начала произведения действительно могло бы — в силу той же авторитарной тенденции — привести к вытеснению и забвению главной тональности, и вместо тонального конфликта возникла бы тональная неясность. Наоборот, модуляция в тональность доминанты (как бы движение вверх) создает необходимое напряжение и в то же время сохраняет ощущение исходной тональности как главной, к которой в конечном счете тяготеет («вниз») доминантовая, причем это тяготение лишь усиливается возможным затрагиванием после доминантовой также и субдоминантовой тональной сферы. В построениях средней величины возможны и естественны обе последовательности: TSDT и TDST¹.

Но все это относится и к мажору и к минору. Иначе говоря, в реальных модуляционных планах музыкальных произведений господствует прямое подобие минора и мажора, хотя технические возможности построения планов постепенной модуляции подчинены (в смысле последовательности в таких планах не аккордов, а тональностей) подобно обратному. Это понятно, ибо в последнем случае речь идет о сфере чисто конструктивных соотношений, в которой роль обратно-симметричного подобия ладов очень велика, а в первом — главным образом о функционально-динамической системе связей, ради единства и эффективности которой как раз и требуется подчинение и прямое подобие минора мажору.

И наконец, тональные планы минорных произведений обладают некоторыми специфическими особенностями, не обусловленными ни прямым, ни обратным подобием по отношению к мажору. Действительно, для минорных сочинений очень харак-

¹ В упомянутом выше модуляционном плане сцены письма Татьяны последовательность функций типична для построения малого масштаба. Однако тональности доминанты и субдоминанты представлены в этом примере не в их типичном виде (Des—d—C—Des). Впрочем, в основе тонального плана всей первой картины оперы Мусоргского «Борис Годунов» лежит формула TSDT (а не TDST), представленная в ее типичном виде: cis (главная тональность), fis (тональность субдоминанты), es—Es (тональность двойной доминанты), As (тональность мажорной доминанты), cis (главная тональность). Анализ этого плана содержится в неопубликованном докладе Вл. Протопопова о музыкальном языке Мусоргского, сделанном в Московской консерватории весной 1939 года на научной сессии, посвященной столетию со дня рождения Мусоргского. Наконец, тональный план медленной части первого квартета Шостаковича тоже следует прямому, а не обратному кругообороту функций: a—b—E—a (см.: В. Бобровский. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М., «Советский композитор», 1961, стр. 53).

терно устремление первой части (начального периода трехчастной формы, сонатной экспозиции) к параллельному мажору, то есть к тональности III ступени. Для мажорных же произведений далеко не столь характерно аналогичное устремление в III ступень (что находилось бы в соответствии с прямым подобием ладов) и совсем не типично движение в параллельную тональность (что было бы проявлением обратного подобия ладов). Начальные модулирующие периоды мажорных трехчастных форм классиков и экспозиции мажорных сонат ведут в подавляющем большинстве случаев в тональность V ступени. В минорных же произведениях по меньшей мере столь же часто, что и тональность доминанты, встречается в упомянутых условиях параллельная тональность, а в побочных партиях минорных сонатных форм Гайдна и Моцарта тональность параллельного мажора применяется почти всегда.

Это различие модуляционного плана в экспозиционных частях формы находит, естественно, свое отражение и в дальнейшем развитии произведения. Показательны с этой точки зрения двухчастные формы Баха (танцы, прелюдии, инвенции), в которых общие контуры модуляционного плана сохраняются более или менее неизменными в огромном количестве произведений. В мажорных пьесах первая часть модулирует в тональность доминанты или заканчивается на доминантовой гармонии главной тональности (завершенная модуляция в другие тональности не встречается). Внутри второй части формы очень часто имеется еще один каданс — в тональности субдоминантовой стороны (VI, IV, II ступени) и лишь редко в тональности III ступени. В минорных же пьесах встречаются два случая. В одном из них начальный период модулирует, как и в мажорных произведениях, в тональность доминанты, и тогда в дальнейшем развитии тоже нет существенных отличий от тонального плана мажорных произведений. В другом же случае первый период приводит к полному кадансу в параллельном мажоре, и тогда следующий полный каданс (внутри второй части формы) нередко дается в тональности V ступени. Это совсем не встречается в мажорных пьесах, ибо там в доминантовую тональность модулирует первая часть формы. Пример описанного модуляционного плана минорной пьесы содержится хотя бы в двухголосной инвенции ре минор Баха: начальный раздел заканчивается в фа мажоре, каданс же внутри второй части звучит в ля миноре (крен в сторону субдоминанты, типичный для окончаний пьес, дается сразу после этого каданса).

Сказанное должно лишь подчеркнуть, что различие между модуляционными планами мажорных и минорных пьес иногда довольно существенно. При этом в миноре проявляется в таких случаях не обратная симметрия по отношению к мажору и не прямое подобие, а своеобразная асимметрия. О ее корнях речь была уже в третьей главе книги: минор тяготеет к мажору,

стремится перейти в него, мажор же не стремится к минору. Поэтому в экспозиционных частях минорных пьес так часты модуляции в ближайший, то есть параллельный мажор (тональность мажорной доминанты в побочных партиях минорных сонатных форм стала применяться сравнительно поздно, см., например, Крейцерову сонату Бетховена). Таким образом, сложное соотношение мажора и минора, сочетающее черты обратной симметрии, прямого подобия и асимметрии (последняя служит выражением неравноправия мажора и минора) распространяется и на модуляционную систему классической гармонии. Кратко и схематично это сложное соотношение может быть выражено так: обратная симметрия господствует в конструктивно-технических возможностях построения модуляционных планов, прямое подобие плюс асимметрия — в реальных функционально-тональных планах музыкальных форм.

Само функциональное истолкование отдельных тональностей модуляционного плана произведения не всегда просто и однозначно. И если даже внутри одной тональности какой-либо аккорд может в зависимости от контекста исполнять разные функции, то тем более это относится к функциям самих тональностей в сложном модуляционном плане, особенно тональностей не близких. Так, например, по отношению к C-dur тональность вводного тона — H-dur — лежит в дизонной сфере и исполняет обычно функцию доминанты или двойной доминанты (III ступень от доминанты). Но если понять тональность H-dur как Ces-dur, она может оказаться, наоборот, в субдоминантовой области. Зависит же трактовка — в условиях темперированного строя — от того пути, по которому идет движение к этой тональности и возврат от нее к главной. Так, в разработке первой части сонаты A-dur Бетховена, ор. 2 № 2 есть внезапный сдвиг в As-dur. Контекст заставляет воспринимать его как сдвиг в субдоминантовую сферу, а последующее движение к главной тональности (As — f — F — d — a) подтверждает, что As-dur трактуется в данном случае как глубокая субдоминанта.

К области теории модуляции относится еще вопрос о разграничении собственно модуляции и отклонения. В ряде учебников собственно модуляцией называется переход в другую тональность, закрепленный кадансом, отклонением — незакрепленный. Риман поставил этот вопрос в связь с метроритмом и музыкальной формой. Модуляция имеет по Риману место в том случае, если тоника новой тональности занимает выгодные метрические и синтаксические позиции, падает на заключительный тяжелый такт построения. По существу это означает, что модуляцией считается смена тональности, связанная с завершением музыкальной мысли. Практически такое завершение осуществляется, как правило, при помощи каданса и поэтому здесь не возникает противоречия с более традиционным определением, но для

верного понимания всего вопроса отмеченная связь модуляции с формой весьма существенна. Рассматривая различное значение в музыкальной форме смен тональностей, можно, однако, не ограничиваться лишь двумя градациями. Желательность большего их количества видна уже из того, что разные теории проводят разделение всех смен тональностей на модуляцию и отклонения неодинаковым образом. Так, Г. Катуар отличает средитональные отклонения от модуляций, устанавливающих новый временно господствующий строй¹. Последняя формулировка предполагает нечто большее, чем завершение музыкальной мысли (например, периода) в новой тональности. Речь идет о возможности изложения в новой тональности той или иной мысли. Ощущается, конечно, что эта тональность не главная, но она воспринимается все же как временно господствующая, то есть господствующая на всем протяжении изложения данной мысли. И если при этом возникает некоторое общее напряжение, обусловленное уходом из главной тональности и противопоставлением ей другой тональности, если чувствуется, что главная тональность раньше или позже должна будет возвратиться, то все же непосредственного тяготения в нее нет, ее появление не ожидается немедленно, и новая мысль естественно течет в своей новой, но для нее — главной тональности.

Катуар справедливо подчеркивает, что произвести такого рода модуляцию в тональности доминанты нелегко и что желательно предварительно затронуть строй двойной доминанты. «Без этой предосторожности, — добавляет Катуар, — первый строй может всегда казаться господствующим»².

Остается добавить, что в связующих партиях сонатных экспозиций, как правило, и осуществляется такая «полная» (по Катуару) модуляция в тональность побочной партии. Обычная же модуляция в конце начального периода простой двухчастной или трехчастной формы не совсем достаточна для того, чтобы после такой модуляции могло вполне естественно начаться изложение самостоятельной мысли в достигнутой тональности: будет непосредственно «тянуть» назад в прежнюю тональность, которая не потеряет даже временно (то есть на время, необходимое для изложения новой мысли) значение главной тональности. Проверить это ощущение можно хотя бы на примере медленной части из сонаты ор. 14 № 2 Бетховена. Модуляция первого восьмитакта из до мажора в соль мажор проведена, казалось бы, со всей полнотой. Вслед за переходом в соль мажор эта тональность закреплена развернутым кадансом с субдоминантой (II₆), двойной доминантой, квартсекстаккордом. Тем не менее ощущается, что начать сразу после этого дли-

¹ Г. Катуар. Теоретический курс гармонии, ч. II, стр. 73.

² Там же, стр. 75.

тельное изложение самостоятельной мысли в соль мажоре было бы не вполне естественно. Бетховен дает немедленное возвращение в до мажор, а затем отклонение в тональности субдоминантовой сферы. И это возвращение воспринимается как желанное. Описанную закономерность, вероятно, и имел в виду Катуар, когда он утверждал, что «вещи, написанные в форме одного периода или в двухчастной и простой трехчастной форме, в большинстве случаев придерживаются одного господствующего строя. Все встречаемые в них отклонения надо признать средитональными. Смотри прелюдии Шопена, Скрябина, прелюдии к фугам и отдельные танцы из сюит Баха и т. д.»¹.

Совершенно очевидно, что катуаровское разграничение полной модуляции и отклонения существенно отличается от обычного (или — в другой формулировке — римановского), ибо с обычной точки зрения, например, первые части танцев из сюит Баха именно модулируют (а не отклоняются) в тональность доминанты или параллельного мажора, а внутри второй части нередко имеется, как упомянуто, еще одна модуляция, закреплённая полным кадансом. И тем не менее два отличных друг от друга теоретических разграничения модуляции и отклонения в известном смысле не противоречат друг другу и могут быть совмещены. Действительно, если всю широкую область модуляционных смен разделить некоторой линией на две части — сначала по Риману, а потом по Катуару, — то вместе взятые, обе линии разделят всю область не на две, а на три части: 1) отклонения по Риману (они же и подавно отклонения по Катуару); 2) модуляции по Риману, но отклонения по Катуару; 3) модуляции по Катуару (они же тем более модуляции по Риману). Иными словами, можно говорить о смене тональности внутри изложения музыкальной мысли, о смене, совпадающей с завершением музыкальной мысли, и, наконец, о смене, связанной с изложением в новой тональности самостоятельной мысли (новой или прежней). Вот схема:

по Риману		
отклонение	модуляция	
отклонение по Риману (и по Катуару)	модуляция по Риману, но отклонение по Катуару	модуляция по Катуару (и по Риману)
отклонение		модуляция

по Катуару

¹ Там же, стр. 75.

Разумеется, одну из разделяющих черт можно признать главной, а другой приписать лишь значение раздела внутри одной из двух основных частей. Риман признал бы главную левую разделительную черту, Катуар — правую. Общепринятая терминология ближе к римановской точке зрения (например, мы говорим о «модулирующих периодах», а не об «отклоняющихся периодах»), и практически удобнее считать главной левую черту раздела, отличая, однако, от отклонений два разных типа модуляции (для них можно было бы ввести два различных обозначения, например модуляция первой категории и второй категории или завершающая модуляция и переводящая модуляция). Исторически, однако, на протяжении XIX и XX веков происходило расширение тональности и сферы средитональных (или внутритональных) отклонений, а значит, и соответственное сужение области собственно модуляции. Разграничивающая черта в схеме на стр. 395 приобрела, следовательно, тенденцию смещаться вправо. И хотя взгляды Катуара относятся, конечно, ко всей классической музыке, самый факт появления его концепции так или иначе отражает этот процесс расширения тональности и связанные с ним повышенные требования к полной модуляции.

Проблема расширения тональности и роли собственно модуляции приобретает очень большое значение в дальнейшем историческом развитии классической гармонии, и к этому вопросу мы еще вернемся. Здесь же еще заметим, что подобно тому как с некоторой широкой точки зрения отклонения тоже являются своего рода модуляциями (незакрепленными, проходящими и т. д.), так и, наоборот, модуляцию можно понимать как очень развитое отклонение, ибо при централизованной тональной системе главная тональность произведения никогда окончательно не забывается и постоянно в той или иной степени ощущается. И все же разграничение собственно модуляций и отклонений очень важно для понимания музыкальных форм и всей динамики гармонических процессов. Существенно оно, как увидим в следующих главах, и для оценки ряда явлений в музыке нашего времени.

* * *

Последняя проблема, связанная с классической системой гармонии, — проблема темперации. Как известно, на протяжении многих веков господствовал — в теоретических трактатах и в настройке инструментов — так называемый пифагоров (или пифагорейский) строй, основанный на квинтовой координации тонов. Семиступенная диатоника, понимаемая и точно настраиваемая как цепь чистых квинт, является, таким образом, диатоникой пифагорейской. Любой ее интервал оказывается производным от квинты, то есть может быть получен некоторым количеством квинтовых шагов, и соответствующим октавным

перемещением звуков. Поскольку отношение чисел колебаний звуков, образующих квинту, равно $\frac{3}{2}$ (в числителе верхний звук интервала), интервал ноты определяется как $\left(\frac{3}{2}\right)^2 = \frac{9}{4}$. Переносим нижний звук на октаву вверх получим числовое выражение интервала большой секунды или целого тона: $\frac{9}{8}$. Прибавив к этой большой секунде еще квинту, то есть, умножив $\frac{9}{8}$ на $\frac{3}{2}$, получим пифагорейскую большую сексту: $\frac{27}{16}$. Для того чтобы определить числовое выражение пифагорейской малой терции, надо подвергнуть сексту обращению, то есть перенести нижний звук на октаву вверх, сделав его верхним звуком интервала: $\frac{32}{27}$. Аналогичным образом малая септима определяется как обращение большой секунды: $\frac{16}{9}$. Наконец, прибавляя к большой сексте $\left(\frac{27}{16}\right)$ еще одну квинту, получим большую дециму: $\frac{27}{16} \cdot \frac{3}{2} = \frac{81}{32}$. Переносим нижний звук на октаву вверх, получим большую терцию: $\frac{81}{64}$. Ее величину можно определить и другим способом — сложить два целых тона: $\frac{9}{8} \cdot \frac{9}{8} = \frac{81}{64}$. Вообще же величина любого интервала выражается в пифагорейском строе отношением двух чисел, одно из которых представляет собой целую степень двойки, другое — тройки.

Обращает на себя внимание сравнительно сложное выражение терций: большой — $\frac{81}{64}$ и малой — $\frac{32}{27}$. Между тем эти величины очень близки к гораздо более простым — $\frac{5}{4}$ и $\frac{6}{5}$, представляющим те же интервалы как самостоятельные консонансы, находящиеся в нижнем отрезке натурального звукоряда и непосредственно образуемые простыми числовыми соотношениями, а не сложением ряда квинт. Действительно, например, различие между $\frac{81}{64}$ и $\frac{5}{4}$ (то есть $\frac{80}{64}$) весьма мало и составляет интервал Дидимовой коммы $\left(\frac{81}{80}\right)$.

При определенных обстоятельствах это небольшое различие становится, однако, ощутимым. Так, в полифонии строгого стиля, где господствовали консонирующие трезвучия, почти не связанные между собой функциональными тяготениями, особенно большое значение приобретало полное благозвучие самих

аккордов, которое диктовалось эстетикой культовой полифонии, вытекало из ее основ. Но благозвучие аккордов требовало ясно выраженной консонантности не только квинты, но и терций — большой и малой, вследствие чего последние, видимо, стали звучать в одновременных сочетаниях хоровой музыки а *cappella* преимущественно как чистые. Именно так они были осознаны Царлино. Правда, он считал консонансом лишь большую терцию, но все равно признавал за малой величиной $\frac{6}{5}$, представляющую собой разность между квинтой и большой терцией ($\frac{3}{2} : \frac{5}{4} = \frac{12}{10} = \frac{6}{5}$). Пифагоровы же терции не соответствуют в

должной мере нормам благозвучия консонирующих аккордов. Рамо тоже исходил в своих выкладках из чистого строя: основывая единство мажорного трезвучия на его соответствии натуральному звукоряду, он, разумеется, считал терцию 5-м обертоном от основного тона¹. Звукоряд же мажорного лада, образованный соединением трех мажорных трезвучий (отрезков натурального звукоряда), и есть мажор чистого строя (в отличие от пифагорейского или темперированного). В главе шестой шла речь о том, что семиступенная диатоническая гамма стала пониматься в классической гармонии не только и не столько как цепь чистых квинт, сколько как система трезвучий. Но различие, о котором идет речь, не ограничивается лишь трактовкой одного и того же явления: сами явления, то есть сами диатонические гаммы в рассматриваемых двух случаях акустически не вполне совпадают. Действительно, расположив звуки мажорной гаммы по квинтам, мы легко убедимся, что только первые четыре звука цепи одинаковы в пифагоровом и чистом строе. Остальные же три звука, то есть терцовые тоны главных трезвучий, в чистом строе на комму $\frac{81}{80}$ ниже, чем в пифагоровом (в приводимой схеме они отделены чертой):

$$IV - I - V - II - | - VI - III - VII$$

Действительно, эти звуки (VI, III и VII ступени) понимаются в чистом строе как 5-е обертоны от своих основных тонов. В пределах одной октавы их расстояние от соответствующих основных тонов и есть, следовательно, чистая большая терция $\frac{5}{4}$. Но поскольку она меньше пифагоровой большой терции, возникающей в результате четырех шагов по квинтам (с последующим перенесением тонов в одну октаву), эти три звука и оказываются в чистом строе более низкими.

¹ Иногда реальное значение 5-го обертона (то есть чистой терции) для музыкальной системы оспаривается (см. упомянутые в предыдущей главе работы А. Оголевца). Между тем оно несомненно: достаточно напомнить, что на натуральных духовых инструментах соответствующий звук извлекается именно в качестве 5-го обертона.

Квинты между этими терцовыми тонами (то есть между VI и III ступенями и между III и VII) сохраняют в чистом строе свою нормальную величину (ту же, что и в пифагоровом), ибо квинтовые интервалы между основными тонами главных трезвучий (IV, I, V) бесспорны, а все три терцовые тона отсчитываются от основных одинаковым образом. Но квинта между II и VI ступенями оказывается в чистом строе меньше (уже) нормальной, несколько фальшивой, ибо звук VI ступени не отсчитывается как следующая квинта от II ступени, а понимается как большая терция от IV ступени. Интервал же I—VI оказывается поэтому не пифагоровой большой секстой, а чистой. Величину ее можно получить и путем сложения квинты с чистой большой терцией ($\frac{4}{3} \cdot \frac{5}{4} = \frac{20}{12} = \frac{5}{3}$), и путем обращения чистой малой терции $\frac{6}{5} \left(\frac{10}{6} = \frac{5}{3} \right)$. Наконец, поскольку большая секста образуется в натуральном звукоряде между 3-м и 5-м обертонами, его величина автоматически равна отношению между номерами соответствующих обертонов ($\frac{5}{3}$). Квинта же между II и VI ступенями может быть определена, в частности, как разность между секстой I—VI и целым тоном I—II, то есть $\frac{5}{3} : \frac{9}{8} = \frac{40}{27}$. Обращение этой квинты дает столь же фальшивую (слишком большую) кварту $\frac{27}{20}$.

В целом все интервалы, образуемые двумя звуками, лежащими по какую-либо одну сторону от разделительной черты в схеме на стр. 398, оказываются одинаковыми в пифагоровом и чистом строях. Интервалы же, образованные звуками, лежащими по разные стороны разделительной черты, различны в двух строях, причем в чистом строе такие интервалы характеризуются величинами, вовсе не встречающимися в пифагоровом строе.

Таким образом, в чистом строе некоторые интервалы имеют по два числовых значения. Таковы все интервалы, количество которых в диатонике больше трех. По одному значению имеют уменьшенная квинта (увеличенная кварта), малая секунда (большая септима), большая терция (малая секста). Эти интервалы образуются звуками, настолько удаленными друг от друга в квинтовой цепи, что они неизбежно лежат по разные стороны разделительной черты в приведенной схеме на стр. 398. Все остальные интервалы (большая секунда и малая септима, малая терция и большая секста, квинта и кварта) имеют по два значения, ибо могут быть образованы звуками, лежащими как по одну сторону, так и по разные стороны от разделительной черты в нашей схеме. Относительно квинты и кварты это уже было показано: единственная квинта, звуки которой на-

ходятся по разные стороны от разделительной черты, меньше всех остальных, так как вся правая сторона схемы смещена в чистом строе на комму вниз по сравнению с пифагоровым (то есть по сравнению с цепью чистых квинт). То же самое можно повторить о малой терции. Из четырех малых терций диатоники три (III—V, VII—II, VI—I) образуются звуками, лежащими по разные стороны черты. А так как нижние звуки этих терций находятся в правой (то есть смещенной на комму вниз) части квинтовой цепи, то терции получаются больше пифагоровой. Они представляют собой чистые терции $\frac{6}{5}$, входящие в три мажорные трезвучия диатоники. Четвертая же терция (II—IV) не входит ни в одно мажорное трезвучие и образуется звуками, лежащими по одну сторону черты. Следовательно, эта терция — пифагорова $\left(\frac{32}{27}\right)$, то есть возникающая не в обертоновом ряде (мажорном трезвучии), а в результате трех квинтовых шагов (IV—I—V—II) с последующей октавной перестановкой звуков. Сказанное о малой терции автоматически распространяется на ее обращение — большую сексту: из четырех больших секст чистого строя — три чистые $\left(\frac{5}{3}\right)$ и одна пифагорова — IV—II $\left(\frac{27}{16}\right)$.

И наконец, в чистом строе есть два разных целых тона — большой, он же пифагоров $\left(\frac{9}{8}\right)$, и малый $\left(\frac{10}{9}\right)$. Больших целых тонов три. Два из них образуются ступенями гаммы, лежащими в левой части квинтовой цепи (I—II, IV—V), один — ступенями, находящимися в правой части (VI—VII). Малых целых тонов два. Они образуются ступенями, нижняя из которых находится в левой части квинтовой цепи, верхняя — в правой (II—III, V—VI). В самом деле, каждая из трех больших терций чистого строя состоит из двух разных целых тонов. Если бы оба были большими $\left(\frac{9}{8}\right)$, терция оказалась бы не чистой, а пифагоровой. Разница в комму между чистой и пифагоровой терциями отражается в такой же разнице между большим и малым целым тоном. Величину последнего получим, если вычтем из чистой большой терции большой целый тон $\left(\frac{5}{4} \cdot \frac{9}{8} = \frac{40}{36} = \frac{10}{9}\right)$.

В натуральном звукоряде от До большой октавы 8-м обертоном будет до второй октавы, 9-м (3-м от 3-го) — ре, 10-м (2-м от 5-го или 5-м от 2-го) — ми. Соотношение чисел колебаний до, ре, ми предстает, таким образом, в чистом строе как 8:9:10, что и дает оба целых тона $\frac{9}{8}$ и $\frac{10}{9}$.

В субдоминантовой большой терции расположение двух целых тонов такое же, как в тонической, однако в доминантовой, как легко убедиться, — обратное: V—VI — малый целый тон,

VI—VII — большой. Отсюда видно, что мажор чистого строя не состоит из двух тождественно построенных тетрахордов: расположение двух различных целых тонов в них неодинаково.

В итоге простота соединения трех мажорных трезвучий как отрезков натурального звукоряда оказывается обманчивой. Результат этого соединения — мажорная гамма чистого строя — очень сложен, ибо вместо одного интервала акустического контроля (квинты) вводятся два (квинта и большая терция). В итоге мажорная гамма чистого строя содержит не два, а, в сущности, три интервала смежности: большой тон, малый тон, полутон. Правда, два из них отличаются друг от друга незначительно и являются лишь интонационными вариантами целого тона. Но поскольку различие это касается также интервалов квинты и кварты, не теряющих (в противоположность секунде) такого рода вариантности, возникает существенное неудобство. Для его устранения Рамо и вынужден был признать наличие в диатонической мажорной гамме двух шестых ступеней, различающихся на комму (об этом уже упомянуто в V главе): одна из них — чистая большая терция от IV ступени и в то же время фальшивая квинта от II ступени, другая — чистая квинта от II ступени, но пифагорейская большая терция от IV.

Чистому строю свойственны и другие минусы. Обеспечивая благозвучие почти всех консонирующих аккордов, он не способствует их активным функциональным связям, так как несколько притупляет мелодические тяготения. По сравнению с пифагоровым строем, в чистом строе интервалы большой терции, большой сексты, большой септими, увеличенной кварты сузились, а их обращения — интервалы малой сексты, малой терции, малой секунды, уменьшенной квинты, наоборот, расширились. Иначе говоря, большие и увеличенные интервалы стали меньше, малые и уменьшенные — больше. В частности, малая секунда, связанная с наиболее интенсивными мелодическими тяготениями диатоники, расширилась, расстояние между неустоем и устоем увеличилось, а это ведет к уменьшению силы притяжения. Поэтому вводноотное тяготение и вводноотная интонация способны ощущаться в пифагоровом строе с большей остротой, нежели в чистом. Примечательно в этой связи, что Глинка, говоря в своих «Заметках об инструментовке» о натуральной валторне, на которой большая терция от основного тона может быть извлечена только как обертон (то есть как чистая большая терция, а не пифагорова), указывает в скобках на непригодность соответствующего звука в качестве вводного тона в субдоминантовой тональности. Глинка говорит по этому поводу: «NB: терция не может служить *Comme note sensible* для тона субдоминанты: будет немного низка»¹. Добавим к этому, что по указанной Глинкой причине и само тоническое

¹ Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие, т. 1. Л.—М., Музгиз, 1952, стр. 342.

мажорное трезвучие чистого строя, выигрывая в консонантности, несколько проигрывает в силе той потенциальной восходящей направленности терцового тона, которая представляет собой одну из сторон мажорности и была охарактеризована в предыдущей главе как некоторое мажорное напряжение, органически сочетающееся с мажорным благозвучием. И наконец, поскольку в чистом строе большая терция сузилась, а малая расширилась, различие между ними стало меньшим, чем в пифагоровом строе, а следовательно, противопоставление мажорных и минорных качеств мелодических оборотов и созвучий стало в известном отношении менее ярким.

Быть может, однако, самое показательное различие между пифагоровым и чистым строем заключается в следующем. Если, несмотря на сужение большой терции и расширение малой, большая терция все-таки осталась в чистом строе заметно шире малой (между ними сохранилось различие в хроматический полутон, который в чистом строе лишь стал уже, чем в пифагоровом), то соотношение величин диатонического и хроматического полутонов сменилось по сравнению с пифагоровым строем на противоположное. Диатонический полутон — это малая секунда, а малые интервалы сделались в чистом строе более широкими, чем в пифагоровом. Хроматический полутон — это увеличенная прима, увеличенные же интервалы в чистом строе сузились. В данном случае это привело к тому, что в чистом строе хроматический полутон стал меньше диатонического, в то время как в пифагоровом он был больше. Иначе говоря, звук *cis* стал ниже *des* (*dis* ниже *es*, *gis* ниже *as* и т. д.), тогда как в пифагоровом *cis* был, наоборот, выше *des*.

Соответствующие расчеты достаточно просты. Диатонический полутон можно получить, например, как разность между квартой и большой терцией, хроматический — как разность между большой и малой терциями. Следовательно, в пифагоровом строе диатонический полутон определяется величиной $\frac{4}{3} : \frac{81}{64} = \frac{256}{243}$, а хроматический $\frac{81}{64} : \frac{32}{27} = \frac{2187}{2048}$. Даже не приводя обе неправильные дроби к одному знаменателю, нетрудно убедиться, что вторая больше первой. Действительно, и числитель и знаменатель возросли во второй дроби по сравнению с первой менее чем в десять раз. Разность же между числителем и знаменателем ($256 - 243 = 13$) возросла более чем в десять раз ($2187 - 2048 = 139$). Значит, вторая неправильная дробь больше первой, хроматический полутон больше диатонического. Проводя аналогичные выкладки по отношению к чистому строю, получим для диатонического полутона величину $\frac{4}{3} : \frac{5}{4} = \frac{16}{15}$, а для хроматического — $\frac{5}{4} : \frac{6}{5} = \frac{25}{24}$. Диатонический полутон оказывается шире хроматического.

402

Таким образом, чистый строй как бы акцентирует связь альтерированной ступени с исходной. Если, например, в до мажоре звук *соль-диез* есть повышенная V ступень, а *ля-бемоль* — пониженная VI, то *соль-диез* — ниже *ля-бемоль*, ибо *соль* ниже *ля*. Иначе говоря, VI ступень, хоть и пониженная, остается выше V, хотя бы и повышенной. Наоборот, пифагоров строй более приспособлен для подчеркивания связи альтерированного звука с той ступенью, к которой он тяготеет. Если в C-dur *as* тяготеет к *g*, а *gis* — к *a*, то звук *as* должен быть максимально приближен к *g*, а *gis* — к *a*. И живое мелодическое интонирование, например у скрипача или вокалиста, обычно больше соответствует в этом отношении пифагорову строю, нежели чистому.

В целом пифагоров строй лучше отвечает требованиям интонационно-мелодической выразительности, а чистый — требованиям гармонического благозвучия. Самый большой недостаток чистого строя связан, однако, с затрудненностью модуляций. Поскольку мажорная гамма чистого строя не состоит из двух одинаковых тетраордов, ее верхний тетраорд не совпадает с нижним тетраордом гаммы доминантовой тональности, а нижний — с верхним тетраордом гаммы субдоминантовой тональности. Фальшивая же квинта на II ступени гаммы исключает модуляции и отклонения в субдоминантовую параллель, а кроме того, лишает и доминантовую тональность полноценного трезвучия V ступени. Настройка клавишного инструмента в чистом строе создавала бы, таким образом, для модуляций даже в ближайшей тональности серьезные препятствия.

Все перечисленное привело в конце концов — после многих попыток создания различных других температур — к так называемой равномерной двенадцатиступенной температуре, к равномерно темперированному строю, примирившему противоречия пифагорова и чистого строев. В темперированном строе диатонический полутон равен хроматическому (*cis* = *des*, *gis* = *as* и т. д.) и интервалы приобрели величины, промежуточные между их выражениями в пифагоровом и чистом строе, то есть достаточно близкие и к тому и к другому. Ради этого пришлось чуть-чуть сузить чистую квинту, но отнюдь не настолько, чтобы она стала фальшивой. Двенадцать темперированных квинт приводят к исходному тону в другой октаве, тогда как двенадцать чистых квинт — они же и пифагоровы $\left(\frac{3}{2}\right)$ — приводили к звуку, немного более высокому (отсюда видно, как ничтожно изменяет температура величину квинты: упомянутый сейчас очень небольшой излишек равномерно делится между двенадцатью квинтами).

В итоге возникает замкнутый квинтовый круг тональностей и все двенадцать мажорных (как и все двенадцать минорных) тональностей оказываются принципиально равноправными. На-

403

лично же в октаве двенадцати равных полутонов позволяет многообразно делить октаву на равные отрезки, что имело огромное значение для дальнейшего развития ладогармонического мышления (в XIX и XX веках). Такая октава может быть разделена на шесть темперированных целых тонов, на четыре темперированных малые терции или три большие, на два темперированных тритона. Между тем шесть пифагоровых тонов больше октавы, четыре пифагоровы малые терции — меньше октавы (четыре же чистых малых терций, наоборот, больше); аналогичным образом три пифагоровы большие терции превосходят октаву, а три большие терции чистого строя не достигают ее. Поскольку интервал октавы определяется как $\frac{2}{1}$, тритон,

делящий октаву пополам, получает выражение $\sqrt[3]{2}$, большая терция, делящая октаву на три части, — $\sqrt[4]{2}$, малая терция — $\sqrt[5]{2}$, целый тон — $\sqrt[6]{2}$, наконец полутоны $\sqrt[12]{2}$. Кварта и квинта, содержащие соответственно по пять и семь полутонов, определяются числами $\sqrt[12]{2^5}$ и $\sqrt[12]{2^7}$. Таким образом, все интервалы, кроме октавы, теоретически имеют в темперированном строе иррациональное выражение, хотя практически очень близки к соответствующим интервалам чистого и пифагорова строя.

Главный смысл темперации — равноправие тональностей и связанное с ним свободное осуществление модуляций, а также обобщение, упрощение и упорядочение всего сложного интервального «хозяйства», сведение его к минимальному количеству интервалов, измеримых единой общей мерой (темперированным полутоном; напомним, что до темперации такой единой меры не было: тон не состоял из двух равных полутонов). Важнее всего здесь, конечно, первое: устранение всех лежащих в самом звукоряде препятствий для смен тональностей. Все остальное было подчинено этому основному требованию, хотя, как вскоре выяснится, приобрело затем и самостоятельное значение.

Требование же беспрепятственной осуществимости модуляций вытекает в конечном счете из функциональной системы гармонии. Правда, простая гомофонная песня или танец может четко сопоставлять гармонические функции, оставаясь в пределах одной тональности. В этом смысле функциональная система сама по себе непосредственно еще не вызывает необходимости темперации. Но в музыкальных формах более объемных и самостоятельных гармонии, представляющие неустойчивые функции доминанты и субдоминанты, должны иметь возможность усиливаться до значения временных тоник. Иначе говоря, развитая функциональная система необходимо предполагает модуляции или отклонения.

Равномерная темперация, удовлетворившая этому требованию, вводилась не без борьбы. В частности, Рамо долго коле-

бался в этом вопросе. Мыслитель века Просвещения, он стремился строить учение о гармонии на рациональных и одновременно естественных основах, данных самой природой. Отсюда его опора на натуральный звукоряд, позволяющая установить связь между главным аккордом классической системы гармонии и закономерностью звучания отдельного, изолированного тона. Отсюда и само название первого большого научного труда Рамо: *Traité d'harmonie reduite a ses principes naturelles* (Трактат о гармонии, сведенной к ее естественным принципам). Понятно, что Рамо вел все расчеты в чистом строе, исходя из простейших числовых выражений интервалов, из естественных соотношений, определяемых делением струны и натуральным звукорядом. Темперация же оставляла «естественной» одну лишь октаву, а все другие интервалы (даже квинту и кварту) выражала, как мы только что видели, величинами иррациональными.

И тем не менее музыкальная практика, связанная с классической системой гармонии, настоятельно требовала темперации. Противоречие, которое здесь пришлось преодолевать Рамо, состояло в том, что, хотя научное мировоззрение французских просветителей XVIII века находилось, разумеется, в некотором общем соответствии также и с искусством их эпохи, одно из частных проявлений этого мировоззрения — стремление опираться в музыке на чистый строй как выражение естественных, природных соотношений — скорее соответствовало художественной практике строгого стиля, требовавшей максимального благозвучия от каждого отдельного гармонического сочетания, нежели практике классической функциональной гармонии, акцентировавшей динамические сопряжения аккордов. Между тем концепция Рамо была призвана служить обоснованию и развитию как раз этой последней практики.

К чести великого музыканта надо сказать, что он в конце концов принял верное решение — признал темперацию. Рамо исходил при этом из того, что слух не требует абсолютно точных акустических соотношений, а довольствуется приближением к ним, а иногда даже только аналогией с ними. Этот последний тезис (об аналогии) Рамо применял уже при объяснении внутритональных секвенций (он их называл имитациями), в которых аккорды, воспроизводящие на разных ступенях гаммы, например, автентическую доминанто-тоническую последовательность, не тождественны по своему интервальному составу исходным мажорным трезвучиям, но лишь подобны им и находятся в аналогичных соотношениях. Тем более естественно было применить сходные рассуждения к темперированному строю, в котором отклонение от первоначальных «чистых» моделей аккордов и их соотношений ничтожно мало.

Темперацию можно сравнить с некоторым «всеобщим эквивалентом стоимости», с денежной системой, необходимой для

развитой экономики на определенном историческом этапе¹. Так, интервалы, различные по музыкальному смыслу, темперация приравнивает на том основании, что они содержат одинаковое число темперированных полутонов, подобно тому как совершенно различные предметы могут иметь одинаковую стоимость.

Значение двенадцатиступенной темперации огромно. Она не только дает обобщенное выражение ряда важных свойств классической тонально-модуляционной системы, но и позволяет приблизительно измерять (в полутонах) нетемперированную интервалику многих народных музыкальных культур, приобретаемая тем самым большое интернациональное значение. Не случайно к мысли о делении октавы на двенадцать равных частей уже давно приходили и некоторые восточные теоретики. Видимо, двенадцатиступенная темперация, способная обобщать различные ладовые системы, хорошо удовлетворяет многим естественным требованиям. Материальным же воплощением этой темперации является прежде всего фортепиано. Оно стало королем инструментов и универсальным средством, дающим возможность изучать в существенных ее чертах музыку, предназначенную и для других инструментов, голоса или оркестра, — тем средством, знакомство с которым служит одной из важнейших основ профессионального музыкального образования.

Решая многие проблемы, темперация, однако, в свою очередь таит опасности и противоречия. Вызванная к жизни требованиями функциональной гармонии, она вступает с ними в известный конфликт, нивелирует ладовые тяготения. Так, звуки *gis* и *as* в тональности *C-dur* противоположны по смыслу и окраске: один тяготеет вверх, другой вниз, один обычно ассоциируется с просветлением, другой — с наложением тени. Эффект энгармонической модуляции связан с переключением тяготений, и она предполагает различное музыкально-смысловое значение приравниваемых (по высоте) звуков. Темперация же и фортепианная клавиатура внушают мысль, будто здесь нет никакой разницы.

Живое музыкальное интонирование связано с ощущением направленности звука, его трепетной устремленности. Они проявляются и в вибрации звука, и в некоторой вариантности величин интонируемых интервалов. Скрипач не играет в темперированном строе, он свободно пользуется в зависимости от контекста и в соответствии со своим исполнительским намерением или чувством как темперированными, так и чистыми, пифагорейскими и разного рода промежуточными величинами ин-

¹ Аналогичное сравнение приводит в своих работах и высказываниях Пауль Хиндемит. См., например: П. Хиндемит. Умирающие воды. «Советская музыка», 1967, № 5, стр. 107.

тервалов. И в этом одна из основ выразительности его игры. Темперация же и «фортепианное мышление» не только общаются, но и неизбежно нивелируют все это, содержат опасность известной механизации интонирования. Опасность эта не реализуется, пока темперированные интервалы воспринимаются именно как обобщенные представители живых и естественных музыкальных интонаций. Этому способствует распространение, наряду с игрой на фортепиано, игры на инструментах с нефиксированной высотой звука и, разумеется, пения, особенно хорового пения *a cappella*. А в фортепианной музыке многоголосное изложение обычно обеспечивает такую ясность ладогармонического контекста, при которой функциональное значение и интонационная направленность каждого тона выступают с достаточной определенностью. И все же темперация оказалась в дальнейшем историческом развитии классической гармонии одним из источников противоречивых процессов, о которых речь еще будет в следующих главах.

Во всяком случае, профессиональная музыка XVIII, XIX и XX столетий ощущает в высотной природе звука и интервала одновременно две стороны. Подобно тому как в предметах, производимых человеком, присутствует и так называемая потребительная стоимость, связанная с практическим назначением предмета, и его более абстрактная, но тем не менее вполне реальная меновая стоимость, находящая денежное выражение, так и музыкальные интервалы стали восприниматься с двух точек зрения: с точки зрения их конкретного тонально-гармонического значения и их темперированной величины.

Эту аналогию с далекой от музыки областью необходимо дополнить аналогией с явлением более близким — со словесным языком. Энгармонически равные тоны звучат на фортепиано тождественно, но их разное написание обычно имеет большое значение для верного понимания исполнителем («читателем») их музыкального смысла, подобно тому как иногда на письме один и тот же звук обозначается в разных словах разными буквами. В то же время варьирование величин интервалов в живом исполнении скрипача или вокалиста аналогично индивидуально выразительной манере произнесения звуков речи, отличающегося — в известных пределах — от некоей средней фонетической нормы. И поскольку такое варьирование интервалов может оказаться даже более значительным, чем различие между теоретически исчисленными их величинами в разных строях (чистом, темперированном, пифагоровым), требование придерживаться в исполнении голосом или на скрипке определенного строя бессмысленно¹. Наконец,

¹ Напомним еще раз, что темперация была введена прежде всего ради модуляционной системы в целом. Поэтому в оборотах, связанных с гармоническими отклонениями и модуляциями, интонация вокалиста (скрипача, виолончелиста) обычно сравнительно менее свободна и наиболее близка темпе-

надо принять во внимание, что при исчислении величин интервалов в различных строях (со всевозможными ссылками на деление струны и обертоновый ряд) струна рассматривается как идеальная геометрическая линия, имеющая длину, но лишенная толщины, или, иначе говоря, обладающая толщиной столь ничтожной (по сравнению с длиной), что ею можно пренебречь. В действительности это, однако, не так, и приведенные выше исчисления оказываются условными, хотя они и имели свое значение в период поисков тембра и были поэтому здесь подробно рассмотрены. В настоящее же время запись, расшифровка и измерение точных величин интервалов в их реальном и живом музыкальном «произнесении» различными артистами важны для теории исполнительства (как важны для нее аналогичные точные сведения в области темпа, ритма, громкостной динамики). Но отвлеченные акустические расчеты не могут служить сейчас основой для построения или обоснования самой системы гармонии как целого. Появляющиеся время от времени такого рода опыты «нового рационального построения» (рационального объяснения, обоснования и т. п.) гармонии приходится признать безнадежно устаревшими в самой их основе.

Здесь следует еще раз вспомнить сравнение тонов и интервалов исторически сложившейся музыкальной системы с фонемами словесной речи. Носитель данного языка улавливает и

риванному строю. Это подтверждается соответствующими экспериментальными исследованиями: см. статью О. Е. Сахалтуевой «О некоторых закономерностях интонирования в связи с формой, динамикой и ладом» (сб. «Труды кафедры теории музыки» вып. 1, под ред. С. С. Скребкова. М., Музгиз, 1960), а также статью О. Сахалтуевой и Е. Назайкинского «О взаимосвязях выразительных средств в музыкальном исполнении» (сб. «Музыкальное искусство и наука», вып. 1, под ред. Е. В. Назайкинского. М., «Музыка», 1970).

Отметим в связи с этим, что различие между энгармонически равными звуками и свободно интонируемой мелодией не может вести к такому же различию между энгармонически равными тональностями (в условиях гармонически развитого изложения), ибо чем теснее связано какое-либо явление с тонально-модуляционной системой в целом, тем жестче сказывается на нем действие этой системы, ограничивающее свободу интонирования (в данном случае — действие тембра). Выше упоминалось, что внутри одного произведения различие между энгармонически равными тональностями может означать различие их функций и путей их достижения (или путей возврата от них в главную тональность), но не различие в их реальной высоте (энгармонически же равные звуки могут при свободном интонировании иметь неодинаковую высоту, как, впрочем, и тождественные по написанию звуки). Добавим к этому, что, поскольку по традиции «диезные» и «бемольные» тональности ассоциируются с различным колоритом, выбор для произведения тональности Ges или Fis (либо es или dis) имеет определенное семантическое значение. Здесь же и главная причина того, что тональности с семью знаками в ключе (Cis, as) не вышли из употребления, хотя, казалось бы, они могли бы быть заменены энгармонически равными тональностями с пятью знаками. Словом, даже в области тональностей и их соотношений действие тембра не является абсолютно жестким: в принципе существуют всего 24 тональности, практически же употребляется (интонируется) несколько большее их число.

самые незначительные с акустической точки зрения различия между двумя близкими фонемами, поскольку эти различия имеют смысловое значение, важны для различения смысла слов. В то же время он часто вполне правомерно остается в известной мере глухим по отношению к тем достаточно значительным с акустической точки зрения различиям, которые возможны в реальном произнесении одной и той же фонемы разными лицами. К сказанному об этом во Введении надо добавить следующее: подобно тому как в системе словесного языка есть, несмотря на единство системы, разные уровни со своими собственными закономерностями (фонетика, лексика, грамматика), так более или менее аналогичные уровни есть и в языке музыкальном. И подобно тому как акустическое исследование произнесения тех или иных звуков речи разными лицами или группами лиц не является изучением лексики и грамматики данного языка, так и аналогичные акустические исследования реального звучания интервалов достаточно далеки от гармонической или мелодической лексики (включаящей аккорды, мелодические обороты) и соответственной музыкальной грамматики или логики. Как неоднократно нами подчеркивалось, вся исторически складывавшаяся система музыкального языка опиралась в своем становлении также и на определенные акустические предпосылки, но, сформировавшись как качественно своеобразное музыкально-фонетическое, лексическое и грамматическое целое, она не может быть выведена из акустических расчетов или на них построена. Двенадцатизвучная же тембрация играет роль, конечно, не интернационального музыкального языка в целом (подобного некоему музыкальному эсперанто), а лишь роль интернациональной «музыкально-фонетической системы», аналогичной той особой приближенной записи звуков речи, которая существует в лингвистике и охватывает разные языки (так называемая международная фонетическая транскрипция). В этом — огромное значение тембрации, рассмотрение которой завершает в этой книге обзор структурных вопросов классической гармонии.

* * *

Сделанный анализ позволил убедиться в том, что система классической гармонии сложилась в связи с определенными историческими условиями и художественными задачами с такой необходимостью и обладает таким внутренним единством, такой совершенной приспособленностью к решению стоящих перед ней задач и в этом смысле такой высокой целесообразностью, какие свойственны явлениям органического мира. Главные свойства системы — двуладовость, гармоническая функциональность, терцовая основа аккордов, модуляционная логика — находятся, как мы видели, в неразрывной связи и между со-

бой, и с широко понимаемой эстетикой классической гармонии, с задачами, которым она служит, равно как и со всем складом классического музыкального искусства, то есть с присущим ему соотношением различных сторон и элементов музыки. Только исходя из этой связи и можно было, как нам представляется, удовлетворительно осветить и объяснить основные структурные свойства классической гармонии. Вместе с тем проведенный анализ показывает, что содержательный смысл соответствующих свойств и закономерностей шире тех конкретных исторически сложившихся структур, в которых этот смысл выражен классической гармонией. Так, свойства мажорности и минорности оказываются глубоко связанными с самой интонационной природой музыки и могут так или иначе проявляться и вне обычных структур мажорного и минорного ладов, какими их знает классическая музыка. Точно также три гармонические функции — устойчивость, относительно связанная (целенаправленная) неустойчивость и относительно свободная неустойчивость — обладают таким общим содержанием, которое в принципе могло бы найти свое воплощение и вне конкретных аккордов, группируемых классической гармонией вокруг трех расположенных по квинтам главных трезвучий. Но если наиболее ценные общие свойства классической гармонии и могут в принципе найти свое выражение и вне классических гармонических структур, то классическая система гармонии способна воплощать эти свойства с особенно большой ясностью и последовательностью, простотой и полнотой.

Совершенство этой системы обусловлено в конечном счете теми высокими задачами музыкального искусства, которые ее исторически сформировали. Они же определили и опору системы на простейшие наиболее естественные свойства и закономерности музыкального интонирования и музыкального восприятия. Но сколь бы совершенна ни была система, она не может оставаться неизменной, не эволюционировать — как в силу ее внутренних тенденций, так и прежде всего под влиянием внешних факторов, в первую очередь новых задач искусства, обусловливаемых историческим развитием общества в целом. При этом эволюция системы неизбежно затрагивает не только ее более или менее частные стороны, но — раньше или позже — также и ее основы. Связанные с этим вопросы рассматриваются в третьей части книги.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ПРОБЛЕМЫ ЭВОЛЮЦИИ КЛАССИЧЕСКОЙ ГАРМОНИИ

Глава IX

ОБ ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ КЛАССИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ ГАРМОНИИ В XIX ВЕКЕ И НАЧАЛЕ XX ВЕКА

В предыдущем изложении классическая система гармонии понималась в самом широком смысле — как двуладовая функциональная система, господствовавшая в европейской музыке приблизительно со второй половины XVII до начала XX века и сохраняющая свое значение во многих стилях и жанрах до сих пор. Система эта рассматривалась как единое целое, а о ее историческом развитии и о ее неординарных — в разных стилях — соотношениях с другими элементами музыки делались лишь сравнительно краткие попутные замечания (например, о расширении тональности, о возрастании роли фони́зма и терцовых структур в гармонии XIX века, о разном характере кадансов у Баха, Моцарта и Бетховена, о более самостоятельном формообразующем значении мелодической линии у Баха и некоторых композиторов XX века по сравнению с венскими классиками). Естественно при этом, что в качестве центральных как бы подразумевались те музыкальные явления, в которых функциональная гармония нашла свое наиболее полное выражение, то есть стиль венских классиков и стили более или менее близкие к нему в смысле общей трактовки гармонической системы.

Теперь же внимание будет, наоборот, сосредоточено на основных линиях и тенденциях эволюции гармонии в XIX и XX веках. При этом сначала речь будет идти преимущественно о развитии, остающемся еще в пределах широко понимаемой классической системы гармонии, а затем — о новых явлениях, хотя и сохраняющих те или иные преемственные связи с классической системой (иногда более существенные, иногда — менее существенные), но в целом уже находящихся за ее пределами или во всяком случае не вмещающихся в нее. Осмысление этих явлений важно и само по себе, и с точки зрения более полного выяснения классической гармонии, ее природы и закономерностей.

То, что система гармонии не может оставаться неизменной, а подвержена развитию, ясно а priori. Вопрос заключается в причинах и направлении эволюции. Среди причин на первом плане находятся те, которые связаны с развитием человеческого общества, его культуры и искусства в целом. Передовое музыкальное искусство XIX века отмечено стремлением к более конкретному, многогранному и детализированному воплощению человеческих характеров, эмоционально-психологических состояний и самых разнообразных явлений контрастной действительности. Сюда входит как возросший интерес к самобытным чертам различных национальных культур, к их историческому прошлому, так и утверждение ценности отдельной человеческой личности, индивидуальности, ее внутреннего духовного и эмоционального мира. При этом в творчестве ряда художников, например Шопена, и то и другое органично включалось в борьбу за высокие человеческие идеалы, против угнетения, связывалось с национально-освободительными движениями и другими прогрессивными устремлениями.

Естественно, что музыкальное искусство чрезвычайно расширило в XIX столетии, с одной стороны, свои изобразительные, колористические возможности (нередко это было связано с воплощением образов сказочных, фантастических), с другой стороны — возможности выразительные, прежде всего способность передавать богатейшую гамму чувств, их тончайшие оттенки. И это проявилось в различных сторонах музыки, в частности в гармонии. Последняя по-своему отразила, вместе со всем перечисленным, необыкновенно яркие контрасты романтического мироощущения.

Очерченные общие устремления искусства XIX века хорошо известны, и по отношению к ним можно ограничиться здесь кратким напоминанием. Существенно, однако, что в музыке эти устремления реализовались в условиях уже утвердившейся в общественном сознании классической системы музыкального мышления. Понятно, что новые тенденции так или иначе опирались на эту систему, которая содержала и богатые потенциалы дальнейшего развития и возможности решения на этой основе новых художественных задач. Задачи эти диктовали реализацию определенных — тех, а не иных — внутренних тенденций развития системы, а система, в свою очередь, обуславливала те конкретные формы решения новых задач (их специфически музыкального воплощения), которые соответствовали реальным возможностям системы и ее развития. Это и вызывает необходимость рассматривать историческую эволюцию музыкальных средств (как, разумеется, и средств других искусств), учитывая не только упомянутый выше общий аспект, но и его специфическое преломление в конкретных условиях уже достигнутого в данном искусстве уровня средств, то есть с точки зрения относительно самостоятельной логики системы этих средств. В таком

плане здесь и будет сделана попытка осветить основные линии и тенденции дальнейшего развития гармонии в XIX веке.

Подчеркнем прежде всего, что даже не все коренные свойства классической системы гармонии нашли свое наиболее полное выражение именно в творчестве венских классиков — Гайдна, Моцарта, Бетховена. Достаточно, например, напомнить, сколь существенно для этой двудавовой системы контрастное сопоставление мажора и минора. А между тем только Шуберт раскрыл до конца выразительные возможности таких сопоставлений (об этом упомянуто в главе V) и сделал это с такой силой художественной убедительности, что, когда чередование мажора и одноименного минора (при сохранении одного и того же мелодического оборота) встречается в сочинениях других композиторов, часто невольно возникают ассоциации с музыкой автора «Зимнего пути» и «Прекрасной мельничихи» (вспомним хотя бы типично шубертовские интонации при смене *fis-moll* и *Fis-dur* в коде прелюдии Шопена *op. 28 № 8*). При этом речь идет отнюдь не о каком-либо одностороннем развитии некоторых существенных свойств классической системы за счет других, ибо, во-первых, сопоставление одноименных тональностей постоянно встречалось у венских классиков, а во-вторых, в той форме, в какой его гениально применял Шуберт, оно само по себе еще не наносит ущерба функционально-динамическим свойствам классической гармонии. Что же касается действительно одностороннего развития в музыке XIX века тех или иных свойств и тенденций, присущих гармонии венских классиков, то здесь количество примеров очень велико. Так, общая автентическая тенденция классической гармонии привела в напряженной хроматизированной музыке некоторых композиторов конца XIX — начала XX века к преобладанию характерных доминантовых форм аккордов над другими, и это даже отмечено в Теоретическом курсе гармонии Катуара: «Подобно тому, как субдоминантаккорд то и дело заменяется, в хроматической системе, доминантой от доминанты... точно так же и тонические аккорды заменяются постоянно доминантой от субдоминанты... Таким образом, тоническая и субдоминантная функции нашей диатонической системы, в хроматической как бы ступшевываются: они заменяются доминантами»¹.

Словом, перед гармонией XIX века были открыты богатые возможности развития разнообразных свойств и тенденций, уже заложенных или намеченных в системе гармонии XVIII века.

Но кроме того, как упомянуто, эта сложившаяся система позволила ставить и решать на соответственном уровне новые задачи. Одно из важных свойств классической гармонии — ее в значительной мере интернациональный характер. Мажор и минор вместе с централизованной системой трех гармонических

¹ Г. Катуар. Цит. соч., ч. I, стр. 77—78.

функций были присущи светской профессиональной музыке различных стран Европы XVIII века и стали основой мировой музыкальной классики, в частности основой крупных музыкальных форм, получивших интернациональное распространение и значение. Именно классическая система ладогармонического мышления делает эти формы доступными для музыкально подготовленной аудитории во всей Европе или Америке и, позволяя сохранить национальную самобытность искусства разных стран, в то же время не содержит таких национальных особенностей, которые могли бы сделать самый язык и форму, скажем, немецкой симфонии чуждыми или непонятными французу или итальянцу, англичанину или русскому (подобно тому как непонятны для европейца и, по существу, далеко не сразу им воспринимаются в их подлинном значении некоторые особенности музыки ряда африканских и азиатских народов).

В этой связи очень важно, что новые задачи развития национально-самобытных черт искусства различных европейских народов решались в музыкальном творчестве XIX века на основе уже достигнутого ранее уровня интернациональности музыкального языка, то есть решались так, чтобы яркое национальное своеобразие искусства любого народа включалось в сложившуюся систему и поэтому воспринималось бы слушателями, принадлежащими другим народам, как не противоречащее общим закономерностям и нормам европейской музыки. Шопен и Глинка, Лист и Сметана, а позднее и Григ дали образцы именно таких решений задачи формирования новой национальной классики.

Быть может, особенно показателен в этом отношении опыт Глинки, ибо национально-характерные черты народной песни его страны дальше отстоят от общеевропейских норм, чем аналогичные черты музыки многих других народов Европы. На это обстоятельство, то есть на глубокие различия структурно-языковых закономерностей «русской и общей музыки» (слова из заглавия известной статьи В. Одоевского), не уставали указывать классики русского музыковедения XIX века (тот же Одоевский, Серов, Стасов, Ларош), боровшиеся в своей научной и критико-публицистической деятельности за развитие национально-самобытной русской музыки. Однако показательно, что Глинка прекрасно знавший особенности русской песни, акцентировал в своем творчестве как раз не наиболее специфические из них. Ведь он в первые делал русскую музыку классической, а классическую — русской и понимал чутьем и интеллектом гениального художника, что это сочетание, дотоле небывалое, требует претворения прежде всего тех черт русской народной песни, которые сравнительно легко согласуются с ладогармоническими и структурными нормами мировой музыкальной классики.

Об отражении в творчестве Глинки различных свойств русской народной песни писали и музыковеды XIX века, и советские

авторы. Но в их работах ничего не говорится о том, что один из основных принципов отбора и использования Глинкой свойств самых различных жанров русской крестьянской и городской песни фактически определялся именно задачей первого в истории совмещения этих свойств с уровнем и нормами мировой музыкальной классики и поэтому заключался в преимущественном понимании к средствам, хоть и ярко типичным для русской народной песни, но не очень для нее специфичным (в смысле резких отличий от общеевропейской профессиональной музыки). Действие этого принципа видно, в частности, из того, какие характерные ладовые и структурные черты русских песен не были (или почти не были) использованы Глинкой в его творчестве. К их числу относится, например, типичное для многих жанров народной песни мотивное строение куплета aa_1bb_1 («пара периодичностей» по В. Цуккерману). Этой сравнительно специфичной структуре Глинка предпочитал обычные структуры классических периодов и предложений.

Показательна для трактовки Глинкой народных черт, например, мелодия из арии Руслана, звучащая в увертюре к опере «Руслан и Людмила». Национальная природа этой темы непосредственно ощущается на слух. Анализ подтверждает, что в ней сконцентрированы многие весьма типичные черты русских песен (начало с «вершины-источника», исходная гармоническая формула TST, особого рода вариантная «цепляемость» мотивов), но такие, каждая из которых сплошь и рядом встречается и в западной музыке. При этом структура темы — строго квадратная, лад — мажорный, кадансы — автентические; в ней нет ни одного мелодического или гармонического оборота, который мог бы показаться необычным для западноевропейского слуха. Разумеется, в музыке Глинки есть и образцы иного рода, содержащие обороты более национально-специфичные. Важно лишь, что он вводил их осторожно, а в целом предпочитал брать из русской песни то, что лежит сравнительно близко к общеевропейским нормам. И лишь после того, как русская классическая музыка уже была создана Глинкой, то есть на следующих этапах ее развития, оказалось естественным претворять в ней также более характерные и специфичные черты русских народных песен (например, Балакирев, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский широко пользовались в своих темах народно-го склада упомянутой мотивной структурой aa_1bb_1)¹.

¹ На самый факт, что «не все технические свойства русской песни вошли в состав творчества Глинки», указал еще Ларош в своей знаменитой работе «Глинка и его значение в истории музыки» (Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. I, стр. 24). Там же (стр. 40) он писал, что «быть может, современное, более тщательное изучение наших народных песен вызовет в будущем сочинения, где воспроизведение русского характера будет сделано сознательнее и обдуманнее; быть может, в нашей музыке появится реалистическая школа (Ларош имел в виду нечто аналогичное «нату-

Сказанное касается творчества не только Глинки, но и основоположников других европейских национальных музыкальных школ XIX века и, разумеется, в огромной степени относится к области ладогармонического языка. Лист, например, широко пользовался сравнительно экзотично звучащей для европейского слуха, так называемой венгерской (или цыганской) гаммой, а Шопен — своеобразными мелодическими оборотами лидийского лада, но этого рода свежие и самобытные краски (как и многочисленные глинкинские находки, отражавшие, например, ладовую переменность русской песни — вспомним снова минорную вариацию из Персидского хора), не нарушали мажоро-минорную функциональную логику. Они существенно обогащали и расцвечивали сложившуюся систему классической гармонии, не затрагивая, однако, ее основ и оставаясь в ее пределах. И это было возможно, в частности, потому, что сама функциональная система к тому времени уже настолько закрепились в европейском музыкально-слуховом сознании, что она могла допускать и возвраты к старинным ладам (по новому трактуемым), и разного рода другие экзотические обороты — мелодические и гармонические — без ущерба для себя, без опасности быть расшатанной. В этом смысле здесь и говорилось, что самый факт существования уже сложившейся развитой системы гармонии не мог не влиять на характер постановки и решения новых художественных задач.

И если это верно по отношению к такой задаче, как утверждение национального своеобразия музыкального языка, то в не меньшей степени это справедливо и по отношению к упомянутым другим задачам. Так, более полное раскрытие красочно-образительных и лирико-выразительных возможностей гармонии, которая вместе с другими элементами музыки стала принимать более непосредственное участие в воплощении тончайших оттенков душевных движений, было, конечно, подготовлено трактовкой гармонии у венских классиков, особенно у Бетховена, весьма расширившего круг модуляций и тонко чувствовавшего фоническую сторону гармоний, тональностей и их сопоставлений.

ральной школе» в литературе. — Л. М.), которая успеет столь же подробно и столь же фотографически изобразить наш народ в музыке, как он уже изображается в новейшей литературе. Но в сфере идеалистического искусства... едва ли будет Глинка превзойден или даже достигнут по отношению к силе и глубине народного тона». В этих словах много пронзительного. Однако Ларош связывал характер использования Глинкой черт народной песни не с особенностями исторической задачи, которую он решал, а с индивидуальным обликом его художественной природы, более близкой Пушкину и Гете, нежели Гоголю и Достоевскому, а также с недостаточной изученностью русской народной песни. Последнее верно только отчасти, ибо Глинка несомненно знал больше своеобразных черт русской песни, чем он использовал в своем творчестве. Что же касается замечаний Лароша о художественной натуре Глинки, то они верны вполне, но не противоречат сказанному нами выше: для решения определенной исторической задачи требуется деятель, обладающий соответствующими индивидуальными свойствами.

В то же время функционально-динамические, формообразовательные способности гармонии были настолько бесспорны, что она могла отвлечь более значительную, чем раньше, часть своих сил для решения многообразных непосредственно выразительных или образительных задач, не слишком рискуя при этом сделать форму рыхлой.

Иное положение имело место в период, когда классическая система гармонии только установилась. Тогда, как уже разъяснено в первых главах книги, гармония была вынуждена ограничивать себя решением лишь некоторых выразительных задач и взять на себя главное бремя по управлению музыкальной формой, в значительной мере освобождая от него мелодию и тем самым раскрепощая ее выразительность, что имело решающее значение для сольно-аризонного и концертирующего гомофонного склада. В XIX же веке на основе уже закрепившейся и расширившейся функциональной системы могло осуществиться — в соответствии с общими требованиями и тенденциями музыкального искусства того времени — колоссальное развитие выразительных возможностей гармонии, что отчасти компенсировалось, как сказано во второй главе, возрастанием формообразующей роли мелодического начала.

При этом если мелодия и ритм легче могут воплощать сравнительно более явные, открытые душевные движения и порывы, то гармония оказалась особенно приспособленной для передачи скрытых, затаенных, глубинных эмоций и их тончайших оттенков, не находящих внешних выражений в характере ритма или в подъемах и спадах мелодической линии. Ларош писал в конце 60-х годов XIX века, то есть в пору расцвета романтической гармонии, следующее: «...самое неуловимое, самое зыбкое, а быть может, именно потому для гениальных музыкантов самое заманчивое средство характеристики представляет гармония: ее созвучия, возбуждающие в нашей душе смутный мир настроений и чувств, вечно ускользающий от всякого словесного определения и недоступный даже лирической поэзии, состоят в какой-то таинственной связи с самыми сокровенными, непосредственными, интимными движениями нашей души»¹. Слова эти, не затрагивающие красочно-образительную сторону гармонии, убедительно акцентируют ее богатые возможности в сфере воплощения лирических — в самом широком смысле — эмоций.

Что же касается формообразовательной роли гармонии, то процесс ее постепенного изменения был сложным и отнюдь не прямолинейным. Здесь следует различать гармонию как средство динамического развертывания музыкального целого и как чисто конструктивный фактор членения и объединения формы и ее частей. Формообразовательная роль гармонии во втором смысле более стойко и длительно противилась процессам изме-

¹ Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. 1, стр. 86.

нения, нежели в первом. Но, как бы то ни было, по отношению почти ко всем явлениям европейской музыки XIX века речь идет об изменениях, хоть и существенных, но все же в целом еще не выходящих за пределы действия основных закономерностей функциональной логики классической системы гармонии. Это относится даже к вагнеровскому «Тристану», который иногда рассматривают как источник атонализма. И только творчество Мусоргского, а особенно — Дебюсси уже не вмещается в классическую систему, явно вырываясь из ее рамок.

Эволюция гармонии в XIX веке была подробно рассмотрена в труде Курта «Романтическая гармония и ее кризис в вагнеровском «Тристане»¹. Курт схватывает некоторые существенные общие тенденции в историческом развитии гармонии от венских классиков к позднему романтизму и далее к импрессионизму и экспрессионизму. Он подробно исследует также многочисленные частные явления и закономерности, которые служат выражением этих тенденций. Анализ огромного музыкального материала, блестящий и глубокий, раскрывает увлекательную картину противоречивого развития гармонии, борьбы противоположных сил, изменения и перерождения ряда классических закономерностей. Одна из основных общих идей Курта заключается в следующем. Любой аккорд содержит «импрессионные» и «экспрессионные» черты, то есть свою краску и свое напряжение, устремление. Романтическая гармония развивает эти противоположные черты до предела, причем вагнеровский «Тристан» является высшей, критической точкой: в нем импрессионные и экспрессионные черты еще существуют в единстве, а в дальнейшем романтизм как бы распадается на два разных стиля: импрессионизм и экспрессионизм.

Эта идея и связанные с ней другие, содержат несомненную долю истины, но в то же время отличаются известной абстрактностью. Ибо, во-первых, Курт делает акцент именно на тенденциях, которые в их чистом виде не реализуются ни в одном конкретном явлении (достаточно вспомнить, что даже импрессионизм не существовал в музыке в чистой форме и стиль Дебюсси не может быть полностью подведен под это понятие), во-вторых, на примерах из музыки композиторов различных стран он рассматривает некую общеевропейскую эволюцию, отвлекаясь от задач и особенностей различных национальных музыкальных школ и от их специфического вклада в общую эволюцию. Так, например, гармонический стиль Дебюсси понимается Куртом, в основном, как дальнейшее развитие одной из

¹ E. Kurth. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»*, zweite Auflage. Berlin, Max Hesse Verlag, 1923 (первое издание вышло в 1920 году). Изложение основного содержания и критика этой книги содержится в очерке автора этих строк «Концепция Э. Курта» (Л. Мазель и И. Рыжкин. Очерки по истории теоретического музыкознания, вып. II, М.—Л., 1939).

сторон стиля Вагнера, а это не соответствует действительности. Не укладывается в историческую схему Курта и гармония Мусоргского, к которой ведет самостоятельная линия развития — не та, что имеет своей кульминацией «Тристана». Правда, Курт пишет книгу о романтической гармонии и, возможно, относит само понятие романтизма только к западноевропейскому искусству. Но это не оговорено, а цитирование в книге также «Картинок с выставки» Мусоргского создает впечатление, что Курт распространяет свою концепцию и на творчество русских композиторов.

Далее, в общей исторической эволюции гармонии Куртом чрезмерно подчеркивается ее чисто имманентная сторона (один из исходных пунктов рассуждений — упомянутые импрессионные и экспрессионные черты в самой гармонии, в любом аккорде) и нередко упускается из вида обусловленность эволюции гармонических средств содержательными задачами искусства. И наконец, Курт все-таки недостаточно осознает возникающие качественно новые черты в самом тональном мышлении, в трактовке тональности и подходит, например, к стилю того же Дебюсси в основном с критериями и мерками классической тонально-гармонической логики.

Разумеется, пройти мимо некоторых идей, а особенно мимо многочисленных конкретных наблюдений и частных обобщений Курта при анализе эволюции гармонии в XIX веке невозможно, но их приходится включать в несколько иную общую концепцию и поэтому излагать их сразу же как бы в некоторой транскрипции и в тесной связи также и с другими соображениями.

Основное определяется сказанным в третьей главе об отражении в классической гармонии процессуально-динамической стороны эмоций (и шире — процессуальной стороны явлений действительности вообще) и их качественной определенности. Соответственные содержательные свойства, способности, возможности и были подвергнуты дальнейшему развитию в XIX веке. Это развитие не могло не привести к изменению не только выразительной, но и формообразующей роли гармонии, ибо венско-классическая гармония так воплощала некоторые стороны эмоций, чтобы это воплощение одновременно служило построению цельной и динамичной музыкальной формы (соразмеряя таким образом выразительное и формообразовательное действие гармонии).

Следует также иметь в виду, что дальнейшее развитие функционально-динамической и ладофонической сторон классической гармонии не могло осуществляться в одинаковой степени. Искусство XIX века требовало прежде всего расширения круга отражаемых музыкальной явлений и эмоций, полноты и многообразия их качественных характеристик. Но и сама система гармонии, господствовавшая у венских классиков, тоже в гораздо большей степени допускала дальнейшее выявление фони́зма — в широком

и узком значении, — нежели развитие функционально-динамических соотношений: последние достигли уже у Бетховена такого расцвета, что возможности их усиления были сравнительно ограниченными и довольно быстро исчерпывали себя.

Правда, взгляд, будто в XIX веке постепенно возрастала красочность гармонии за счет ее функциональности, носит слишком общий, недостаточно дифференцированный характер. Курт убедительно показал, что вплоть до «Тристана» возрастание некоторых видов красочности идет рука об руку с усилением тяготений и собственно является лишь другой стороной этого усиления (об этом мы уже упоминали в главе IV). Но все же трактовать развитие функциональной динамики и фонизма в музыке XIX века только как два равноправных, симметрично-уравновешивающих друг друга процесса едва ли правильно. Пусть эти процессы тесно переплетаются и даже приводят к некоторым внешне сходным результатам (хроматизация тональности), однако их внутреннее содержание, исторические перспективы и возможности существенно разнятся. Объективный взгляд должен видеть и тесную связь, и специфические отличия одновременно протекающих процессов, равно как и несомненное преобладание в некоторых стилях одних явлений над другими. При этом с целью теоретического анализа необходимо сначала рассмотреть оба процесса раздельно.

Начнем с развития в XIX веке динамической стороны гармонии. Оно имеет, в свою очередь, несколько аспектов. Один из них связан с усилением напряжений и тяготений малого радиуса действия. Другой — с тонально-модуляционными планами крупных форм и их частей. Третий — с расширением самой тональности, включением в ее состав новых аккордов и последовательностей.

Остановимся сперва на усилении разного рода местных, локальных напряжений и тяготений. Речь идет о таких средствах напряжения, как неаккордовые звуки, диссонирующие аккорды, в частности доминантсептаккорды, в особенности же вводно-новые тяготения в самом широком их понимании. Действительно, неаккордовые звуки создают острое местное напряжение, вызывающее ожидание сравнительно скорого разрешения; требуют разрешения и диссонирующие аккорды, а среди них наибольшей определенностью и целенаправленностью тяготения отличаются доминантсептаккорды (напомним приведенное выше высказывание Катуара о вытеснении субдоминанты двойной доминантой, а тоники — доминантой от субдоминанты). Наконец, самым очевидным и в то же время, если можно так выразиться, портативным (легко перемещаемым в разные условия, в частности в разные голоса) выразителем «доминантности» является вводно-новость. Последняя способна представлять собой как бы «от имени» доминантсептаккорда в целом и в то же время до известной степени эмансипироваться от непосредственной

связи с этим аккордом, ибо свойства вводно-новой интонации переносятся на всякое интенсивное полутоновое тяготение — сначала на восходящее, а потом и на нисходящее. Еще в Руководстве к практическому изучению гармонии Чайковского (§ 75) сказано, что восходящее задержание «чаще всего употребляется при ходе вводного тона в тонику», и сразу же после этого добавлено, что «кроме того вообще, где голос идет на полтона вверх, там задержание снизу вверх звучит достаточно мягко». Тем самым восходящее полутоновое задержание косвенно как бы приравнивается к вводно-новой интонации. Особенно близки этой интонации восходящие хроматические задержания и обороты, образованные восходящими разрешениями других хроматических неаккордовых звуков. В конце концов ощущение вводно-новости было перенесено, как упомянуто, и на интенсивные нисходящие тяготения (напомним, что по традиционной терминологии VII и II ступени гаммы называются нижним и верхним вводными тонами, а также, что Яворский называл тяготеющие вниз VI и VI низкую ступени мажора субдоминантовыми вводными тонами), прежде всего, конечно, на полутоновые и особенно на такие, которые служат как бы усиленной (альтерационной, хроматической) заменой целотоновых (например, в *C-dur des — c* или *as — g* вместо *d — c* или *a — g*). В сущности, вводно-новая тенденция и может быть определена как стремление не только широко пользоваться доминантовыми вводными тонами, но и заменять всюду, где это возможно, целотоновые мелодические тяготения полутоновыми.

Понятно, что одним из результатов такой тенденции является обильное применение альтерированных гармоний, например доминантсептаккорда с пониженной квинтой (в мажоре и с повышенной). А это нередко приводит, помимо непосредственной интенсификации мелодических тяготений, также и к возрастанию роли в аккордах интервала тритона и других напряженных интервалов, что, в свою очередь, усиливает неустойчивость. Так, в доминантсептаккорде с пониженной квинтой или в малом вводном септаккорде с повышенной терцией есть два тритона, тогда как те же аккорды в их неальтерированных формах имеют только по одному тритону; большой же доминантсептаккорд с так называемой расщепленной квинтой — пониженной в одном голосе и повышенной в другом — содержит целых три тритона, а кроме того, во всех названных альтерированных аккордах возникают интервалы уменьшенной терции или увеличенной сексты¹.

¹ Следует, однако, иметь в виду, что альтерация производится отнюдь не ради увеличения числа тритонов в аккорде: так, часто встречающаяся альтерация терции уменьшенного септаккорда даже сокращает число тритонов в аккорде с двух до одного (но зато возникает уменьшенная терция или увеличенная секста).

Описанное здесь усиление тяготений представляет собой развитие лишь одной стороны классической функциональной логики. Последняя, как мы неоднократно подчеркивали, связана не только с мелодическими тяготениями отдельных звуков к смежным более устойчивым тонам, но и с соотношениями аккордов как цельных вертикальных комплексов. Единство же такого комплекса ослабляется альтерациями, особенно же наиболее широко распространенной альтерацией квинтового тона аккорда. Ибо акустическое родство тонов, образующих чистую квинту, — одна из важнейших основ единства аккорда, и если интервал чистой квинты из аккорда исчезает, да к тому же одна из терций превращается в уменьшенную, то целостная вертикальная структура аккорда терпит известный ущерб. А как следствие этого и сами мелодические тяготения в конечном счете тоже подвергаются при таких условиях некоторой опасности.

Действительно, мажорное трезвучие с повышенной квинтой есть трезвучие увеличенное, энгармонически равное своим обращениям. Доминантсептаккорд с повышенной квинтой энгармонически равен квинтсекстаккорду малого вводного септаккорда с пониженной терцией (в тональности, отстоящей на тритон от данной). Такое же равенство имеет место между доминантсептаккордом с пониженной квинтой и его терцквартаккордом. Наконец, этот последний альтерированный доминантсептаккорд совпадает (без энгармонических замен) с малым вводным септаккордом с повышенной терцией (в тональности, лежащей большей терцией ниже). В итоге каждый из названных альтерированных аккордов требует (подобно уменьшенному септаккорду) достаточной ясности общего тонального контекста, чтобы направление тяготения аккорда было вполне определенным. Если же такие аккорды господствуют, то сами они не обеспечивают этой ясности, ибо каждый из них может разрешаться в разные стороны, то есть в тоники различных тональностей. Но способно ли тяготение оставаться таковым и быть весьма интенсивным, если его направление теряет полную определенность?

Здесь возникают, таким образом, некоторые противоречия. В потенции они содержатся в очерченном одностороннем развитии классических функциональных тяготений, а реально дают о себе знать на поздних этапах этого развития.

Что же касается средств динамизации гармонии в более крупном и общем плане, то здесь мы встречаемся с явлениями различного рода. Прежде всего композиторы XIX века развили достижения венских классиков без того, чтобы при этом возникли какие-либо опасности и противоречия. Имеется в виду, главным образом, распространение обогащенных функционально-динамических сопоставлений тональностей и гармоний на более значительные протяжения. Например, в сонате си минор Листа тонально-гармоническая подготовка первой побочной партии

(идущей в ре мажоре) осуществлена с очень большим размахом. В центральном разделе связующей партии появляются один за другим сходные по началу построения, каждое из которых содержит стреттное проведение основного мотива главной партии. Первое построение начинается в B-dur, второе — в g-moll, третье — в Es-dur. Эти тональности представляют собой по отношению к подготавливаемому D-dur (или d-moll) тональности субдоминантовой сферы (VI низкой, IV минорной и II низкой ступеней), причем яркость выражения субдоминантовой функции возрастает. После этого дается большой доминантовый преддыкт (с репетицией восьмьюми звука ля) в тональности d-moll. Таким образом, в крупном плане сопоставлены субдоминанта и доминанта. Однако на доминантовом органном пункте, в свою очередь, сталкиваются обе функции, причем субдоминанта опять-таки нарастает в своей интенсивности: вслед за двумя проведениями мотива из вступления появляется аккорд VI низкой ступени, затем квинтсекстаккорд и терцквартаккорд II ступени. Наконец после этого звучит доминантсептаккорд, на котором вместе с *molto crescendo* дается ладовое просветление — смена минора одноименным мажором. Общему нарастанию во всем отрывке способствует, конечно, не только гармония, но и совокупность других средств, однако анализ даже одной лишь гармонии показывает, что ее длительное и динамичное развитие реализовано здесь в широком плане, крупными штрихами. Аналогичные примеры длительных гармонических нарастаний и конфликтных тональных сопоставлений — примеры, развивающие и обогащающие бетховенские принципы, можно привести из сочинений других композиторов XIX века, прежде всего Шопена и Чайковского.

Нередко логика тональных сопоставлений способствует скреплению в единое целое крупных частей оперной формы — картин, развернутых сцен. Роль тональных сопоставлений большого плана бывает здесь значительной также и потому, что непрерывное развертывание сценического действия часто не оставляет возможностей для достаточно полных репризных возвращений одного и того же тематического материала, — возвращений, которые, как известно, очень важны для ясности формы. Многие исследователи отмечали формообразующую роль тональных планов в классических операх XIX века — русских и западных.

Другого рода явление представляет собой расширение тональности — включение в ее состав аккордов, последовательностей и внутритональных отклонений, ранее казавшихся далекими, выходящими за пределы данной тональности и не подчиняющимися ее центру. Это явление — противоречивое. С одной стороны, оно увеличивает радиус действия данной тональности и ее центра, а это способствует объединению отрезков значительного протяжения, создает тяготения аккордов далекой пери-

ферии к одному и тому же центру. С другой же стороны, расширение тональности часто ведет и к некоторому ее разрыхлению, а далекая периферия тяготеет к центру с меньшей силой и определенностью, чем аккорды, входящие в диатонику тональности. К тому же расширение тональности, как уже упомянуто в предыдущей главе, сужает сферу собственно модуляции, которая служит одним из сильнейших факторов гармонической динамики. Ибо, по выражению итальянского теоретика Джулио Баса, «кто модулирует, тот сходит с места; кто расширяет тональность, тот, оставаясь на месте, простирает руки влево или вправо, или сразу в обе стороны»¹.

Становится, таким образом, очевидным, что возможности динамизации классической гармонии как в мелком плане, так и в крупном, имеют свои естественные пределы.

Часто динамизация осуществляется одновременно и в большом и в малом плане. При этом в число средств динамизации крупного плана входит также и многократное применение местных средств (средств малого плана) — прерванных кадансов, разного рода эллиптических оборотов, замен ожидаемых консонансов диссонансами (такова уже упомянутая замена тоники доминантсептаккордом к субдоминанте), вообще всевозможные избегания полных завершений гармонической мысли (или вуалирование таких завершений тяготениями неаккордовых звуков). Один из типичных приемов — так называемая цепь доминант, при которой доминантсептаккорды следуют непосредственно друг за другом (в автентическом квартал-квинтовом отношении) и все время вспыхивают новые вводные тоны, доминантовые септимы и тритоны. Мелодии, сопровождаемые такой цепью, отличаются непрерывностью — нигде нельзя остановиться, — но гармоническое напряжение остается в общем на одинаковом уровне. Последнее обстоятельство довольно характерно для рассматриваемой группы средств динамизации. И хотя более простые диссонансы приобрели способность служить разрешением более сложных, все же различие в уровне напряжения двух диссонансов обычно уступает различию между диссонансом и консонансом.

Здесь надо подчеркнуть также следующее очевидное обстоятельство: пронизывание гармонии вводнотоновыми соотношениями, неаккордовыми звуками, альтерациями и хроматикой повышает роль в гармонии линейно-мелодического начала. В связи с этим Курт говорит не только об упомянутой сейчас способности диссонансов разрешать более острые напряжения, но и, наоборот, — о возможности более сложных в интервальном отношении созвучий служить разрешением даже более простых, если это обусловлено логикой линейных тяготений. Видимо, здесь

¹ Цит. по неоднократно упоминавшейся в этой книге работе Л. Шевалье (добавление М. Иванова-Борейского), стр. 197.

проявляется уже некоторое нарушение того единства интонационно-мелодического и вертикально-аккордового начал, которое характерно для стиля венских классиков, где комплексы, акустически более сложные, создают напряжения, разрешаемые созвучиями, акустически более простыми. Курт приводит следующий интересный пример из «Тристана»:



Сравнивая этот оборот с начальным мотивом вступления:



и опираясь на бесспорное тяготение предпоследнего звука (*ais*) в верхнем голосе этого мотива к последнему, Курт утверждает, что и в примере 57 аналогичным образом звук *f* мелодии тяготеет и разрешается в *ges*. Таким образом, более простой аккорд (доминантсептаккорд) тяготеет и разрешается здесь в более сложный (доминантнонаккорд). Этого рода примеры действительно ярко демонстрируют возросшую самостоятельную роль линейно-энергетического начала¹.

¹ Курт, однако, быть может, заходит слишком далеко, называя в примере 57 звук *f* задержанием к *ges*, то есть септаккорд — задержанием к нонаккорду. Здесь — логическая неточность, мимо которой прошел автор этой книги, анализируя концепцию Курта в упомянутых выше «Очерках по истории теоретического музыкознания». Видимо, Курт считает, что если какой-либо звук, находящийся на сильной доле такта, тяготеет и разрешается в смежный по высоте, а остальные звуки аккорда остаются при этом неподвижными, то имеет место задержание. И действительно, такова внешняя сторона задержания. Но важна причина тяготения. В случае задержания она заключается в отклонении звука от исторически сложившейся терцовой структуры данного (предполагаемого) аккорда. В рассматриваемом же случае причина тяготения *f* в *ges* состоит в инерциальной закономерности, сложившейся внутри самого разбираемого сочинения (о связи различных видов тяготений с инерциальными закономерностями говорилось в главе VI). Восходящий хроматический мотив звучал в «Тристане» много раз, его третий звук тяготел к четвертому в качестве задержания, а потому слушатель ожидает — в силу сложившейся инерции мелодического восприятия — что после третьего звука мотива появится четвертый, даже в том случае, если третий звук уже не

Почти все рассмотренные здесь средства усиления процессуальной стороны гармонии служат не только воплощению динамического развития различных передаваемых в музыке эмоций, но и выражению определенных типов самих эмоций, характерных для романтического мировосприятия. Сюда относятся и ощущение стихийной непрерывности эмоциональных процессов, и состояние одержимости одной страстью, одной идеей, и романтический порыв, и романтическое томление, при котором напряжение не находит выхода (разрешения) и лишь варьируется в своей интенсивности, переходя все время в новые формы.

Как уже упомянуто, усиление в гармонии XIX века общей динамической напряженности не следует противопоставлять возрастанию гармонической красочности. Уже сама расширившаяся тональность засверкала новыми гранями, новыми красками. Главное же заключается в том, что, как показал Курт, некоторые виды гармонической красочности неразрывно связаны с усилением тяготений (об этом уже была речь в главе IV). Действительно, например, доминантовое трезвучие с повышенной квинтой звучит более красочно, чем обычное. В то же время тяготение альтерированной ступени сильнее, чем не альтерированной. Следовательно, в данном случае, как и во многих аналогичных, усиление красочности может идти (до известного предела) рука об руку с усилением мелодических тяготений. Красочность остро тяготеющих альтерированных созвучий оказывается, таким образом, в значительной мере следствием (или другой стороной) особой интенсивности их тяготений. Выражаясь фигурально, эти тяготения настолько накаляются, что как бы начинают светиться.

Однако, кроме того, существует гармоническая красочность иного рода, более тесно связанная с собственно фонической стороной гармонии. И этот вид красочности действительно сочетается не с усилением, а с ослаблением функциональных тяготений. Но здесь мы уже подходим к другой стороне гармонии XIX века — к развитию в ней средств воплощения не процессуально-динамической стороны явлений и эмоций, а их качественной определенности. В творческой практике эти две стороны переплетаются очень тесно (только что сказано, что усиление процессуально-динамических свойств гармонии служит вместе с тем воплощению определенных типов эмоций) и лишь с целью теоретического анализа допускают раздельное рассмотрение.

служит задержанием. Следовательно, звук *f* тяготеет в примере 57 к *ges* не потому, что представляет действительное задержание, а в силу мелодической инерции и несмотря на то, что он не является задержанием. (Иначе говоря, он тяготеет лишь, как если бы он был задержанием.) Сказанное только подчеркивает возросшую самостоятельную роль мелодического начала. На описанную здесь ошибку Курта указал Мартин Фогель в книге «Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre» (Düsseldorf, 1962).

Курт отметил, что если пронизывание аккордовой ткани лирическими тяготениями носит по отношению к цельным вертикальным комплексам деструктивный характер, то аккордовые структуры как бы противятся этой разрушительной тенденции, утверждают себя в борьбе, усиливаются, ярче выявляют свое самостоятельное красочно-выразительное значение. В частности, происходит дальнейшее развитие терцовой структуры аккордов: наряду с трезвучиями и септаккордами получают большее, чем раньше, распространение нонаккорды и даже ундецимаккорды; почти к любому аккорду может быть добавлена еще одна терция — сверху или снизу. Курт справедливо усматривает в этом и во многом другом борьбу противоречивых тенденций, внутренне присущих романтической гармонии. Но тенденции эти имеют свою содержательно-выразительную сторону: если одна тенденция усиливает в первую очередь стихийный динамизм гармоний и воплощает напряженный эмоционализм и эмоциональные нарастания как таковые, то другие служат, главным образом, передаче качественной определенности явлений и эмоций, тонкой дифференциации их разнообразных оттенков. С этим связано, в частности, расширение самого арсенала аккордов, причем речь идет отнюдь не только об упомянутых многозвучных терцовых структурах, но и о введении в обиход ранее малоупотребительных видов трезвучий и септаккордов (увеличенное трезвучие, большой септаккорд). И наконец, главное заключается в том, что по-новому употребляются и сопоставляются даже обычные мажорные и минорные трезвучия, используются трезвучия, занимающие такое положение в тональности (или в сопоставляемых тональностях), которое позволяет выявить новые красочные возможности этих простейших гармоний.

Так, в послебетховенской диатонике чаще, чем у венских классиков, применяются медиантовые соотношения. Обладая менее выраженной динамикой, медиантовые трезвучия полнее выявляют свои красочные свойства. Терцовые же сопоставления этих трезвучий с главными отличаются особой мягкостью (сохраняются два общих тона) и легко ассоциируются со свойственной народной музыке свободной ладовой переменностью, с плавным скольжением тонической опоры. В связи со сказанным автор этих строк ввел понятие диатонической терцовой цепи, то есть терцовой последовательности, так чередующей мажорные трезвучия с минорными и большетерцовые шаги с малотерцовыми, чтобы несколько шагов подряд (до шести) не выходили за пределы диатонического звукоряда. Примеры таких цепей имеются, в частности, в произведениях Шопена¹. Медиантовые соотношения нередко приобретают у композиторов

¹ См.: Л. Мазель. Фантазия *f*-moll Шопена, стр. 31. Во втором издании («Исследования о Шопене») см. тоже стр. 31.

XIX века такую самостоятельность, что иногда возможно говорить о медиантовой функции.

С другой стороны, композиторы XIX века нередко пользуются необычными кварто-квинтовыми отношениями трезвучий — доминантой натурального минора, минорной доминантой в мажоре, мажорной субдоминантой в миноре. Именно потому, что трезвучие появляется на такой ступени, на которой с точки зрения обычного мажора или минора ожидается трезвучие противоположного наклонения, окраска этого трезвучия обращает на себя особое внимание. И если в шестой главе упоминалось о фоническом эффекте даже обыкновенного мажорного субдоминантового трезвучия в мажоре (этот эффект заметен, так как субдоминанта, не являясь устойчивым, в то же время тяготеет не столь остро и определенно как доминанта), то гораздо более яркий и своеобразный фонизм свойствен, конечно, мажорной (дорийской) субдоминанте в миноре. Поскольку этого рода фонические эффекты неотделимы от ощущения характерной «ладовости» соответствующих гармонических и мелодических оборотов (например, натурально-минорной, миксолидийской, дорийской и т. д.), они и названы в уже цитированной в этой книге работе И. Рачевой ладофоническими. Само собой разумеется, что такого рода «ладовые» обороты, применяемые уже после утверждения классической функциональной системы, воспринимаются как обладающие несравненно большей специфичностью, чем это могло иметь место до окончательной кристаллизации гармонической функциональности. На этом и основан совершенно особый эффект подобных оборотов в творчестве русских и западных композиторов XIX и XX веков. Вот пример из мазурки Шопена до минор, ор. 56 № 3, во многом ассоциирующийся с музыкой Мусоргского:



Тут характерно появляющееся после нескольких тактов натурального ре минора дорийское (мажорное) субдоминантовое

трезвучие (такт 7). Оно хоть и вносит в общий минорный колорит музыки некоторое просветление, но просветление несколько болезненное (слышится тритон между терцовыми тонами G-dur'-ного и d-moll'ного трезвучий); далекий, слабо брезжущий свет и устремление ввысь (в открывшуюся перспективу) лишь усиливают ощущение тоски¹. Интересно, как вписан Шопеном этот эпизод в общий функционально-динамический контекст произведения: самый d-moll тоже представляет собой здесь дорийскую субдоминантовую тональность (тональность II высокой ступени) внутри c-moll, а дорийская субдоминанта от этого d-moll служит обычной доминантой гармонического c-moll; таким образом, сопоставление тональности d-moll с G-dur'ным трезвучием (см. пример 59) естественно влечет за собой возвращение главной тональности мазурки (c-moll). Такие сочетания ярких ладоколонистических моментов со строжайшей функциональной логикой очень типичны для Шопена.

Уже в 1858 году Стасов в своей известной статье «О некоторых формах нынешней музыки» подметил обращение композиторов XIX века к ладам, отличным от мажора и минора, и связал его со стремлением усилить народно-национальную основу профессиональной музыки. При этом Стасов указывал не только на старинные натуральные лады, но и на применяемую Листом венгерскую (цыганскую) гамму с двумя увеличенными секундами (Стасов называл ее восточной гаммой).

Сушествно, однако, что гармонические и мелодические обороты, о которых идет речь, служат отнюдь не только подчеркиванию народного колорита или воплощению образов старины: обороты эти дают такие новые краски, новые ладофонические эффекты, которые позволяют полнее выразить всевозможные оттенки передаваемых музыкой характеров, душевных состояний и т. д. При этом элементы других ладов воспринимаются на фоне мажоро-минорной системы во всей их специфичности и в то же время оцениваются в значительной мере с позиций именно этой системы, то есть с точки зрения новых и свежих сочетаний все тех же свойств мажорности и минорности. В этом смысле, например, фригийский лад понимается как минор с пониженной II ступенью, то есть минор более глубокий, лидийский — как мажор с повышенной IV ступенью, то есть

¹ В музыковедческой литературе проводились аналогии между Шопеном и Глинкой, Шопеном и Чайковским и, конечно, говорилось о влиянии Шопена на Скрябина или Лядова. Однако тема «Шопен и Мусоргский» еще ждет своего раскрытия. Здесь возможны интереснейшие параллели в характерных ладовых, фонических и ладофонических эффектах. Кроме дорийских и других «ладовых» оборотов, подобных описанному, или «пустых» трезвучий (без терций), как в Траурном марше из сонаты Шопена и во многих эпизодах у Мусоргского (см. такты 7—8 примера 65), можно было бы указать на некоторую аналогию мазурки a-moll, ор. 17 № 4 Шопена, где, как известно, изображены характерные интонации еврея, с эпизодом «Два еврея» из «Картинок с выставки» Мусоргского.

более яркий, венгерская гамма — как обостряющая обычный гармонический минор путем создания второй увеличенной секунды и второго вводного тона; дорийский и миксолидийский лады — как дающие более сложные сочетания красок. Описываемые отклонения от классического мажора и минора, обусловленные новыми содержательными (выразительными и образными) задачами гармонии, в свою очередь, открыли в дальнейшем путь более интенсивному проникновению в европейскую музыку разного рода новых для нее ладов (в частности, восточных), а это в конце концов уже не могло не затронуть и саму классическую функциональную систему¹. Но это относится к более позднему историческому этапу.

Сейчас отметим еще, что в рассмотренном выше плане показательно также трактовка пентатоники. Тот ее вариант, который содержит в качестве основного мажорное трезвучие, не знает различия окраски между старинными семиступенными ладами мажорного наклонения (ионийским, лидийским, миксолидийским), ибо звукоряд такой пентатоники совпадает с мажорной гаммой без IV и VII ступеней, разные варианты которых определяют это различие². Пентатонный мажор и трактуется композиторами XIX века как мажор без полутоновых тяготений — спокойный, возвышенный, воплощающий образы безмятежной природы или состояния внутренней просветленности и в этом своем качестве нередко противопоставляемый хроматизированным тонально-гармоническим комплексам. Таким образом, пентатоника, которая в основанных на ней музыкальных культурах служит воплощению всего, что может быть выражено музыкой соответствующих стран и эпох, приобретает в рамках более широкой системы более специфический выразительный смысл. Это же отчасти относится и к подчеркнuto чистой семиступенной диатонике (без хроматических неаккордовых звуков): эпизоды, основанные на такой диатонике и нередко так или иначе воспроизводящие дух старинной ладовости (например, посредством использования гармоний побочных ступеней), тоже иногда контрастно противопоставляются в творчестве композиторов XIX века хроматизированным построениям, отражающим мир романтических страстей и волнений.

Во многих случаях используются одновременно разные выразительно-образительные возможности, связанные с элементами ладов старинной и народной музыки. Так, в начале фортепианной пьесы Чайковского «На тройке» («Ноябрь» из «Времен года») пентатонно-мажорная мелодия с трихордными попе-

¹ Вопрос этот освещен в статье В. Конен «Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX века» («Советская музыка», 1971, № 10).

² Аналогичным образом, пентатоника с минорным трезвучием в качестве основы не знает различия между старинными ладами минорного наклонения, ибо возникает натуральный минор без II и VI ступеней.

ками и элементом ладовой переменности (E — cis), воплощает и песнь русского ямщика, и спокойное ощущение пейзажа. При этом, благодаря русским народно-песенным интонациям, самый пейзаж тоже воспринимается как русский, и образ в целом приобретает большую наполненность, содержит более конкретную характеристику отражаемого явления.

Точно так же венгерская (цыганская) гамма в произведениях Листа не только придает им национальный колорит, но, включаясь в классическую двудадовую систему, воспринимается (как упомянуто) в качестве обострения гармонического минора. Не случайно гамма эта иногда придает музыке оттенок демонизма, свойственный многим образам Листа.

В самом начале его сонаты си минор звучат две не совсем обычные нисходящие семиступенные гаммы: сначала фригийская, затем венгерская. Первая — гамма старинного церковного лада — углубляет минорный характер музыки, вторая обостряет его. Такие нисходящие гаммообразные темы в медленном движении, низком или среднем регистре, минорном или фригийском ладу нередко связываются с образами рока, судьбы, объективной необходимости, что вполне соответствует концепции сонаты Листа. При этом вторая гамма, благодаря своему заостренному и еще более необычному характеру (господство малых и увеличенных секунд при вытеснении больших), сразу предвосхищает роль в этой концепции не только объективного, рокового, но вместе с тем и мифистифельского начала. Можно было бы также позволить себе следующеевольное истолкование этих гамм — они словно бы вписывают в произведение автопортрет композитора, подобно тому как это иногда делается в литературных произведениях: «по вероисповеданию я католик, по национальности — венгерец, я склонен к религии, но моей натуре присуще нечто демоническое», — как бы говорит художник о себе, и говорит так, что его «информация» об авторском «я» сливается с самим содержанием произведения. Во всяком случае пример этот еще раз показывает, в какой степени могут элементы старинных и народных ладов способствовать выпуклому и емкому образному воплощению явлений, эмоций, идей в их качественной определенности. Не следует лишь забывать, что условием этой способности служит в данном и аналогичных случаях общее господство классической двудадовой системы, с позиций которой (как некоей «системы отсчета») и воспринимается специфическая выразительность иных ладов.

Но если даже старинные и народные лады тракуются композиторами XIX века во многом как особые варианты или сочетания свойств мажорности и минорности, то тем более естественны в творчестве этих композиторов различные формы и степени непосредственного взаимопроникновения и взаимодействия самих мажорного и минорного ладов. Понятно, насколько такое взаимопроникновение — в разных его дозах и пропорциях —

может служить передаче всевозможных оттенков колорита и эмоциональных состояний. Здесь попутно выясняется и теснейшая связь этого рода качественных характеристик с той общей тенденцией к динамизации гармонии, усилению тяготений, о которой речь шла выше. Так, минорная субдоминанта мажора может трактоваться и как проникновение в мажор элемента одноименного минора, и как результат альтерации, то есть интенсификации тяготения звука VI ступени мажорной гаммы в V, — интенсификации, которая приводит к замене целотонного тяготения полутоновым. Видимо, эти две стороны явления нельзя полностью отделить одну от другой, хотя в конкретных случаях может иметь место ясно выраженное господство или преобладание одной из них. Более того, сами пути хроматизации тональности посредством альтерации и посредством взаимопроникновения различных ладов имеют стилистически неодинаковую природу, хотя пути эти и переплетаются.

Обзор колористических эффектов, имеющих большое значение в гармонии XIX века, мы начали с диатонических терцовых сопоставлений, а затем перешли к эффектам, основанным на использовании элементов старинных и народных ладов. Теперь перейдем к недиадоническим терцовым сопоставлениям. К их числу принадлежат прежде всего терцовые сопоставления трезвучий или тональностей одного наклонения. Их в первую очередь и имеют в виду, когда говорят о красочных последовательностях гармоний у романтиков. Причины, по которым подобные последовательности приобрели именно такое значение, состоят в следующем.

Уже самый выход за пределы диатоники способен создавать свежий фонический эффект. Сопоставляемые тональности отличаются друг от друга на три или четыре ключевых знака, и следовательно, при недиадонической терцовой последовательности происходит существенное обновление звукоряда тональности (сказанное сохраняет силу и для сопоставления трезвучий, ибо каждое из них в подобных условиях обычно приобретает заметные черты тониальности). Правда, освежение звукоряда имеет место в еще большей степени при полутоновом или тритоновом сопоставлении тональностей того же наклонения и это, конечно, дает соответствующий фонический эффект. Однако при терцовом сопоставлении действуют, кроме того, очень важные специфические факторы, которые либо вовсе отсутствуют в только что упомянутых случаях, либо проявляются слабее.

При терцовой последовательности трезвучий (или тональностей) одного наклонения эти трезвучия (или тониальные трезвучия этих тональностей) имеют общий тон, чего нет при секундовом или тритоновом сопоставлении. Общий элемент облегчает само сравнение фонизма двух трезвучий и как бы выступает в роли объекта, подвергающегося переокраске. При новом же освещении одного и того же объекта внимание в боль-

шей мере концентрируется на собственно красочной, колористической смене, чем при сопоставлении совершенно различных объектов. При этом наличие общего тона делает эффект красочного сопоставления ярким, но и достаточно мягким, не слишком резким, а это в большинстве случаев отвечало художественным намерениям композиторов XIX века. Разумеется, общий тон имеется и при квинтовом сопоставлении трезвучий. Но в этом случае фонический эффект оттесняется на задний план функциональным соотношением, а кроме того, если оба трезвучия принадлежат одному наклонению, то диатоники представляемых ими тональностей разнятся минимально. Из сказанного видно, что для красочного эффекта терцового сопоставления существенна также и сравнительно слабая функциональная связь аккордов или тональностей. Она слабее не только, чем при квинтовом соотношении, но и чем при секундовом (например, мажорное трезвучие, лежащее малой секундой выше данного, служит по отношению к нему яркой субдоминантой — неаполитанской; лежащее большой секундой выше, — двойной доминантой или альтерированной субдоминантой).

И наконец, важнейший фактор, обуславливающий колористический эффект недиадонических терцовых сопоставлений трезвучий и отсутствующий при сопоставлениях секундовых и квинтовых, — это отмеченный Куртом хроматический ход в одном из голосов, создающий ощущение просветления или наложения тени (например, при сопоставлении мажорных трезвучий C и E ход $g - gis$, при сопоставлении C и Es или C и As — ход $e - es$, C и A — $c - cis$ и т. д.; аналогичная картина — при терцовых сопоставлениях минорных трезвучий). Существенно также, что один из звуков, участвующих в таком хроматическом ходе, непременно оказывается терцовым тоном аккорда: при сопоставлении мажорных трезвучий либо терцовый тон второго аккорда достигается хроматическим повышением, либо терцовый тон первого аккорда покидается хроматическим понижением; при сопоставлении же трезвучий минорных, наоборот, либо терцовый тон второго аккорда достигается хроматическим понижением, либо терцовый тон первого аккорда покидается хроматическим повышением. Таким образом, во всех случаях имеет место нечто вроде хроматической смены терцовых тонов мажора и одноименного минора. Ощущаемая в скрытой форме, эта смена и определяет колористический эффект просветления или затенения. Заметим, что тритоновое сопоставление трезвучий тоже предполагает хроматический ход в одном из голосов, но в этом ходе не участвуют терцовые тоны аккордов. Из секундовых же сопоставлений особенно сильный, но сложный и внутренне противоречивый колористический эффект дает, как об этом было сказано в предыдущей главе, однотерцовое: мажорное и минорное трезвучия имеют общий терцовый тон,

другие же тоны смещаются хроматически, причем при переходе от мажора к минору происходит повышение, от минора к мажору — понижение.

На первый взгляд может показаться, что связанный с хроматическим ходом красочный эффект терцового сопоставления весьма сходен с колористическим воздействием альтерированных аккордов. Хроматический ход как бы создает, подобно альтерации, новый вводный тон, а для различия между мажором и минором (которые, как показано, скрыто сопоставляются при терцовой последовательности) тоже имеет значение потенциальное восходящее или нисходящее тяготение терцового тона аккорда. В действительности же здесь имеется очень существенное различие: в седьмой главе разъяснено, что потенциальная направленность терцового тона лишь участвовала в формировании его окраски и существует в ней как бы в снятом виде, то есть непосредственно уже не воспринимается в качестве тяготения. В аналогичной роли присутствуют при недиафонических терцовых сопоставлениях трезвучий или тональностей и упомянутые новые вводнотоновые тяготения, создаваемые хроматическими ходами голосов. Во всех этих случаях непосредственно и в первую очередь воспринимается именно красочное воздействие. Наоборот, в альтерированном аккорде ощущается не скрытая, потенциальная направленность звука, а его явное и притом особо заостренное тяготение, которое, однако, вызывает — в качестве неизбежного сопутствующего явления — также и соответствующий колористический эффект.

Во всяком случае бесспорно, что стремление к более полному, многостороннему и дифференцированному воплощению разнообразных эмоций и жизненных явлений тесно связано в области гармонии с усилением и обогащением ее фонической стороны — с возрастанием роли собственной окраски отдельных созвучий, колористических эффектов сопоставлений созвучий или тональностей, наконец, со всевозможными ладофоническими воздействиями необычных ладов или ладовых оборотов. Сюда, конечно, присоединяется тот очень легко воспринимаемый фонизм, который достигается средствами громкостной динамики, регистровки, тембра, фактуры (в частности, фигурационного изложения гармоний) и т. д. Эти средства имеют для музыки XIX и XX веков огромное значение, и в живой музыкальной ткани, в сущности, неотделимы от воздействия гармоний и их последовательностей. (Поэтому все сказанное выше о выразительных и колористических свойствах гармоний справедливо лишь «при прочих равных условиях» — тембровых, регистровых, громкостных и т. д.) Но они остаются за рамками настоящего исследования, посвященного, главным образом, системе гармонии как таковой.

Описываемое усиление фонизма аккордов находится в тесной взаимной связи с развитием всей ладогармонической сис-

темы. Сосредоточение внимания на собственной окраске аккорда, а не на его тяготении, какими бы средствами это сосредоточение ни достигалось, неизбежно придает аккорду (особенно трезвучию) некоторые черты тоникальности, то есть переменной (вторичной) функции тоники. В то же время такое сосредоточение только тогда и возможно, когда самый контекст уже обуславливает или по крайней мере допускает присутствие — хотя бы в минимальной степени — подобных черт тоникальности. Следовательно, усиление фонизма связано с известной децентрализацией тональности. Однако было бы неверно предполагать, что чем дальше заходит децентрализация, тем более выгодные условия создаются для красочных эффектов. Нет, эффекты эти в значительной степени основаны на последовательностях созвучий, то есть на их сопоставлении и сравнении; сравнение же предполагает некую единую меру, точку отсчета, центр, с которым созвучия как-то соотносятся. Например, упомянутая своеобразная окраска дорийской субдоминанты тесно связана с местоположением данного мажорного аккорда в ладовой системе, то есть с его отношением к определенному центру. То же самое можно сказать о терцовых и других красочных эффектах. Во всяком случае наличие в каждый момент какого-то центра, вообще говоря, облегчает сравнение созвучий, а отсутствие — затрудняет. Следовательно, если фонизм аккордов понимать широко, включая в него всю гармоническую выразительность, выходящую за рамки функционально-динамических отношений, придется признать, что наиболее благоприятные условия для его выявления создает пластичная, несколько децентрализованная ладовая организация, но не вовсе лишенная центра (или центров).

Закончив на этом обзор двух основных групп гармонических средств, развитых в музыке XIX века, — средств, обостряющих динамику, неустойчивость (и тем самым способных также служить выражению известного типа эмоций и эмоциональных нарастаний), и средств, воплощающих различные явления и эмоции в их качественной определенности, — подчеркнем еще раз большое разнообразие форм сосуществования, сопоставления и взаимопроникновения этих групп.

Если обратиться, например, к мазуркам Шопена, то среди них можно найти и основанную на народной ладовости (модальности) мазурку C-dur, op. 24 № 2, которая выдержана (за исключением эпизода Des-dur) сплошь на диатонике белых клавиш (переменный лад C — a, лидийский F, построение с миксолидийско-дорийским оттенком G — d), и мазурку f-moll, op. 68 № 4, насыщенную хроматикой, альтерациями, отклонениями. Первая мазурка носит, как и некоторые другие мазурки, жанрово-изобразительный характер, рисует сцены народной жизни, вторая проникнута томлением, грустью, принадлежит к совершенно иной стилистической сфере.

В пределах одного сочинения тоже встречаются аналогичные контрасты. По отношению к некоторым сравнительно крупным одночастным произведениям романтиков можно даже указать типичные разделы формы, в которых создаются благоприятные условия для яркого выявления той или другой группы средств. Автору этих строк уже приходилось освещать одночастную романтическую «поэмно-балладную» форму, где вначале дается развернутое сопоставление самостоятельных контрастирующих разделов, а в конце происходят резкая динамика и ускорение развития, устремленного к конечному синтезу, стирающего грани формы и повышающего общее напряжение¹. Естественно, что в такой форме начальные разделы в большей мере способны отражать тенденцию к полноте воплощения различных многокрасочных жизненных явлений, контрастных чувств, а последующее ускорение развития — страстный романтический порыв, иногда своеобразную романтическую одержимость одним чувством, одной идеей. Самый переход от первого ко второму — от богатого восприятия «всех впечатлений бытия» к одержимости одной страстью — тоже представляет собой выражение контрастного мироощущения и повышенного динамизма душевной жизни романтического героя. В соответствии с этим особо благоприятные условия для усиления фонизма и других средств качественной характеристики явлений обычно возникают в начальных разделах рассматриваемой формы, а для хроматики, альтераций, частых модуляций (с избеганием тоник затрагиваемых тональностей) и других средств повышения эмоционального напряжения и динамики — в последующем ускорении развития и его драматизации.

Сравним, например, побочную партию четвертой баллады Шопена в экспозиции и в репризе. Первый раз тема звучит спокойно, в ней, в частности, впечатляют особые краски гармоний побочных ступеней (например, во втором предложении — трезвучие d-moll в тональности B-dur). В репризе же тема приобретает напряженно страстный характер, и расширение периода включает восходящие хроматические мотивы, напоминающие интонации Liebestod из «Тристана и Изольды» (сопровождающий эти мотивы бас тоже хроматизируется).

Аналогичным образом в начальных разделах третьей баллады огромную роль играют многообразные проявления фонизма, связанные с особым использованием фортепиано и его различных регистров, а также красочные гармонии, в частности квартные созвучия во вступительном разделе перед f-moll'ной темой². В драматическом же нарастании, ведущем к финаль-

¹ См.: Л. Мазель. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена. Сб. «Фридерик Шопен» под ред. Г. Эдельмана. М., Музгиз, 1960. Второе изд.: Л. Мазель. Исследования о Шопене.

² Г. Нейгауз отметил, что эти созвучия предвосхищают Скрябина. См.: Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. М., Музгиз, 1958, стр. 209.

ному проведению первой темы, господствует сложный модуляционный процесс с секундовыми сопоставлениями тональностей (E—F—g—As), с подчеркиванием доминантовых гармоний и избеганием тонических. В конце мелодических фраз приобретают большое значение выразительные задержания, далее мелодия хроматизируется, а в последних четырех тактах перед главной темой превращается в сплошное и весьма напряженное хроматическое восхождение. Само же триумфальное проведение темы блестяще синтезирует сверкающие краски с напряжением торжествующих интонаций (см., в частности, отклонение в E-dur, далее переход к кульминационному квартсекстаккорду и последующее хроматическое восхождение).

Только теперь мы вплотную подходим к тем изменениям, которые должна была в конце концов претерпеть под влиянием всего описанного сама система гармонического мышления, и прежде всего трактовка тональности и тонального центра. В частности, обрисованная общая картина усиления красочности и выразительности отдельных гармоний, связанная с некоторой децентрализацией системы, иногда очень осложняется положением и характером тех созвучий, которые претендуют на роль временных или постоянных гармонических центров в развитии того или иного произведения. На этом придется остановиться подробно.

Опорный тон старинного напева определялся не столько структурой звукоряда, сколько фактом выделения и подчеркивания этого тона, то есть частым к нему возвращением. Только завершающий устой (финалис) обуславливался иногда своим положением как нижнего тона — без его господства на протяжении всего напева. Следовательно, в обоих случаях опорные тоны формировались мелодическими и ритмическими соотношениями. И лишь в классической системе мажора и минора тоническое трезвучие и его основной тон (играющий роль также и мелодического центра лада) оказались вполне обусловленными самой структурой тональности и главных аккордов, то есть центральным положением одного трезвучия данного наклонения по отношению к другим. Это, однако, не исключало подчеркивания тоники путем ее фактического выделения, частого повторения, утверждения в начале и в конце произведения. И если, как говорилось во второй главе, гармония освободила мелодию от обязанности постоянно возвращаться к центральному тону лада, то это могло произойти именно потому, что сама гармония достаточно ясно подчеркивала тоническое трезвучие. В заключительных же разделах форм и их частей венские классики (особенно Бетховен) нередко повторяли тоническое трезвучие много раз подряд.

Особая сила классической тональности в известной мере и обусловлена описанным совмещением: тональный центр, во-первых, определяется самой исторически сложившейся структурой

тональности, объективно вытекает из этой структуры, во-вторых же — он активно утверждается. Иначе говоря, подчеркивался именно тот аккорд, который объективно и был призван — по своему положению в тональности — служить объединяющим центром.

Но два названных момента вовсе не всегда обязательно совпадают: в принципе возможен случай, когда из тональной структуры объективно вытекает определенный центр, однако он не только не подчеркивается, но и почти совсем не звучит; а в то же время какое-то другое созвучие настойчиво утверждается, многократно повторяется, превращается в лейтгармонию и в этом смысле претендует на роль центрального. Нечто подобное имеет место во вступлении к «Тристану».

Еще Курт установил, что главной тональностью этого вступления служит ля минор, тоническое трезвучие которого, однако, ни разу не появляется. Тоника оказывается здесь неким невидимым центром, управляющим гармоническим развитием как бы из-за кулис, — употребляя образное сравнение Ю. Тюлина. Она выполняет в подобных случаях (опять-таки по фигуральному выражению Тюлина) функцию режиссера спектакля¹, тогда как у венских классиков тоника выступала одновременно и в качестве актера, играющего главную роль. Возможность ограничения тоники функцией режиссера свидетельствует, однако, о существенно иной трактовке тональности у Вагнера по сравнению с венскими классиками. Эта новая трактовка находит и другие — менее резкие — выражения. Так, у классиков тональность реально определяется не только центральным тоническим аккордом и функциональной логикой гармонических последовательностей, но в большой мере также своим диатоническим звукорядом, на внутренних структурных закономерностях которого во многом основывается и функциональная логика (в этой сохранившейся роли звукоряда заключается одна из преемственных связей классической тональности со средневековыми ладами). Стиль «Тристана» и здесь развивает лишь некоторые стороны классической тонально-гармонической системы: в этом стиле диатоника сравнительно редко служит индикатором (определятелем) тональности. На первом плане функциональная, мелодическая и модуляционная логика созвучий, движение которых, изобилуя «межтональными» моментами, создает ощущение сменяющих друг друга тональных опор, нередко «невидимых» — реально не звучащих.

Но какой же реально звучащий аккорд неоднократно повторяется и господствует во вступлении к «Тристану»? Это, конечно, так называемый тристанаккорд и энгармонически равные ему созвучия (в диатонике мажора аккорд, энгармонически

равный тристанаккорду, находится на VII ступени в качестве малого вводного, в диатонике минора — на II ступени).

В подобных случаях вполне правомерно говорят о лейтгармонии. Следует, однако, обратить внимание на то, что понятие это применимо, главным образом, по отношению именно к послебетховенской музыке и едва ли может иметь существенное значение, например, для стиля Гайдна. Правда, иногда и в добетховенской музыке то или иное созвучие приобретает особую выразительную роль (например, уменьшенные септаккорды в «Хроматической фантазии» Баха). Можно также говорить о большом значении, например, неаполитанского аккорда в 14-й, 17-й и особенно в 23-й сонатах Бетховена, приближающемся к лейтгармоническому¹. Но полное свое развитие лейтгармонический принцип получил позднее — когда еще более усилилось собственное красочно-выразительное значение аккордов.

До поры до времени художественные функции характерной лейтгармонии и тонического аккорда остаются ясно разграниченными и не противоречат друг другу. Однако во вступлении к «Тристану» (а затем и во многих произведениях XX века) возникает своеобразное соотношение между невидимым логическим тональным центром и реально господствующим созвучием, лейтгармонией, которая, благодаря своей особой характерности и частому возвращению, начинает претендовать на роль опорного момента приблизительно в том смысле, в каком служил опорой опеваемый тон старинного напева. Эта аналогия потому носит только приблизительный характер, что тристанаккорд не возвращается все время в одной и той же тональной позиции (на одной высоте), а постоянно меняет ее. Аккорд этот служит (вместе с доминантсептаккордом) лишь основным гармоническим материалом вступления, подобно тому как у венских классиков таким материалом являются трезвучия. И все же ту высотную позицию, в которой тристанаккорд дается в самом начале, а затем и в кульминации вступления, можно было бы условно признать основной, «тонической». В музыке же XX века такого рода лейтгармонии или центральные гармонические комплексы иногда придерживаются на протяжении пьесы преимущественно одной тональной позиции и поэтому в большей мере, чем тристанаккорд, могут претендовать на роль своеобразной тоники. В подобных случаях (они встречаются уже у Скрябина) роль невидимой мажорной или минорной тоники заметно падает. И если во вступлении к «Тристану» ля-минорное трезвучие несомненно ощущается как логический центр, хоть и не звучащий, но фактически в значительной мере управляющий гармоническим развитием и формой целого, то в дальнейшем такие

¹ См.: Ю. Тюлин. Современная гармония и ее историческое происхождение. Сб. «Вопросы современной музыки». Л., 1963, стр. 111.

¹ См.: В. Берков. Гармония и музыкальная форма. М., «Советский композитор», 1962, стр. 239 и 243—246, а также: Вл. Протопопов. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., «Музыка», 1970, стр. 312—318.

невидимые центры порой превращаются из логических скорее в «юридические» и поэтому дискуссии, посвященные определению мажорной или минорной тональности в какой-либо пьесе (или ее части), имеющей вместо обычной тоники некоторый господствующий комплекс иной природы, неизбежно приобретают схоластический оттенок.

Существенно, что уже в «Тристане», наряду с тональностью в обычном смысле, ясно сказывается не только выразительное, но и организующее значение господствующего лейтгармонического комплекса. Таким комплексом служит как сам тристан-аккорд, так и последовательность, состоящая из этого аккорда и его разрешения в какой-либо доминантсептаккорд. При этом точное гармоническое значение тристанаккорда (с точки зрения той или иной тональности), равно как и соотношение между ним и последующим доминантсептаккордом, может быть различным, что видно хотя бы из примеров на стр. 425. Убедительно показав особую роль тристанаккорда в вагнеровской музыкальной драме, Курт, однако, не сделал должного вывода о том, в какой степени уже в «Тристане» изменилось в связи с этим классическое понятие тональности¹.

Сказанное, однако, отнюдь не означает, будто в «Тристане» Вагнер «уничтожил тональность», как это склонны считать некоторые теоретики атонализма. Нет, Курт показал, что тонально-деструктивным тенденциям еще противостоят в «Тристане» тенденции тонально-конструктивные. Лоренц же во втором томе своего знаменитого труда «Тайна формы у Рихарда Вагнера»² блестяще продемонстрировал огромную формообразующую роль тональности и тональных соотношений в композиции «Тристана». Прямо возражают против тезиса о распаде тональности в «Тристане» и некоторые современные западные исследователи, например М. Фогель, об одной из работ которого речь уже была и еще будет в дальнейшем.

И действительно, тот факт, что тональные опоры возникают в процессе гармонического развития реже, чем у венских классиков, и выступают не столь определенно, сам по себе еще не равнозначен разложению тональных связей, хотя и содержит возможность (или, если угодно, опасность) их ослабления. Подобная трактовка опор свидетельствует прежде всего о том, что чувство тональности стало более тонким и широким и пред-

¹ В полной мере подчеркнул роль тристанаккорда как особого рода организующего центра С. Скребков. Он писал, что аккорд этот «буквально «притягивает» к себе другие гармонии, целые тональности, обретая значение сложного, многоголосного остинатного тонального центра...» (С. Скребков. Интонация и лад. «Советская музыка», 1967, № 1, стр. 93). Несколько раньше упомянул, что во вступлении к «Тристану» в целом «как будто нетоническое трезвучие, а этот аккорд является центром системы», Ю. Холопов (см. его статью «Формообразующие средства современной гармонии», «Советская музыка», 1965, № 11, стр. 50).

² Alfred Lorenz. Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. Berlin, 1924—1933.

полагает у слушателей более развитую способность к синтезированию гармонических впечатлений, к восприятию единого тонального центра на значительном протяжении, несмотря на возросшую самостоятельную выразительность отдельных гармоний и небольших участков гармонического движения. Надо при этом иметь в виду, что положение, возникающее в связи с известной децентрализацией тональности, — как следствием ее расширения в условиях возросшей роли фонизма гармоний — существенно отличается от положения, имевшего место до того, как централизованная тональность исторически сложилась. Тогда ладовая организация была более простой, диатоничной и слуху еще не предъявлялось требование постоянно ощущать гармонический центр. В стиле же «Тристана» ладогармоническая организация очень усложнилась и расширилась, а вместе с тем слуху предъявляется повышенное требование воспринимать тональный центр, несмотря на заметные центробежные (децентрализующие) тенденции. Это высокое требование, конечно, отнюдь не всегда легко выполнить, и здесь весьма кстати приходит на помощь дополнительный скрепляющий фактор — лейтгармония, которая применяется столь настойчиво, что приобретает также конструктивное значение. Таким образом, роль стиля «Тристана» для последующего развития ладогармонического мышления заключается не только и, быть может, не столько в расширении, обогащении и некотором расшатывании классической тональности (как следствии ее «перегрузки»), сколько в своеобразном предвосхищении принципа гармонической организации вокруг некоторого главного диссонирующего образования и в совмещении этого принципа с расширенной классической тональностью.

Теперь уместно подробно остановиться на самом тристан-аккорде, чтобы после его анализа сделать некоторые уточнения, касающиеся стиля вагнеровского «Тристана» в целом.

Сперва — о фонизме малого вводного септаккорда. Он характеризуется сочетанием уменьшенного и минорного трезвучий при отсутствии мажорного. Уменьшенное трезвучие, содержащее тритон, придает аккорду ясно выраженную неустойчивость и усугубляет его минорный характер. Однако эти свойства не концентрируются до той степени, какая присуща уменьшенному септаккорду, способному воплощать более острый драматизм, трагические и катастрофические ситуации. Минорное трезвучие, входящее в состав тристанаккорда, как бы смягчает действие уменьшенного и несет в себе возможности более элегической выразительности. В сочетании с неустойчивым, тяготеющим характером уменьшенного трезвучия это и позволяет передавать щемящую эмоцию томления в ее различных градациях.

Естественно, что в качестве гармонии лирического томления этот аккорд встречается не только у Вагнера, но и, например, в следующем отрывке из известного ноктюрна Грига:



Здесь «стиль Тристана» — в его смягченном варианте — напоминают не только восходящие хроматические задержания в конце фраз, но и цепь из четырех малых вводных септаккордов — вместо более обычной цепи доминантсептаккордов. Такая цепь есть и в «Тристане», где она, конечно, не ускользает от внимания Курта.

Не лишено значения то обстоятельство, что малый вводный септаккорд является точным обращением доминантсептаккорда, содержащего мажорное трезвучие плюс уменьшенное. Подобно тому как один из этих аккордов служит главным представителем доминантовой функции в мажоре (и гармоническом миноре), другой — столь же полно представляет субдоминантовую функцию в миноре (и гармоническом мажоре). Естественно, что при трактовке минора как обращения мажора, аккорды эти оказываются во взаимном соответствии.

Противоположная выразительность аккордов основана, однако, прежде всего на том, что один содержит мажорное трезвучие плюс тритон к терцовому тону, другой — минорное и тоже тритон к терцовому звуку. Один сочетает мажорность с неустойчивостью, другой минорность с неустойчивостью. При этом тритон в обоих случаях усиливает направленность терцового тона мажорного или минорного трезвучия — в одном аккорде восходящую, в другом — нисходящую. Все это особенно важно потому, что лейтгармоническая последовательность «Тристана» представляет собой разрешение минорно-неустойчивого «аккорда томления» в мажорно-неустойчивый доминантсептаккорд, являющийся его обращением. Основная форма разрешения, данная в двух первых фразах вступления, сохраняет в качестве общих звуков центральную малую терцию двух аккордов, а звуки, образующие малую септиму, смещает на полтона вниз (например, *eis — gis — h — dis* переходит в *e — gis — h — d*). Но уже в третьей фразе вступления разрешение секунд-аккорда малого вводного септаккорда в доминантсептаккорд

носит иной характер: общих звуков нет, аккорд *c — d — f — as* (*gis*) переходит в *h — dis — fis — a*:



Еще одну форму можно видеть в примере 57 (стр. 425), где тристанаккорд трактуется как септаккорд II ступени, переходящий в септаккорд V ступени. Вообще же малый вводный септаккорд может плавно переходить в какой-либо доминантсептаккорд многими способами. В музыкальной драме Вагнера тристанаккорд понимается иногда как построенный на VII ступени (с переходом в доминанту посредством шага септими аккорда на тон вниз), иногда как вводный на VII ступени к доминанте (с разрешением этого вида двойной доминанты в простую доминанту), не говоря уж о первоначальной форме лейтгармонии и ее разрешения (пример 58) или о формах, приведенных в примерах 61 и 57. Даже при движении каждого голоса не более чем на полутон возможны переходы вводного септаккорда в шесть разных доминантсептаккордов (или их обращений): например, аккорд *h — d — f — a* может названным способом переходить в *b — d — f — as*, *h — d — e — gis*, *h — dis — fis — a*, *c — es — f — a*, *c — d — fis — a*, *c — es — ges — as*.

Таким образом, можно утверждать, что лейтгармоническая последовательность «Тристана» состоит в различных плавных переходах некоторого аккорда (малого вводного) в свое зеркальное отражение (доминантсептаккорд), являющееся в данном случае своеобразным «обращением» и по внутреннему смыслу, по противоположной выразительности. Эта конструктивная идея служит важным средством скрепления целого, — средством, действующим, как сказано, «поверх» обычных тональных связей. И подобно тому как эти последние носят содержательный характер (по отношению к Вагнеру это превосходно показал Лоренц), так и названная конструкция дает — в ее конкретном интонационном воплощении, о котором речь еще впереди, — огромный выразительный эффект.

Вернемся к тристанаккорду. Его первое же появление (пример 58) впечатляет очень сильно благодаря необычному положению аккорда в тональности: начальные звуки мотива виолончелей (*a — f — e*) обрисовывают тонику *a-moll* (или *d-moll*) и тем самым тональность, в которой нет малого вводного септаккорда на звуке *f*. Но именно благодаря тому, что в первый момент аккорд воспринимается как находящийся вне функцио-

нальных связей, его собственные фонические свойства выступают на первый план. Неожиданность аккорда, нарушающего едва успевшую установиться тональную настройку, также способствует сосредоточению на нем внимания слушателя.

Однако в следующий момент восприятие все же так или иначе включает аккорд в контекст ля минора и вызывает необходимость осмыслить его положение в этом тональном контексте. И тогда сразу выявляются те выразительные свойства аккорда, о которых здесь еще не было речи. Курт отмечает, что аккорд содержит только неустойчивые звуки тональности, преимущественно остро тяготеющие (на полутон): вводный тон (*gis*), вводный тон к доминанте (*dis*), VI ступень минора (*f*). Таким образом, аккорд словно пронизан вводнотоновыми энергиями. При этом для его подчеркнута неустойчивого характера важно, что тяготения устремлены в разные стороны. Наконец, эти тяготения направлены во вне, они как бы стремятся расширить диапазон аккорда (верхний звук *gis* тяготеет вверх, нижний звук *f* — вниз). Все это, по Курту, тоже передает характер томления, жажды.

Перечисленные сейчас черты аккорда (связанные с активными тяготениями и их направленностью) принадлежат к числу экспрессивных, тогда как ранее рассмотренные его фонические свойства носят импрессивный характер. Именно единство в тристанаккорде экспрессивного и импрессивного начал во многом определяют его выразительность. Особенно концентрированно воплощенная именно в том тональном значении аккорда, которое представлено в начальном мотиве вступления, выразительность эта затем в значительной мере передается (как бы в силу своего рода индукции или «резонанса») и другим малым вводным септаккордам, обильно применяемым в «Тристане».

Сказанного в основном достаточно для уяснения содержательно-выразительного смысла тристанаккорда. Однако многочисленные споры были связаны с различными чисто теоретическими (технологическими) истолкованиями аккорда, касающимися его внутренней структуры и положения в тональности. Споры эти, хоть и не свободные временами от схоластического оттенка, все же во многом показательны. Не останавливаясь здесь на их истории, отметим, что наиболее интересна трактовка Курта. Он рассматривает звук *gis* как неприготовленное задержание к *a*, и тогда тристанаккорд предстает как терцкварт-аккорд двойной доминанты с пониженной квинтой и восходящим задержанием септими (в ля миноре). Разумеется, сам по себе аккорд $h - dis - f - a$ (и его терцквартаккорд $f - h - dis - a$) можно понимать как результат не только нисходящей альтерации звука *fis*, но и восходящей альтерации звука *d*. Тогда исходным аккордом окажется обычный септаккорд (терцквартаккорд) II ступени минора ($h - d - f - a$), — аккорд, в котором повышена терция. Этой последней трактовки придержи-

живается Лоренц. Полемизируя с Куртом, он утверждает, что дезальтерация *dis* (то есть замена в тристанаккорде звука *dis* звуком *d*) меньше исказила бы звучание и смысл аккорда, нежели замена звука *f* звуком *fis*. Можно, однако, не обсуждая сейчас саму аргументацию Лоренца, признать отличие его понимания аккорда от трактовки Курта не очень существенным: оба автора считают звук *gis* восходящим задержанием¹.

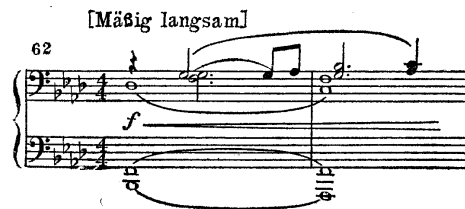
Кардинально расходится с Куртом и Лоренцом Мартин Фогель в упомянутой работе «Тристанаккорд и кризис современного учения о гармонии». Он приводит аргументы в пользу взгляда, что звук *gis* является в тристанаккорде не задержанием, но аккордовым тоном, а последующее *a* — проходящим звуком. Фогель отмечает некоторые связанные с контекстом обстоятельства, которые хотя и не исключают трактовку *gis* как задержания, но для задержаний не типичны. Перечень этих обстоятельств можно значительно расширить и сделать более убедительным по сравнению с приводимым Фогелем. Действительно, Фогель напоминает, что восходящие и неприготовленные задержания менее типичны (встречаются реже), чем нисходящие и приготовленные, а это, конечно, само по себе еще не колеблет точку зрения Курта. Но если добавить, что восходящее задержание к септима аккорда применяется особенно редко и что первое созвучие произведения тоже обычно не бывает случайным сочетанием, нетипичность для задержания того контекста, в котором появляется тристанаккорд, выступит более ясно. Далее, в типичном случае задержание представляет собой созвучие, нарушающее терцовую структуру аккорда, тогда как тристанаккорд в такую структуру вполне укладывается. Не менее важно и то, что созвучие, разрешающее задержание, как правило, проще по своей интервальной структуре, чем созвучие разрешаемое. В данном же случае разрешающий альтерированный аккорд с двумя тритонами ($f - h - dis - a$), наоборот, сложнее, чем разрешаемый малый вводный септаккорд. Наконец, по своей длительности разрешение обычно сравнимо с задержанием, здесь же задержание звучит в пять раз дольше разрешения. В результате разрешение проходит незаметно и все внимание слушателя концентрируется на самом исходном созвучии, которое воспринимается как созвучие вполне самостоятельное. Разумеется, каждое из перечисленных обстоятельств в отдельности отнюдь не противоречит наличию задержания, не исключает его. Но задержание потому-то и сохраняет способность восприниматься как таковое даже в некоторых

¹ Все же предпочтение следует отдать трактовке Курта: замена субдоминанты двойной доминантой соответствует упомянутой выше общей тенденции к пронизыванию всей ткани именно доминантовыми напряжениями, то есть к приданию доминантовой формы аккордам разных функций (для «Тристана» эта тенденция особенно характерна).

необычных обстоятельствах, что совокупность других условий остается все же типичной для задержания. Если же почти все условия необычны и нетипичны, то само задержание, естественно, ставится под вопрос.

Важно также и то, что в дальнейшем на протяжении всей музыкальной драмы тристанаккорд — вместе с вытекающим из него восходящим мотивом — появляется и в таком контексте, в котором понимать верхний звук аккорда как задержание не только совсем необязательно, но даже невозможно. Это демонстрирует уже приведенный пример 57, где тристанаккорд, сохраняя свою первоначальную выразительность, выступает в качестве обычного септаккорда II ступени, переходящего в доминантаккорд. Восходящее устремление звука *es* в *e* ощущается лишь в силу уже установившейся в данном произведении инерции восприятия. Рассматривать же *es* как задержание к *e* было бы не вполне естественно: наоборот, *e* скорее является хроматически проходящим звуком, образующим альтерированный аккорд той же структуры, какая складывается на последней восьмой доле во 2-м такте вступления (пример 58). Но в таком случае возникает вопрос, нельзя ли по аналогии с примером 57, и в начале вступления считать звук *a* проходящим, а *gis* аккордовым (см примеры на стр. 425).

Пожалуй, наиболее сильный удар точке зрения Курта Фогеля наносит, в связи с трактовкой начала вступления к третьему акту «Тристана»:



Восходящий мотив дан в диатонической форме, но и здесь первое созвучие — все тот же тристанаккорд (малый вводный септаккорд энгармонически равный тристанаккорду). Он представляет собой квинтсектаккорд II ступени *f-moll*, Курт же, приводя этот пример, рассматривает звук *g* как задержание к *as*, то есть видит септаккорд IV ступени (*b-des-f-as*). Тут уже у Курта — явная и безусловная ошибка. Фогель справедливо обращает внимание на то, что после перехода в *as*, *g* продолжает звучать в другом голосе, а это решительно противоречит трактовке звука как задержания (см. пример 62). Словом, бесспорно, что *g* здесь аккордовый звук, а *as* — проходящий.

Результаты спора Фогеля с Куртом остаются все же неясными до тех пор, пока Фогель не дает собственного объяснения тристанаккорда в его первоначальном виде. Ведь мало сказать, что данное созвучие — не случайное сочетание, а правильный аккорд. Необходимо разъяснить, какой именно это аккорд с точки зрения его положения и функции в тональности. Без такого разъяснения утверждение об аккорде терцовой структуры повисло бы в воздухе.

Но если примеры 57 и 62 не представляют в этом смысле трудностей, то объяснить тристанаккорд в начале вступления (пример 58) как созвучие терцовой структуры, наоборот, очень нелегко. И от убедительности предлагаемой Фогелем трактовки в некоторой степени зависит и доказательная сила его критики по адресу Курта.

Однако как раз в том, что касается именно первого аккорда «Тристана» (а не примеров 57 и 62), трактовка Фогеля несколько разочаровывает. Он видит в основе тристанаккорда трезвучие *gis-h-dis* и рассматривает его как параллель двойной доминанты (*h-dis-fis*). Параллель эта берется с прибавленной секстой *eis* или — что то же самое — с прибавленной терцией снизу. Фогель — сторонник дуалистической концепции мажора и минора и строит поэтому минорные аккорды сверху вниз. В данном случае речь, таким образом, идет о минорном трезвучии *gis-h-dis*, к которому, следовательно, прибавлена малая септима *eis* (считая вниз от верхнего звука *dis*). Острое же тяготение *gis* в *a* истолковывается как тяготение вводного тона главной тональности, а не задержания.

По мнению Фогеля, малая септима может звучать в нетемперированном строе очень мягко, почти консонантно, и теория музыки напрасно пренебрегает «септимовым родством», существенным для вагнеровской музыки. Основной же гармонический оборот «Тристана» и представляет собой последовательность двух аккордов с такой мягкой малой септимой.

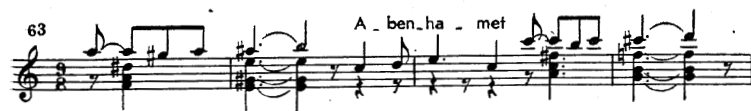
Уязвимость концепции Фогеля определяется следующим. Параллель к мажорной двойной доминанте (то есть минорное трезвучие на вводном тоне) — гармония сравнительно далекая и неупотребительная, тогда как двойная доминанта, которую имеет в виду Курт, наоборот, давно включена в тональность, весьма употребительна и к тому же обычно разрешается, как и у Вагнера, именно в доминанту. Следовательно, объяснение Курта в этом смысле гораздо проще и естественнее. Что же касается прибавленного к трезвучию *gis-moll* звука (терция снизу), то в диатонике тональности двойной доминанты (H) и ее параллели (*gis*) имеется звук *e*, но не *eis*. Наконец, последний звук резко противоречит диатонике *a-moll*, в которой присутствует *f*. Таким образом, если критика Фогелем куртовского истолкования аккорда действительно способна вызвать сомнения, является ли *gis* задержанием, то собственное его объяс-

нение оказывается, пожалуй, более натянутым, чем то, против которого он возражает.

В свете сказанного представляется не вполне обоснованным и несколько претенциозное заглавие работы Фогеля: «Тристан-аккорд и кризис современного учения о гармонии». Ведь предложенное им объяснение тристанаккорда не вносит в теорию гармонических явлений какой-либо принципиально новой общей точки зрения, не поднимает эту теорию на некую высшую ступень и, следовательно, не выводит ее из кризиса, если бы таковой даже имел место и проявился в анализе тристанаккорда. Фогель, в сущности, лишь предлагает свое истолкование аккорда, который другие теоретики объясняли иначе. Кстати, до Фогеля и после Курта Эрпфа также предложил свое объяснение (его работа уже упомянута во II главе), о котором речь будет ниже и которое, как увидим, опирается на выдвинутое Эрпфом общее положение о возможности замен звуков аккорда вводными тонами к ним.

И тем не менее соображения Фогеля в их критической части заслуживают внимания. Правда, Курт совершенно верно объяснил историческое происхождение тристанаккорда, его генезис. И это существенно для понимания аккорда. Но реальная функция созвучия в данном контексте все же не исчерпывается его генетическими связями. Она самостоятельна, и ее-то Курт не раскрыл до конца.

Убедимся прежде всего в том, что Курт действительно прав с генетической точки зрения. Это показывает приводимый им со ссылкой на работу Эдгара Истеля¹ пример из оперы Шпора «Алхимик»:



Близость отрывка двум первым фразам вступления к «Тристану» несомненна, хотя, по справедливому замечанию Курта, здесь нет столь последовательно проведенного обострения тяготений, как у Вагнера (то есть нет замены всех тоновых сопряжений полутоновыми и трезвучий септаккордами). Сейчас для нас важно, что *gis* в 1-м такте примера 63 и соответственно *h* в 3-м такте, бесспорно, являются звуками неаккордовыми. У Вагнера они стали к тому же неприготовленными, и в этом — неожиданность, новизна и яркость эффекта. Но генезис тристанаккорда раскрывается в приведенном сопоставлении с достаточной ясностью и несомненностью.

¹ Edgar Istel. Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Leipzig, 1909, S. 145.

Однако из предыдущего видно, что тристанаккорд «ведет себя» во многом не как случайное сочетание, а как правильный аккорд. Примеры подобного превращения случайного сочетания в аккорд известны и уже упоминались: проходящая септима доминанты стала в конце концов аккордовым звуком, а доминантсептаккорд с заменой квинты секстой нередко трактуется (у Шопена и последующих композиторов) как самостоятельный аккорд нетерцовой структуры. Тем более понятно аналогичное превращение в самостоятельное созвучие терцового тристанаккорда, который играет в музыкальной драме Вагнера роль лейтгармонии, часто выступая и в облике вполне правильного аккорда (пример 62). Примечательно, что Леопольд Стоковский в популярной книге «Музыка для всех нас» приводит начальную фразу «Тристана» в качестве примера для разъяснения понятия проходящего звука: им оказывается, по Стоковскому... звук *a*. Таким образом, этому крупному музыканту даже не приходит в голову мысль о возможности трактовать тристанаккорд как случайное сочетание, а звук *gis* — как неприготовленное задержание¹. Отсюда видно, что аккорд этот действительно стал в значительной мере самостоятельным и преимущественно так и воспринимается.

Для полной оценки этого Курту недостает ясного осознания того, что показанное им лейтгармоническое значение первого аккорда (и его разрешения во второй) влияет и на звуковую организацию произведения, вносит в нее некоторый новый принцип, с точки зрения которого происхождение тристанаккорда из задержания становится само по себе не столь существенным и имеет значение лишь как один из элементов общего контекста, обеспечивающего максимальное раскрытие выразительных свойств аккорда. И если уж говорить о «кризисе науки о гармонии», его следовало бы усматривать скорее в том, что эта наука своевременно не раскрыла значения подобного рода «надтональных» принципов звуковой организации, нежели в том, что она, как это не вполне основательно полагает Фогель, неверно объясняла один аккорд. Для выхода из «кризиса» требуется вовсе не новое истолкование тонального значения аккорда, а именно признание конструктивной роли лейтгармонического «надтонального» принципа, благодаря которому первый аккорд «Тристана» уже не воспринимается как случайное сочетание, хотя генетически несомненно является таковым.

В связи с изложенным здесь необходимо еще остановиться на трактовке тристанаккорда Эрпфом в его уже упомянутой работе. Согласно концепции Эрпфа, звуки любого аккорда могут заменяться вводными тонами к ним (верхним и нижним). Так, созвучие *c—es—fis—as* может рассматриваться как трезву-

¹ См. Леопольд Стоковский. Музыка для всех нас. М., «Советский композитор», 1959, стр. 92—93.

чие *c-moll* с заменой квинтового звука *g* вводными тонами к нему. Обычно названное сейчас созвучие, если ему не придается значение самостоятельного аккорда (альтерированного), трактуется как «вспомогательное» (например, в аккордовой последовательности: *c-es-g*, *c-es-fis-as*, *c-es-g*). Аналогичным образом в контексте *c-es-g*, *h-d-as*, *c-es-g* второе созвучие может пониматься и как доминантовое (уменьшенный септаккорд без квинты), и как вспомогательное (особенно при наличии тонического органного пункта). Замена термина «вспомогательный звук к...» термином «вводный тон к...» отражает стремление подчеркнуть более самостоятельное «поведение» соответствующих созвучий. Так, вводный тон, хоть и тяготеет к своей тонике, но, будучи звуком аккордовым, не должен непременно в нее разрешаться: его можно, например, следуя логике доминантовой цепочки, вести на полутон вниз — в септиму доминанты к субдоминанте. Для вспомогательного же звука разрешение в соответствующий аккордовый тон в общем более обязательно.

Тристанаккорд и представляет собой по Эрпфу мажорное доминантовое трезвучие (*e-gis-h*) с заменой основного тона (*e*) вводными тонами к нему (*dis* и *f*). Созвучие естественно разрешается в доминантсептаккорд, причем вводный тон *dis* переходит не в *e*, а в *d*. В принципе, подобно тому как упомянутое выше созвучие *h-d-as* можно считать и доминантовым и вспомогательным (по отношению к трезвучию *c-moll*), так и некоторые формы двойной доминанты способны образовать вспомогательное созвучие к доминанте (в частности, *dis-f-a-h* к *e-gis-h*). Таким образом, практически различие между трактовками Курта и Эрпфа заключается опять-таки в том, что один исследователь считает аккордовым звуком *a*, другой — *gis*. В то же время оба ученых признают все три вводнотоновых тяготения — *f→e*, *dis→e* и *gis→a* и лишь по-разному называют их. Из сказанного выше вытекает, что, будучи по своему происхождению случайным сочетанием, как его понял Курт, тристанаккорд, превратившись в самостоятельное созвучие, фактически обрел ту структуру, какую в нем видит Эрпф (но не Фогель), чем и снимается противоречие между двумя точками зрения¹.

В этой связи несколько новый смысловый оттенок приобретает уже упомянутое обстоятельство, что малый вводный септ-

¹ Впрочем, Курт также указывает, что тристанаккорд приобретает в музыкальной драме Вагнера значение самостоятельного созвучия. Но именно приобретает, а не имеет с самого начала. Кроме того Курт никак не определяет самостоятельную структуру первого аккорда. Модификацией трактовки звука *gis* как задержания могло бы быть его понимание как «заменного побочного тона» (термин Ю. Тюлина), предполагающего более свободное «поведение» (однако *gis* переходит в *a* как задержание). Не исключено и понимание тристанаккорда как секундаккорда уменьшенного септаккорда с повышенной квинтой (напомним, что VII₂ несет по Римскому-Корсакову субдоминантовую функцию).

аккорд (тристанаккорд) плавно разрешается Вагнером (даже в пределах вступления) в разные (в смысле их соотношения с предыдущим аккордом) доминантсептаккорды. Уже третья фраза вступления, заканчивающаяся септаккордом *h-dis-fis-a* представляет, как было сказано, новую форму «тристановской каденции», именно ту, при которой все голоса, образующие тристанаккорд, смещаются на полтона (*c-d-f-gis* переходит в *h-dis-fis-a*; см. выше пример 61). Во всяком случае, какое бы истолкование ни допускала та или иная форма в конкретном контексте, все они допускают также одно общее понимание: доминантсептаккорду предшествует малый вводный септаккорд, возникающий от полутоновых смещений некоторых или всех звуков доминантовой гармонии (трезвучия или септаккорда)¹. Иначе говоря, малый вводный септаккорд оказывается в подобных случаях во вспомогательно-вводнотоновом отношении (если употребить здесь термин, объединяющий обычное понимание этого рода явлений с точкой зрения Эрпфа) к последующему доминантсептаккорду. Таково, независимо от генезиса, обобщенное итоговое (результативное) структурное соотношение двух аккордов. Оно вполне соответствует стилю «Тристана», в котором Курт как раз весьма справедливо подчеркивает большую роль всевозможных форм вводнотоновости. В то же время вводнотоновость есть как бы замещение автентизма и в этом смысле любое вспомогательно-вводнотоновое созвучие к доминанте или служит двойной доминантой, или в известном отношении замещает ее, то есть представляет субдоминанту в наиболее широком значении, что находится в полном соответствии со всеми рассмотренными трактовками².

Добавим, что и в «Мейстерзингерах» одна из самых выразительных гармонизаций лирического лейтмотива тоже основана на вспомогательно-вводнотоновом отношении некоторого созвучия к доминантсептаккорду (только на сей раз не малого вводного септаккорда, а уменьшенного). Приводимый ниже оборот, как и начальная фраза «Тристана», представляет собой мотив любовного томления: ему сопутствуют слова Вальтера о переполнении сердца «сладкой болью» («es schwillt das Herz von süßem Schmerz»):



¹ Это общее «надтональное» понимание иногда оказывается более простым и естественным, чем конкретное тональное истолкование: последнее было бы по отношению к примеру 61 достаточно сложным и отнюдь не однозначно определенным.

² Специфика тристанаккорда заключается, таким образом, в совмещении вводнотоновых напряжений альтерированной двойной доминанты (или гармонии, вспомогательной к доминанте) с фонизмом минорной субдоминанты (энгармоническое равенство аккорда септаккорду II ступени минора).



Еще раз подчеркнем, что в конкретном контексте «Тристана» описанная последовательность может допускать всякий раз и свое особое «индивидуальное» объяснение (и даже разные объяснения на основе первичных и вторичных функций), а иногда приобретать вид вполне обычной функциональной последовательности S—D, как в примере 57, где бас движется на квинту. Но за всем этим лежит возможность плавного перехода посредством полутоновых смещений при сохранении общих тонов на месте (в примере 57 благодаря квинтовому ходу баса возник неполный доминантсептаккорд; если бы бас остался на месте, то на сильной доле 2-го такта образовался бы полный терцквартаккорд).

В сущности, и в основном обороте вступления, неоднократно повторяемом на протяжении всей музыкальной драмы, вспомогательно-вводно-тоновое отношение первого аккорда ко второму реализуется отнюдь не в его схематической форме: общие звуки двух аккордов вовсе не остаются неподвижными, а меняются местами (*gis* идет в *h* и, наоборот, *h* идет в *gis*). Это обусловлено тем, что интенсивная вводно-тоновость естественно переходит из сферы чисто гармонических голосов аккорда в сферу собственно мелодического движения и определяет существенный для всего стиля «Тристана» восходящий по полутонам хроматический мотив верхнего голоса. В связи с этим приходится говорить уже не только о лейтгармонии и лейтгармонической последовательности, но и о ведущем интонационно-гармоническом (или мелодико-гармоническом) комплексе сочинения. Некоторые связанные с этим соображения и завершат наш разбор.

На присущую стилю «Тристана» линейную энергию голосов, пронизывающую всю гармоническую ткань, обратил внимание Курт. Энергия эта проявляется, разумеется, в поступенном движении, прежде всего полутоновом. Поэтому хроматически восходящий мотив служит ее наиболее концентрированным выражением. Естественно, что в другом голосе возникает противоположное движение (хроматический спад) и что подобного рода расходящееся движение, расширяющее диапазон и в потенции уже заложенное в тяготениях первого аккорда, оказывается неотъемлемой чертой стиля «Тристана».

Фогель в своей работе специально акцентирует это расходящееся хроматическое движение в начальном лейтмотиве (см.

в примере 58 два верхних голоса). Следует, однако, заметить, что движение это, будучи действительно существенной и характерной чертой мотива, как и всего «Тристана», не является в то же время чертой наиболее индивидуальной и новаторской, ибо расходящееся хроматическое движение можно встретить во многих сочинениях. Наоборот, стоит лишь после любой обрисовки минорной тоники взять самый тристанаккорд (без всякого хроматического движения) как сразу же узнаётся неповторимо-индивидуальный облик этой вагнеровской гармонии и ощущается ее ярко новаторский характер.

Это, повторяем, отнюдь не значит, что голосоведение в данном случае несущественно. Его подробно анализирует Вл. Протопопов в своей «Истории полифонии». Он рассматривает мотив верхнего голоса (*gis—a—ais—h*) в примере 58 как имитацию в обращении ранее вступившего мотива второго голоса (*f—e—dis—d*), ход баса *f—e* во 2-м и 3-м тактах — как имитацию в увеличении интонации *f—e* 1-го такта; наконец, ход тенора (*h—gis*) «в обращении берет крайние звуки верхнего голоса» (то есть *gis—h*). Этот разбор автор предваряет замечанием, что «даже Э. Курт, столь глубоко и интересно разработавший проблему романтической гармонии на основе анализа «Тристана», не отмечает, что главное в лейтмотиве томления — его полифоническая природа»¹.

Быть может, здесь есть некоторая доля преувеличения (ибо все-таки на первом плане в лейтмотиве находится его новаторская гармония), но указание на жизнь голосов, на их стройный хор имеет свое значение, так как лишний раз подчеркивает ту возросшую самостоятельную формообразующую роль мелодического начала в романтической гармонии, о которой уже была речь. Во всяком случае голосоведение органично связано со всем «лейткомплексом», куда включается и тристанаккорд сам по себе, как лейтгармония, и его соотношение с доминантсептаккордом как лейтгармонический оборот, и хроматическое восхождение в главном голосе при нисхождении в другом (последнее иногда реализуется лишь в виде одного полутонового шага). Все это и образует основу дополнительной, «надтональной» интонационно-гармонической организации «Тристана», если угодно, ее особый «лад», в котором сцепляющиеся «хроматические тетра хорды» (иногда и «пента хорды») складываются в хроматическую гамму (*gis—a—ais—h*, далее *h—c—cis—d*, затем *d—dis—e—eis—fis*, наконец — в 16-м такте вступления — *eis—fis—g—gis*), подобно тому как соединение обычных тетра хордов образует диатонику. При этом два контрастирующих между собой главных аккорда (второй — обращение первого) систематически переходят один в другой, концентрируя интона-

¹ См.: Вл. Протопопов. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западно-европейская классика XVIII—XIX веков, стр. 424—425.

дионно-гармонический смысл «лада», аналогично тому, как это осуществляется чередованием доминанты и тоники в условиях господства диатонического мажора.

Мажоро-минорная тональная организация, как уже упоминалось, стала в «Тристане» очень сложной и тонкой. Ее опорные центры нередко скрываются в глубине, делаются невидимыми. И подобно тому как Курт справедливо определил a-moll в качестве главной тональности вступления, хотя тоника a-moll в нем ни разу не звучит, Лоренц показал, что тональным центром всей музыкальной драмы, полной напряжения и неустойчивости, служит E-dur, несмотря на то что эта тональность появляется — как сколько-нибудь прочно устанавливающаяся — всего один раз — в коротком эпизоде III акта, где Тристану грезится корабль (эпизод этот — единственный момент полного умиротворения и спокойствия во всем произведении). В отличие от некоторых других весьма симфонизированных музыкальных драм Вагнера — «Мейстерзингеров», «Парсифаля», — «Тристан» завершается не в той тональности, в какой начинается: вступление — a-moll, «Смерть Изольды» — H-dur. По Лоренцу эти две тональности представляют минорную субдоминанту и мажорную доминанту от E-dur, образуя грандиозный фригийский каданс S—D.

Может показаться, что в такого рода обобщениях Лоренца есть элемент натяжки. Но едва ли это так. Ибо Лоренц не только блестящий теоретик, но и практик: в течение многих лет он дирижировал операми Вагнера и все, о чем он пишет, было им реально услышано. Само собой разумеется, что восприятие соотношений, подобных только что приведенному, требует необычайно развитого тонального чувства — способности ощущать на больших протяжениях всю сложную режиссуру невидимых тональных центров. Но именно вследствие трудной осязаемости этих режиссирующих центров так важно, чтобы на сцене часто появлялся — тоже в качестве некоего стержня спектакля — какой-либо яркий главный актер, в данном случае — описанный интонационно-гармонический лейтмотив, приобретающий значение дополнительной надтональной организации. В сущности, возникновение такого нового, дополнительного центра почти неизбежно, ибо если «хозяин» (тоника) редко бывает у себя дома, то весьма вероятно, что его роль начнет брать на себя кто-то другой, пусть первоначально не претендующий ни на какие юридические права «тоники» и появляющийся даже, быть может, лишь в качестве случайного гостя («случайного сочетания», а не правильного аккорда), но затем, все более неуклонно осуществляющий свое реальное главенство, которое превращает его в некий фактический центр и влияет на самый жизненный уклад дома.

Подводя итоги сказанному на этих страницах, нельзя не признать, что усложнение и расширение тональности, частое сокрытие или вуалирование тонических опор в каком-то смысле дей-

ствительно уменьшают силу и непосредственность воздействия тональных соотношений. Но эти деструктивные тенденции тристановского стиля нередко все же преувеличиваются. Вместе с тем обычно недооценивается значение явно дающего себя знать в «Тристане» нового принципа звуковой организации. Этот «надтональный» принцип, разумеется, все время как-то сочетается с тональным, и в этом сочетании одна из находок, одно из художественных открытий «Тристана». Действительно, если в масштабах тональной структуры огромного целого музыкальная драма направлена от тональности минорной субдоминанты (a-moll вступления) к тональности мажорной доминанты (H-dur завершения — «Смерть Изольды») почти без затрагивания главной тональности (E-dur), то ведь и тристан-аккорд исполняет в широком смысле субдоминантовую функцию, а разрешается в доминантаккорд. При этом, в полном соответствии с только что упомянутым соотношением в тональной структуре всей драмы, субдоминантовый тристанаккорд выступает как носитель минорных ладофонических свойств, а доминантсептаккорд — мажорных. Таким образом, и мельчайшая ячейка, и целое основаны на контрастном сопоставлении субдоминанты и доминанты без прямого участия тоники. Это одновременно и предельное напряжение тональности, и ее ослабление: субдоминанта и доминанта влекут к тонике, что утверждает тональность, но, поскольку тоника реально не появляется, они (тристанаккорд и доминантаккорд) начинают восприниматься преимущественно в их непосредственном и самостоятельном отношении друг к другу, в частности в сопоставлении их ладофонических качеств, что и составляет основу описанной надтональной организации. Ее выразительный смысл связан как с устремлением «минорно-субдоминантового» по своей природе тристанаккорда к контрастирующему «мажорно-доминантовому» септаккорду (в свою очередь, тоже неустойчивому), так и с противоположной направленностью расходящихся хроматических линий. В конечном же счете в гармонии «Тристана» в большей мере формируются некоторые новые принципы, нежели разлагаются старые, тогда как почти все исследователи вовсе не замечают или недооценивают первого, а многие преувеличивают второе.

Теперь уже можно перейти к вопросу о дальнейшей эволюции системы гармонического мышления. Для этого необходимо, однако, уточнить и дополнить данную Куртом общеэстетическую характеристику стиля «Тристана». Напомним, что Курт видит в «Тристане» единство и противоборство экспрессивной и импрессионной сторон музыки, каждая из которых достигла в своих проявлениях того максимума, который возможен в рамках единого и цельного стиля, и что в дальнейшем, по Курту,

происходит распад «тристановского» стилевого единства на два противоположных направления — экспрессионизм и импрессионизм.

Курт не указывает, однако, какая из двух противоположностей стиля «Тристана» является в нем ведущей. Между тем уже тот высокий накал внутренней борьбы экспрессивных и импрессионных элементов, какой типичен для «Тристана», то высокое напряжение, которого достигают оба противоборствующих начала, показывает, что само единство экспрессивной и импрессионной сторон носит в «Тристане» ярко выраженный экспрессивный, а не импрессионный характер. Иными словами, единство экспрессивного и импрессионного начал достигается на экспрессивной основе. Таким образом, два начала не являются равноправными. Это подтверждается и материалом книги Курта, и господствующим общим представлением о «тристановской гармонии», акцентирующим прежде всего напряженную экспрессию тяготений и хроматизмов. Но в таком случае стиль «Тристана» нельзя рассматривать как источник в равной мере и экспрессионизма, и импрессионизма. Импрессионизм, конечно, использовал достижения вагнеровской гармонии, но в основном стиль Дебюсси, в котором черты музыкального импрессионизма представлены ярче, чем где бы то ни было, не продолжает вагнеровское направление, а, наоборот, противостоит ему. Продолжением же линии, идущей от Вагнера, является творчество Рихарда Штрауса, но главным образом Малера и раннего Шенберга, то есть действительно экспрессионизм в его наиболее типичных проявлениях в музыке. Напомнить об этом здесь необходимо не только для того, чтобы понять односторонность исторической концепции Курта, ее несколько абстрактный характер, но и для верного уяснения одного из важнейших путей действительного исторического развития гармонии, — пути, ведущего прежде всего к Мусоргскому, а затем к Дебюсси и ряду более поздних явлений.

Возрастание роли автентизма и вводнотоновости, частая замена субдоминанты и тоники аккордами доминантовыми по своей структуре (нередко альтерированными) — все это усиливает какие-то динамические свойства классической гармонии. Правда, односторонний характер этого усиления приводит в конечном счете к противоположным результатам: господство неустойчивых, диссонирующих аккордов, избегание или предельное отодвигание их разрешений, а часто и обусловленная неустойчивостью всего контекста некоторая неопределенность направления тяготений — все это влечет за собой сосредоточение внимания на самих диссонирующих созвучиях (часто усложненных альтерациями или неаккордовыми звуками и весьма выразительных и красочных). Таким образом, интерес к ожидаемому (то есть к разрешению) подменяется интересом к состоянию ожидания, а это приводит к перерождению

ожидания (тяготения), которое начинает как бы отрицать само себя (отсюда — эмансипация диссонанса). Но это — именно в конечном счете, а не на первых стадиях процесса.

Другой же путь, о котором сейчас речь пойдет более подробно, связан с самого начала с избеганием особых акцентов на автентизме и вводнотоновости, с изначальным (а не «в конечном счете») вниманием к красочным свойствам и возможностям ладов, звукорядов, созвучий и их сопоставлений.

Называть два пути, следуя Курту, «экспрессивным» и «импрессионным», а тем более рассматривать их преимущественно с точки зрения последующих стилей экспрессионизма и импрессионизма — значило бы неоправданно сужать постановку вопроса. Ведь заимствованное из живописи понятие импрессионизма далеко не покрывает даже наиболее родственного этому понятию стиля Дебюсси, не говоря уж о том, что творчество Мусоргского, столь повлиявшее на Дебюсси, не охватывается целиком понятиями экспрессивного и импрессионного. Да и по отношению к гармонии венских классиков едва ли было бы верно связывать ее функциональную логику с областью экспрессивного, а ее двуладовость включать в сферу импрессионного. Представляется более правильным соотносить первую из этих сторон классической гармонии преимущественно с обобщенным отражением процессуально-динамической стороны действительности и эмоций (движения чувств, логики развития явлений), вторую — со столь же обобщенным воплощением качественно определенного характера явлений и эмоций (как и сделано в третьей главе этой книги).

Схематически очерченные две тенденции гармонии XIX века (тенденции — еще раз напомним — тесно переплетающиеся) развивают, в сущности, те же две линии. И если усиление динамизма гармонии до известной степени стирает противоположность мажора и минора (поскольку тоническое трезвучие почти не появляется) и тем самым как бы уменьшает количество ладов с двух до одного (предельное выражение этого — «Ludus tonalis» Хиндемита — сборник пьес во «всех» 12, а не 24 тональностях), то другой путь, ослабляя функциональную динамику и обращаясь к старинным и народным звукорядам, наоборот, увеличивает количество ладов как средств качественной характеристики явлений. Разумеется, первоначально элементы ладов, отличных от мажора и минора, вводятся лишь как отдельные штрихи, как особые краски, не нарушающие классическую систему в целом. Но по мере накопления таких элементов они постепенно начинают на эту систему воздействовать, и притом, главным образом, в направлении обратном тому, в каком влияют альтерации, усиливающие вводнотоновые соотношения. Например, натуральная доминанта в миноре или миксолидийская в мажоре уничтожают вводнотоновую интонацию малой секунды к тонике. Дорийская субдоминанта минора тоже заменяет более

интенсивное (полутоновое) нисходящее тяготение терцового тона субдоминантового трезвучия менее интенсивным (тоновым). Правда, элементы лидийского и фригийского ладов, казалось бы, усиливают вводнотоновость, ибо могут восприниматься как повышение IV ступени мажора и понижение II ступени минора. Но лидийский лад зато уничтожает очень существенное вводнотоновое отношение III ступени к IV. Во фригийском ладу терцовый тон тоники тоже оказывается на равном (целотоновом) расстоянии от смежных с ним звуков, поэтому его потенциальное устремление (как и в лидийском ладу) носит менее определенный характер. Система мажора и минора расшатывается также отсутствием в лидийском и фригийском ладах полноценных представителей основных гармонических функций — на IV ступени лидийского и V ступени фригийского ладов находятся уменьшенные трезвучия. Наконец, как уже говорилось в шестой главе, во всех старинных ладах, кроме ионийского и эолийского, имеются тритоны к звукам тонического трезвучия.

Все это в условиях известной децентрализации лада, связанной и с обилием медиантовых (терцовых) отношений, и с общим возрастанием внимания к фонизму гармонии, влекло к восстановлению на новой основе черт ладовой переменности, к обратимости тяготений, при которой, например, любое из двух трезвучий, находящихся в кварто-квинтовой связи, может легко приобретать значение тоники. Ибо если кварто-квинтовое отношение не поддержано вводнотоновым, исчезает то концентрированное проявление единства двух сторон гармонии, которое ясно определяло тонический центр в классической системе.

Сказанное приводит в конце концов к некоторому возрождению модального принципа, при котором тональные центры в большей мере определяются мелодическими в широком смысле (то есть включая и ритмическую сторону) связями и соотношениями. Таким образом и эта тенденция в развитии гармонии XIX века, как и «альтерационно тристановская», тоже оказывается связанной с возрастанием конструктивной, формообразовательной роли мелодического начала.

Пути, ведущие к такому возрастанию, следовательно, различны. С одной стороны, это усиление секундовых тяготений, включение все новых вводнотоновых соотношений посредством альтераций и хроматики. В итоге гармоническая ткань пронизывается всевозможными «линейными энергиями» (в частности, энергиями неаккордовых звуков), причем уже было показано, что энергии эти приобретают отчасти самостоятельный характер — на основе возникающих инерциальных закономерностей восприятия (тяготение звука *f* в *ges* в примере 57). С другой же стороны, подчеркивание фонизма гармоний и децентрализация ладовой системы влекут за собой ослабление функцио-

нально-гармонических связей, которые до известной степени заменяются мелодическими. Это проявляется и в увеличении роли секундовых (то есть непосредственно мелодических) отношений аккордов и тональностей, и в большем значении медиантовых связей — мелодически почти плавных, а в то же время красочных, не ярко функциональных и склонных к переменности, и, наконец, в том, что даже кварто-квинтовые соотношения (то есть наиболее функциональные) перестают быть функционально вполне определенными, однозначно ориентированными, делаются более свободными, гибкими, пластичными и легко допускают перемещение центра тяжести с одного аккорда на другой в зависимости от мелодико-ритмического контекста. Эти два существенно различных пути усиления мелодического начала могут, конечно, так или иначе сочетаться и переплетаться.

Уже упоминалось, что особая выразительность линейно-энергетического начала в стиле «Тристана» связана с тем, что оно как бы преодолевает сопротивление вертикальных гармонических комплексов, которые продолжают управляться, в основном, функционально-тональными, а не чисто мелодическими отношениями. Говорилось и о том, что усиление роли фонизма тоже требует сохранения тональных центров как необходимых «точек отсчета» при всевозможных сравнениях ладофонических качеств. И все же это развитие фонизма, ведущее к известной децентрализации тональности, более непосредственно влечет за собой изменение самого характера тональности, чем пронизывание гармонической ткани вводнотоновостью. Последнее приводит лишь в конечном счете к упомянутому перерождению тяготений и чистой красочности альтерированных созвучий, а это не реализуется ни в рамках стиля «Тристана», ни даже у Штрауса и Малера. Элемент новой звуковой организации возникает в «Тристане», как мы видели, лишь на основе многократно утверждаемого лейтгармонического комплекса, то есть опять-таки на путях, тесно связанных с ладофонической выразительностью гармоний и их последовательностей, но при большой роли вводнотоновых тяготений далеких от какого бы то ни было перерождения.

Другой же путь — путь Мусоргского, ведущий затем к Дебюсси, означает еще более существенное чем у Вагнера, изменение тональности и ее функционально-гармонической логики. У Мусоргского классическая тональность, обогащенная достижениями гармонии XIX века, сочетается с обновленной модальностью, связанной в данном случае с претворениями свойств русской народной песни. У Дебюсси же по-новому трактуемые модальные закономерности, своеобразно возрождающие «мелодическую тональность» (в понимании Рети) и тоже связанные с интересом композитора к старинным напевам и разного рода необычным звукорядам, даже преобладают над собственно то-

нальными (тонально-гармоническими), хотя и находятся с ними в органическом единстве.

Коснемся сперва более подробно ладогармонического мышления Мусоргского. Автору этих строк уже давно приходилось в процессе педагогической работы обращать внимание своих слушателей на то, что многие трезвучия I или V ступени (особенно мажорные) звучат у Мусоргского более «тонично», чем классическая доминанта, но более «доминантово», чем классическая тоника. С одной стороны, это легко связывается с тем, что в русской народной песне квинтовый тон лада обычно трактуется не как тяготеющий неустой, а как устой (или «полуустой»), способный завершать напев. С другой же стороны, если тоническое трезвучие чаще достигается не автентическим ходом, а плагальным, что вполне обычно для русской песни, то с точки зрения закономерностей классической гармонии в тоническом аккорде могут возникнуть черты доминантовости, а в предшествующем субдоминантовом — черты тоничности. Вообще же коль скоро автентизм и вводнотоновость избегаются или отходят на второй план, кварто-квинтовые связи трезвучий легко приобретают (как уже упомянуто) характер переменный, обратимый. В любом из двух трезвучий присутствует элемент тоничности, но ни в одном из них он не выражен столь определенно, как в классической тонике. Точно также каждое из трезвучий не вполне устойчиво, но неустойчивость не достигает доминантовой (а иногда даже и субдоминантовой) интенсивности. Понятно, что при таких условиях особенно ярко выступает фонизм трезвучия, в частности мажорного: не устойчивость или неустойчивость оказывается главным свойством этого аккорда, а именно его мажорность. Вот почему очень многие мажорные трезвучия носят у Мусоргского тот эпический и торжественный характер, который раньше был иногда свойствен только мажорной субдоминанте — гармонии, не слишком неустойчивой, но и не утверждающей устойчивость. Если же еще вспомнить о большой роли у Мусоргского, как и в русской народной песне, медиантовых соотношений, притом, главным образом, не в их «промежуточно-функциональном», а самостоятельном и свободно переменном значении, станет ясным возрождение Мусоргским модального принципа звуковысотной организации, разумеется, в его связях с организацией тональной и вообще в той его новой трактовке, при которой ярко выделяется фонизм аккордов.

Иллюстрацией сказанного может служить, например, начало монолога «Достиг я высшей власти» из II действия «Бориса Годунова»⁴:

⁴ Цит. предварительная редакция по клавираусцу П. Ламма (Москва — Лондон, 1933). Главное отличие основной редакции — пропуск тактов 5—6—7 приводимого примера 65 (ср. в клавире стр. 132 и 184).

65 [Moderato]

До-стиг я

высшей власти, шестой уж год я царствую спокойно;

но счастья нет моей измученной душе.

Монологу непосредственно предшествует трезвучие *gis* без терции. Первая гармония монолога — трезвучие *E* — оказывается к этому аккорду в медиантовом отношении, и ее функция может пониматься и как тоническая, и как субдоминантовая. Начальное положение *E-dur'*ного трезвучия, его значительная длительность, наконец, мелодический оборот, заканчивающийся спадом к основному тону, — все это усиливает, конечно, черты тоникальности. Затем мелодический оборот («... шестой уж год») обрисовывает трезвучие *cis*, находящееся опять-таки в медиан-

товом отношении к предыдущему. При этом упор в один и тот же гармонически перекрашиваемый верхний звук *gis* способствует восприятию звука как устоя, а во всем контексте возникает элемент переменного параллельной системы E — *cis*. Однако в следующем такте дается малый минорный септаккорд на *cis*, типичный прежде всего в качестве септаккорда II ступени. Это уже побуждает осмыслить все предыдущее скорее как субдоминанту от H-dur (на тональность H-dur указывают и ключевые знаки). Но когда, наконец, появляется достигнутое секунловым плагальным ходом трезвучие H-dur, оно оказывается далеко не столь тоничным, как классические тоники. В нем ощущаются некоторые черты доминанты. Таким образом, между мажорными трезвучиями E и H возникают обратимо-переменные отношения. Модуляции нет, но оба аккорда проявляют и тонические и нетонические свойства. Неопределенность усиливается тем обстоятельством, что рассмотренные до сих пор такты монолога не содержат ни звука *a*, ни звука *ais*, использованные же шесть звуков принадлежат диатонике как E-dur, так и H-dur.

Слышатся здесь и некоторые другие переменные связи. Ведь при медленно сменяющихся медиантовых (терцовых) соотношениях — *gis* — E — *cis* — некоторые элементы тоникальности возникают в каждом звене. Есть они и в звене *cis*, тем более что *gis* служит для него доминантой. Как следствие этого, в H-dur'ном аккорде неизбежно ощущается оттенок гармонии VII натуральной ступени от *cis*. И это богатство переменных функций — при не очень определенно выраженных основных — является здесь свидетельством большой роли модального принципа.

В следующих тактах («но счастья нет моей измученной душе») мелодия все еще не содержит ни *ais*, ни *a*, однако *ais* появляется в сопровождении, усиливая ориентацию на H-dur. Трезвучие E-dur в предпоследнем такте примера 65 уже воспринимается прежде всего как IV ступень от H (или VI от *gis*), а дальнейший спад мелодии к исходному низкому *dis* — как движение к завершающему устою (финалису). Гармонизация его тоническим H-dur'ным аккордом с предшествующей доминантой была бы, конечно, здесь слишком прямолинейной и своим автентизмом противоречила бы стилю Мусоргского и характеру образа, трезвучие же на *gis* вполне соответствует господствующему тут переменному-медиантовому принципу. Однако вместо возможного минорного трезвучия, входящего в диатоническую систему H-dur—E-dur—*cis*-moll—*gis*-moll появляется мажорное, а это сразу сообщает аккорду черты доминанты (в редакции Римского-Корсакова дано минорное трезвучие).

Такая замена ожидаемого (или возможного) минорного трезвучия мажорным очень часто вносит некоторый доминантовый оттенок. Это ощущается даже во многих мажорных завершенных минорных пьесах у Баха, особенно если заключительное

трезвучие появляется в мелодическом положении терции (как, например, в фуге *c*-moll из I тома «W. Kl.»). Мусоргский пользовался этим приемом особенно широко, достигая и впечатляющей свежести краски аккорда и уже описанной его двойственности с точки зрения классических функций. Нет, конечно, нужды оспаривать то очевидное обстоятельство, что гармония последнего такта примера 65 представляет собой, в основном, доминанту от *cis*-moll. Важно лишь, что благодаря всему контексту (гармоническому и мелодическому) в этой доминанте значительно сильнее выражены черты тоникальности, чем в обычной доминанте классической гармонии.

Точно также было бы неразумно утверждать, будто закономерности классической гармонии не имеют для музыки, подобной только что рассмотренной, существенного значения. Нет, роль этих закономерностей тут очень важна, но они не исчерпывают принципов организации этой музыки. Последняя выходит за рамки классической гармонии, не вмещается в нее, хотя, разумеется, во многом на ней основывается. И если только что это было показано на примере построения преимущественно диатонического склада, то аналогичные «модально-фонические» черты присущи и всякого рода свободным хроматическим сопоставлениям и смещениям, которыми так богата музыка Мусоргского (в примере 53а приведено непосредственное смещение из As-dur в однотерцовый минор a-moll). Существенно, что подобные (и многие иные) хроматические сопоставления возникают у Мусоргского, главным образом, не на основе альтерационных и вообще подчеркнутых или усиленных вводных тоновых и автентических соотношений (как в «Тристане» Вагнера). Последние, наоборот, нередко избегаются, вуалируются или смягчаются. Хроматические смещения и сопоставления применяются Мусоргским в пределах расширенной тонально-модуляционной системы совершенно так же (на той же основе), как и старинно-ладовые (или народно-ладовые) соотношения в диатонике, то есть как обороты, полные красочно-выразительной характеристики благодаря своим — всякий раз новым — ладофоническим (или гармонико-фоническим) свойствам и богатым обратимо-переменным связям.

Один из общих эстетических принципов Мусоргского был, как известно, выражен им в словах: «длиннот нет, связи плотны, без немецких подходов», — сказанных по поводу «Ночи на Лысой горе». Проявляется этот принцип, в частности, в том, что Мусоргский избегает таких построений, материал которых служил бы преимущественно для подготовки или оттенения последующего более важного и тематически значительного эпизода, а сам по себе не нес бы полноценной образно-смысловой нагрузки. Так, например, в оперной форме Мусоргского построения, имеющие значение развернутых доминантовых органических пунктов перед каким-либо эпизодом, отличаются яркой и само-

стоятельной образной характерностью¹. Применительно же к гармоническому развитию более мелкого плана принцип, о котором идет речь, проявляется в том, что, например, трезвучие, далекое от данной тональности, то есть новая свежая краска, тоже может быть введено непосредственно, без обязательного «подхода» в виде побочной доминанты к этому трезвучию, то есть может опять-таки «плотно» прилегать к предшествующему.

В итоге возникает такое насыщение почти каждого аккорда, каждой аккордовой последовательности характерной выразительностью, каково не знала строго функциональная система гармонии. Например, в рамках централизованного классического мажора минорный фонический эффект трезвучия или секста-аккорда II ступени весьма ослабляется как таковой. Субдоминантовая функция, то есть определенная роль аккорда в гармоническом развитии и его подчиненность всей централизованной системе, в большой мере подавляли собственную выразительность аккорда. Некоторая же децентрализация тональности и приближение ее к организации модальной высвобождает, расширяет фонизм аккордов.

Теперь уже можно яснее представить себе различие и противоположность основных путей Вагнера и Мусоргского в области гармонии, сколько бы отдельных точек соприкосновения ни имели эти пути. Если считать ведущей в гармонии Вагнера тристановскую тенденцию, а в самом стиле «Тристана» в свою очередь, подчеркнуть только его главные черты, можно утверждать, что путь Вагнера действительно заключается прежде всего во всевозможном обострении (в частности, альтерационном усилении) автентизма, доминантовости, вводнотоновости. Разумеется, в сочинениях Вагнера легко найти достаточное количество эпизодов диатонических, с развитой сферой плагальных и медиантовых отношений, особенно в «Парсифале». Иногда такие эпизоды создают необходимый контраст к основной хроматико-альтерационной сфере вагнеровской музыки. Но не они определяют генеральную линию ее развития, то главное и новое, что внес Вагнер в эволюцию музыкального мышления. Это главное тесно связано с охарактеризованным Катуаром оттеснением тонической и субдоминантовой функций разного рода доминантами (напомним, что в субдоминантах «Тристана» есть много черт двойной доминанты в широком смысле). Фигурально выражаясь, путь, о котором идет речь, представляет собой как бы хищническую эксплуатацию классической функциональной системы, ведущую к истощению ее ресурсов: до дна используются доминантовые и вводнотоновые тяготения как наиболее характерный продукт системы, но при этом умалется, с одной стороны, значение тоники, то есть объекта тяготения,

с другой стороны — субдоминанты, то есть динамического рычага, приводящего всю систему в действие и позволяющего естественно возобновлять на разных уровнях сами доминантовые тяготения. В итоге тяготения эти, как уже упомянуто, начинают перерождаться, вызывая к жизни особого рода красочность.

У Мусоргского же выразительные фонические эффекты гармонии связаны с изначальным уменьшением роли автентизма и доминантовых тяготений, то есть тех соотношений, которые, благодаря особо яркой функциональности, больше всего препятствуют выявлению фонизма аккордов и разнообразных ладофонических качеств гармонических сопоставлений. Не только диатоника и старинная или народная натуральная ладовость Мусоргского не акцентируют автентизма: даже его хроматические сопоставления и смещения отнюдь не пронизаны подчеркнутыми вводнотонно-альтерационными соотношениями вагнеровского типа в их наиболее характерных формах. И если гармонический стиль «Тристана» как бы провозглашает принцип «побольше доминантовости, поменьше чистой тоничности и субдоминантовости», то принципы «Бориса Годунова» можно было бы сформулировать скорее противоположным образом: «побольше тоникальности и плагальных, медиантовых, переменных отношений, поменьше безусловной доминантовости».

За этим кроется не только опора творчества Мусоргского на русскую народную музыкальную культуру. Здесь сказывается иной по сравнению с Вагнером творческий метод, иной тип отражения явлений действительности в искусстве. И проявляется это, конечно, не только в области гармонии, но и в области оперной мелодики, особенно же в сфере речитатива. Полная и многосторонняя обрисовка индивидуальных характеров действующих лиц не принадлежит к числу сильных сторон вагнеровских музыкальных драм. Об этом писал еще Ларош, высказавший в своей работе о Глинке мнение, что лейтмотивная система Вагнера представляет собой внешнюю и наивную попытку возместить этот коренной недостаток драматургии, то есть отсутствие подлинных и ярких индивидуальных характеристик. Особенно бесцветен и неиндивидуален, как указывает Ларош, вагнеровский речитатив.

Мусоргский же поднял искусство индивидуальной обрисовки действующих лиц, особенно посредством речитатива, на новую, небывалую высоту. Речитативы Мусоргского передают, как известно, бесконечное разнообразие человеческих характеров и эмоциональных состояний. В противоположность этому качественно многообразию, Вагнер убедительнее всего воплощает (особенно в «Тристане») разные степени напряжения по преимуществу одной и той же эмоции — любовно-лирической — в ее всевозможных оттенках, градациях, стадиях — от смутного томления до экстаза (на это тоже указал Ларош в упомянутой

¹ Это показано В. В. Протопоповым в упомянутом в предыдущей главе неопубликованном докладе о музыкальном языке Мусоргского.

статье, ничего, однако, не говоря при этом о Мусоргском, творчество которого он, как известно, недооценивал). Таким образом, каждое из двух основных устремлений музыки XIX века — тенденция к воплощению эмоциональных нарастаний и напряжений, повышенного динамизма душевной жизни романтического героя, его одержимости одной страстью и тенденция к обрисовке самых многообразных явлений, характеров, эмоций в их качественной определенности — нашло своего крупнейшего выразителя. Ярчайшим представителем первого устремления оказался Вагнер, второго — Мусоргский. И следовательно, тезис Курта, что все пути гармонии XIX века вели именно к «Тристану» как высшей и критической точке исторической эволюции, нуждается в серьезных коррективах, ибо тезис этот предстает как односторонний, не учитывающий других линий эволюции, связанных с иными национальными музыкальными культурами, самостоятельными по отношению к культурам германской и итальянской.

Можно было бы в связи с этим показать, что стилю Мусоргского тоже присуще — на иной, чем у Вагнера основе, — единство экспрессивных и импрессионных элементов (самый фонизм гармоний бывает нередко у Мусоргского остро экспрессивным, возникает особая экспрессия краски). В частности, содержащий много предвосхищений импрессионизма вокальный цикл «Без солнца» (на эти предвосхищения указал Ю. Келдыш¹) характеризуется в то же время и ярко экспрессивными чертами². Исследование системы ладогармонического мышления Мусоргского (как и Дебюсси) помогает также понять узость той распространенной на Западе музыковедческой концепции новой музыки, которая усматривает главный путь ее исторического формирования в линии, идущей от Вагнера к Шенбергу (сначала к раннему, вагнеровскому, затем к «свободно атональному» и далее к додекафонному). В плане же сравнений Вагнера и Мусоргского изложенные здесь соображения разъясняют, почему при известном родстве исходных посылок в деятельности обоих реформаторов оперы (стремление, чтобы музыка выражала смысл слова, чтобы действие развивалось непрерывно, не распадаясь на отдельные законченные номера), реальные творческие результаты этой деятельности столь различны и во многом даже противоположны.

Что же касается русского национального характера творчества Мусоргского, то он существенно отличается от характера музыки, например, Глинки или Чайковского. Русский музыкальный слух ощущает национальную природу произведений Глинки

¹ См.: Ю. Келдыш. Романсовая лирика Мусоргского. Музгиз. М., 1933.

² Об этом говорится в работе И. Прудниковой «Вокальный цикл М. Мусоргского «Без солнца» (машинопись, дипломная работа, библиотека Московской консерватории, М., 1958).

и Чайковского совершенно непосредственно — как в отдельных чертах музыкального языка, так и в характере самих образов. Но среди западных слушателей только наиболее чуткие и подготовленные улавливают русские национальные свойства музыки этих композиторов. Большинство воспринимает их сочинения (если только они не построены на русских народных мелодиях) как превосходную музыку общеевропейского типа, ибо сочинения эти не противоречат сложившейся классической системе музыкального языка и мышления. Наоборот, произведения Мусоргского воспринимаются как ярко национальные не только русскими, но и западными слушателями. И происходит это именно потому, что его ладогармоническое мышление явно выходит за рамки классической функциональной логики, не вмещается в нее.

Подчеркнем, однако, еще раз, что отсюда отнюдь не следует, будто функционально гармонические закономерности не имеют для стиля Мусоргского большого значения. В связи с этим здесь необходимо, в частности, сказать и о том общем, что имеется, несмотря на все различия, между гармоническим мышлением Мусоргского и Вагнера. Это общее проявляется прежде всего в тональных планах крупных частей. У обоих композиторов функционально логические отношения играют огромную роль для скрепления формы. Можно даже утверждать, что чем более тонально неустойчиво развитие в мелком плане («Тристан») или чем менее подчеркнуты в нем тональные центры из-за народно-ладовых (модальных) и хроматических фонических соотношений (музыкальные драмы Мусоргского), тем важнее скрепляющая функция тональных планов большого масштаба. По отношению к музыкальным драмам Вагнера, в частности «Тристану», это подробно раскрыто в упомянутом четырехтомном труде А. Лоренца. По отношению к драмам Мусоргского столь детальное исследование пока не обнародовано. Однако, то что установлено в неопубликованных работах Вл. Протопопова, представляется достаточно показательным и убедительным. Как и для Вагнера, тональности крупных частей целого имеют для Мусоргского не только формообразовательное, но и непосредственно выразительное, колористическое значение. Сейчас, однако, важно подчеркнуть именно их функционально логические отношения. В предыдущей главе уже упомянут проанализированный Вл. Протоповым тональный план 1-й картины «Бориса Годунова». Его функциональная основа, хоть и осложненная колористическими терцовыми сопоставлениями и секундовыми смещениями, выступает очень ясно: от главной тональности *cis-moll* вступления через терцовое сопоставление с *f-moll* и последующий возврат в *cis* к субдоминантовой тональности *fis-moll* хора «На кого ты нас покидаешь...», затем к тональности двойной доминанты *es-moll*—*Es-dur* речитатива Шелкалова, далее к тональности мажорной доминанты *As-dur* эпизода Калик перехо-

жих и, наконец (после смещения в однотерцовый *a-moll*, приведенного в примере 53, и возврата в *As-dur*), — к завершению в исходной тональности *cis-moll*. В восьмой главе уже было отмечено, что план этот характеризуется, в отличие от планов большинства крупных классических форм, не обратным (TDST), а прямым, то есть автентическим кругооборотом функций (T→S, DD→D→T). Быть может, это находится в некотором взаимодополняющем соответствии с тем обстоятельством, что в пределах небольших построений у Мусоргского автентизм как раз не преобладает. Действительно, если движение тональностей в рассмотренном плане направлено преимущественно автентично в широком смысле — по квинтам вниз (*cis*—*fis*, а затем *es*—*As*—*cis*), то движение минорных аккордов (*fis*—*cis*—*gis*) в тактах 6—7 примера 65, равно как и мажорных (E—H), в тактах 9 и 11 того же примера, идет противоположным образом, то есть плагально¹.

После сказанного о Мусоргском остановимся на ладогармонической системе Дебюсси, влияние Мусоргского на которого общеизвестно. И. Рачева справедливо подчеркивает, что «уплотнение музыкального времени» и насыщение относительно самостоятельной выразительностью столь малых участков гармонического развития (отдельных аккордов), какие раньше имели значение лишь элементов целого, проявились у Дебюсси в гораздо большей степени, чем у Мусоргского. В связи с этим Рачева критикует концепцию Курта, согласно которой стиль Дебюсси возник из стиля Вагнера как предельное развитие одной из его сторон. Рачева пишет: «Ведь Дебюсси — ярко национальный композитор. Стремясь к немногословному, лишенному пафоса отображению лирической эмоции, трогательной и очарывающей неподдельной красотой своего интонационного воплощения, он осуществляет в музыке французский национальный эстетический идеал, возрождая традиции Рамо и Куперена. Но утверждение этого идеала было в данных исторических условиях связано с его противопоставлением патетике и открытому эмоционализму немецкого романтизма (Вагнер) и итальянского веризма. Таким образом, Дебюсси не только и не столько развивал (хотя бы и до предела, до качественного скачка) одну из сторон стиля Вагнера, сколько выступал в качестве его антипода, частично используя, однако, также и некоторые внутренние тенденции этого стиля»². И далее: «Откры-

¹ Под плагальным движением мы понимаем здесь не движение в сторону субдоминанты, а, наоборот, такое, при котором предыдущий аккорд может служить субдоминантой (а не доминантой) для последующего.

² Цит. рукопись, стр. 8—9. В этой рукописи анализу стиля Дебюсси предпослан сжатый обзор эволюции гармонии в послебетховенскую эпоху, к которому близок — в своей основе — более подробный обзор, сделанный нами выше.

тый эмоционализм и патетика позднего романтизма неизбежно были связаны с некоторым многословием, с длительными нагнетаниями напряжения, нарастаниями эмоций, с тем, что можно было бы назвать «количественной аргументацией» соответствующих качественных состояний. Дебюсси же старается запечатлеть не нарастания чувств, а сами конкретные чувства. Он сводит к минимуму те количественные накопления музыкального напряжения, которые непосредственно отражают рост напряжения эмоций и весьма сближает во времени качественно отличные данности, освобождая их от излишней с точки зрения его эстетики количественной аргументации, то есть именно от того, что воспринималось соответствующими направлениями французского художественного сознания конца XIX и начала XX века либо как «туманное немецкое многословие», либо как чрезмерная итальянская аффектация. С этим связывается упомянутая микровыразительность музыки Дебюсси — кардинальное изменение выразительных масштабов: мельчайшие музыкальные единицы — вплоть до отдельных аккордов — становятся носителями относительно самостоятельной смысловой нагрузки, и связи между отдельными моментами становятся принципиально новыми, необъяснимыми с точки зрения прежних логико-динамических конструкций»¹.

Система Дебюсси характеризуется Рачевой как основанная не на функциональных тяготениях, а на сжатом выявлении, сопоставлении, сближении и сравнении различных ладовых (ладофонических) сущностей. Проявляется эта система в разных планах, масштабах, аспектах — от отдельных аккордов до широко развернутых ладовых комплексов. Сближение комплексов или аккордов происходит как во времени, так и благодаря одинаковому подходу к сравниваемым структурам, выражающемуся «в акценте на самой сравнимости этих структур» (стр. 55).

Средства, которые у романтиков служили для воплощения резко контрастирующих образов, даже разных миров или плоскостей и относились как бы к разным типам музыки и ее ладовой организации (например, хроматика и подчеркнутая диатоника), включаются Дебюсси в единую систему «дифференцирующего и сближающего сравнения». Одной из простейших иллюстраций этого служит анализируемая Рачевой прелюдия «Voiles» («Паруса»), где второй — пентатонический — раздел сопоставлен с первым — целотоновым — не как контраст, а лишь как несколько иная, но близкая грань того же образа. Романтики, конечно, трактовали целотоновый комплекс, возникший в европейской музыке XIX века на альтерационной или хроматической основе (подробнее об этом — ниже) как очень резкий контраст к пентатонике. Основа такой контрастной трактовки

¹ Там же, стр. 11—12.

заключается не только в сравнительной новизне и необычности одного комплекса и в древности другого, но и в отсутствии в пентатонике неустойчивого интервала тритона, тогда как целотоновый звукоряд, наоборот, целиком состоит из тритонов, содержит тритон к любому из его звуков. Дебюсси же сближает комплексы на основе того общего, что есть между ними, то есть на основе их бесполутоновости, «отсутствия в них малосекундовых интонационных сопряжений, как наиболее ярких для современного слуха носителей мелодических тяготений». При этом в целотоновом звукоряде акцентируется отнюдь не его альтерационно хроматическое происхождение или тритоны, а равноправие всех его ступеней, благодаря которому возможные тяготения приглушаются. Таким образом Дебюсси по-своему использует здесь один из готовых результатов эволюции гармонии в XIX веке и трактует целотоновый комплекс совершенно так же как и пентатонический, то есть как лад, л а д о в ы й з в у к о р я д, обладающий, подобно, например, различным старинным семиступенным ладам, своей особой ладовой окраской, ладофонической сущностью. Иными словами, целотоновый лад трактуется не как альтерационное функционально-гармоническое, а как м о д а л ь н о е образование.

Это относится и ко всевозможным иным комплексам — диатоническим, хроматическим, а также к возникающим благодаря варьированию ладовых ступеней (мажорные, минорные, миксолидийские, лидийские, фригийские, дорийские и другие варианты от одной тоники) образованиям, как бы промежуточным между диатоникой и хроматикой. При этом различные лады, ладообразования, ладовые сущности могут и дифференцироваться, и интегрироваться, синтезироваться. Все сказанное позволяет Рачевой заключить, что «используя весь огромный арсенал исторически накопленных выразительных средств, музыкальный язык Дебюсси исключительно един. Это единство и заключается в одинаковом подходе к используемому материалу — в раскрытии и высвобождении ладофонических свойств всех самых разных ладообразований, в их включении в ту или иную систему сравнения (дифференциации и сближения)»¹.

Здесь не место излагать работу Рачевой во всех подробностях. Но некоторые положения Рачевой имеют значение, далеко выходящее за пределы одного лишь стиля Дебюсси. Таково, например, положение, что «фонизм мажорных трезвучий выражен у Дебюсси настолько ярко, что каждое из них, обладая чертами тоникальности, приобретает способность представлять как бы всю свою тональность. Поэтому красочное сопоставление трезвучий, отстоящих друг от друга, например, на полутон,

¹ Цит. рукопись, стр. 61.

одновременно является и сопоставлением соответствующих тональностей»¹.

Более общее значение этого тезиса заключается также и в следующем. Одна из типичных ученических ошибок в гармоническом анализе состоит, как известно, в тенденции принимать почти любое ритмически выделенное, длительно звучащее консонирующее трезвучие за тонику, то есть в стремлении неоправданно дробить гармоническую мысль, усматривая в ней больше смен тональностей, чем это имеет место на самом деле. Отсюда — совет учащимся: стараться объяснять гармоническое развитие, исходя из возможно меньшего, а не из возможно большего количества тональных центров. Однако совет этот сохраняет свою силу лишь в условиях централизованной тонально-гармонической системы, в которой радиус действия тоники очень велик. В системе же децентрализованной, где притяжения не столь сильны и радиус действия тоники меньше, упомянутая ошибка часто перестает быть таковой. И подобно тому как с точки зрения стиля Дебюсси движение параллельными аккордами, включающее и параллельные квинты, не является технической ошибкой, так и порой не представляет собой аналитической ошибки некоторое стирание граней между сопоставлением аккордов («ступеней») и сопоставлением тональностей: благодаря присущей стилю Дебюсси сжатой выразительности, грань эта действительно иногда стушевуется в самой его музыке.

Это относится, хотя и в меньшей степени, также к стилю Мусоргского. Пусть главным тональным центром монолога Бориса «Достиг я высшей власти» и служит H-dug, но начальное E-dug'ное трезвучие, как показано выше (см. пример 65), не является здесь «чистой» субдоминантой, лишь в той мере содержащей вторичные (переменные) черты тоники, в какой они вообще свойственны многим субдоминантам в классической музыке: нет, здесь черт тоникальности много больше и это было необходимо отметить при анализе, так как это существенно для музыки разобранного отрывка и всей системы ладогармонического мышления Мусоргского. Существенно более или менее аналогичное положение и для некоторых других явлений музыкального творчества конца XIX, а особенно XX века.

Другое важное наблюдение Рачевой состоит в том, что, в отличие, например, от позднего Скрябина, у которого вертикаль и горизонталь обычно раскрывают один и тот же ладогармонический комплекс, у Дебюсси горизонталь и вертикаль сплошь и рядом несут различную «художественную информацию» (разумеется, взаимосвязанную и взаимодополняющую), а это позволяет сконцентрировать на небольшом протяжении особенно богатую выразительность. Например, диатоническая или даже

¹ Там же, стр. 54.

пентатоническая попевка гармонизируется целотоновым аккордом, малотерцовой цепью мажорных трезвучий либо параллельными трезвучиями, доминантсептаккордами или нонаккордами. Точно также «иногда диатоническая мелодия дополняется особыми ладовыми оттенками посредством введения в вертикаль тех или иных вариантов основных ладовых ступеней... Порой это приводит к явному ощущению полиладовости в одновременности...»¹.

Содержит работа Рачевой и критику некоторых односторонних взглядов на соотношение в стиле Дебюсси мелодического и гармонического начала. Музыковеды, которые видят в стиле Дебюсси только красоту гармоний и их смен, теряющих, однако, свою былую формообразующую роль, неизбежно приходят к выводу о распаде у Дебюсси и мелодии, и формы, и вообще музыкально-логически связей. Эти музыковеды не ощущают ни выразительности мелодий Дебюсси (в частности, вокальных), ни роли мелодических соотношений в его гармонии, тогда как, не говоря уж о секундовых мелодических связях аккордов (и тональностей), сравнительная устойчивость и неустойчивость аккордов, да и самый тонально-гармонический центр оказываются в условиях резко ослабленного действия функционально-гармонических тяготений в гораздо большей зависимости именно от мелодических (и метроритмических) соотношений. Наоборот, Рудольф Рети, выдвинувший в связи с только что сказанным справедливое положение о возрождении у Дебюсси (на новом этапе) «мелодической тональности», характерной для старинной до-функциональной музыки, недооценивает, как это ни странно, самостоятельное значение у Дебюсси гармонии. В частности, в движении параллельными аккордами Рети усматривает только избегание гармонизации в подлинном смысле слова. В действительности же художественный смысл этого приема связан как с соответствующими мелодическими оборотами, так и со специфическим звучанием самих аккордов. Рачева заключает, что «в отличие, например, от стилей Шостаковича, Стравинского или Бартока, где возрожденные модальные ладомелодические закономерности действуют в соответствии с линейным, полимелодическим музыкальным мышлением, в музыке Дебюсси эти закономерности обнаруживаются в одном из последних гармонических стилей. Этой особой сложностью соотношения ладомелодического и гармонического начал и объясняется наличие столь противоположных точек зрения на принципы музыкального развития у Дебюсси, трактуемого то как цепь чередующихся вертикалей (Курт, Лиесс, Якобик, Альшванг), то как утолщенная дублировка м е л о д и ч е с к а я линия (Рети). В непонимании диалектики этого соотношения заключается... причина ограниченности рассматриваемых теоретических взглядов»².

¹ Цит. рукопись, стр. 62.

² Там же, стр. 7.

И наконец Рачева исследует типичные для Дебюсси интервальные соотношения сопоставляемых гармонических комплексов. Отмечается, в частности, роль классических кварто-квинтовых связей, иногда выступающих в их автентической форме как средство жанрово-танцевальной стилизации, иногда же даваемых в более крупном плане и способствующих скреплению формы целого, что особенно важно в условиях господства ладо-мелодической системы, где радиус действия тоники невелик. Внутри же отдельных построений кварто-квинтовые отношения применяются наряду со многими другими, но как акустически наиболее родственные, причем на первом плане оказывается именно родство у сравниваемых аккордов, тяготение же одного из них к другому выражено слабо и легко обратимо. На примере кварто-квинтовых связей ясно видно своеобразное сочетание у Дебюсси мелодической трактовки тональности с гармонической.

Особо выделяет Рачева роль у Дебюсси полутонового соотношения тональностей. Она пишет: «В ладовой системе Дебюсси, основанной на сравнении различных ладово-фонических сущностей, постоянно происходит полутоновое варьирование основных ладовых ступеней, меняющее терции аккордов и создающее, по отношению к основному расположению трезвучий в тональности, новые мажорные и минорные качества. По мере возрастания числа полутоновых вариантов ладовых ступеней, звукоряд одной тональности становится все более родственным звукоряду другой тональности, отстоящей на полутон выше или ниже. Вместе с этим, поскольку главный ладовый контраст в системе Дебюсси — это контраст мажора и минора, диэзов и бемолей, то в качестве самого контрастного тонального соотношения выступает полутоновое соотношение тональностей. Например, тональность, отстоящая на полутон ниже данной тональности, дает полное «омрачение» последней, понижая все ее элементы. Подобно тому как в классической функциональной системе тоника и доминанта — два самых родственных момента, и одновременно между ними заключается самая большая противоположность движения и покоя, на которой строится музыкальное становление, в ладовой системе Дебюсси самые противоположные выразительные сферы — «высокая» и «низкая» — являются и родственными: в условиях постоянного комбинирования качеств, звукоряды тональностей, отстоящих на полутон, находятся все время под взаимным влиянием и часто сливаются в общий звукоряд, содержащий по несколько характерных ступеней из каждой тональности, при переменном господстве двух отстоящих на полутон тоник. Полутоновые соотношения — явление повсеместно распространенное в творчестве Дебюсси, проистекающее из самой сути его ладомелодической организации на расширенной диатонической основе»¹.

¹ Цит. работа, стр. 73—74.

Среди ряда примеров Рачева анализирует в этой связи взаимопроникновение Fis-dur и G-dur в последних тактах прелюдии «Терраса, посещаемая лунным светом»:

Само собой разумеется, что, наряду с другими полутоновыми соотношениями, Дебюсси пользуется и однотерцовым (об этом упомянуто в предыдущей главе), которое в его стиле не представляет собой ничего необычного.

Что же касается классических функций, то хотя типичные доминантовые и субдоминантовые аккорды обычно у Дебюсси не тяготеют или тяготеют очень слабо, они все же сохраняют свой специфический доминантовый или субдоминантовый фонизм. Таким образом, даже функциональность воспринимается преимущественно с ее красочной стороны.

Описанная Рачевой гармоническая система Дебюсси, лишенная яркой динамической направленности, активных тяготений и, по-видимому, даже ощущения тяжести, весомости аккордов (самые многозвучные из них обычно носят прозрачный, легкий, нередко воздушный характер и не опираются на свой басовый фундамент «грудно»), связана с более или менее аналогичной метроритмической системой.

По классификации В. Холоповой ритмика Дебюсси относится к времяизмерительному (то есть не акцентному), но при этом

регулярному типу⁴. Регулярно акцентная ритмика, при которой подчеркнутые метрически сильные доли служат центрами, притягивающими к себе слабые, эстетически как бы соответствует централизованной функциональной системе гармонии с активным тяготением неустоев к тонике. Эти две системы естественно оказались связанными и конкретно исторически, о чем уже была речь в первых главах книги. Времяизмерительная же ритмика сосредоточивает внимание не на ритмической динамике, а на более спокойном сравнении и сопоставлении различных ритмических длительностей или характерных фигур. В области гармонии этому и соответствует та система сравнения различных ладофонических качеств, которая раскрыта Рачевой. И наконец, регулярность ритмики означает наличие ясной метрической системы и предполагает единство метра или во всяком случае отсутствие слишком частых и капризных его смен. Аналогичным образом гармония Дебюсси содержит ясную интервально-конструктивную основу в виде какого-либо ладового звукоряда — диатонического или хроматизированного, который характеризуется не столько определенными тяготениями, сколько теми или иными интервальными соотношениями, определяющими соответственные ладофонические качества. Возникающие же тонально-гармонические центры служат опять-таки не столько центрами притяжений, сколько «центрами сравнения» или исходными «точками отсчета», подобно тому как первая доля такта при времяизмерительной ритмике тоже является не центром тяжести, а начальным моментом счета, причем регулярность чередования долей больше способствует ритмической размерности, нежели ритмической динамике.

Не анализируя специально ритмику Дебюсси, Рачева, однако, справедливо связывает приглушенность акцентов в его мелодике, особенно в полуречитативной и полупесенной мелодике «Пеллеаса и Мелизанды», со свойствами французского языка, охарактеризованного также и самим Дебюсси как «язык нюансов», а не «акцентированный язык», коренным образом отличающийся в этом отношении от языков немецкого и итальянского (вспомним силлабическое французское стихосложение).

И здесь снова напрашивается аналогия с Мусоргским, тонко воплотившим в музыке особенности русской речи, распевной и тоже сравнительно свободной от подчеркнутых акцентов. Отсюда же и малая характерность как для Мусоргского, так и для Дебюсси активных ритмов, отодвигаемых обоими композиторами в специфические жанровые сферы.

Осталось осветить вопрос о связи системы Дебюсси со стилевыми свойствами импрессионизма и символизма, равно как и о ее более общем значении. Импрессионизм, фиксирующий мгно-

⁴ См.: В. Холопова. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века, стр. 274—276.

венные впечатления и их смены, а также родственный ему символизм, естественно требовал сжатой, концентрированной «художественной информации» и потому способствовал выработке соответствующей техники. Но само понятие и область применения сжатой информации несравненно шире стилизованных устремлений импрессионизма и символизма. С одной стороны (как показано), тенденция к концентрации ладогармонической выразительности на малых протяжениях, связанная с возрастанием роли фонизма, — существенная черта всей исторической эволюции музыкального творчества в XIX веке. Тенденция эта нашла свое чрезвычайно яркое выражение у Мусоргского, стиль которого, в частности стиль «Бориса Годунова», никто, конечно, не считает импрессионистическим. В этом смысле Дебюсси лишь доводит до логического конца одну из общих тенденций исторической эволюции классической гармонии — тенденцию к развитию ладофонической выразительности и сведению на нет (или к возможному минимуму) функциональных соотношений (само собой разумеется, что при этом развивается и фонизм в тесном смысле — игра громкостными оттенками, регистрами, вообще звучаниями как таковыми — густыми, прозрачными, матовыми, звонкими, мягкими, жесткими и т. д.). С другой же стороны, у композиторов более позднего времени, творчество которых во многом характеризуется антиромантической и антиимпрессионистической направленностью, например у Прокофьева (и ряда французских мастеров), стремление к концентрированной ладофонической выразительности, идущее как от Мусоргского, так и от Дебюсси, проявляется с очень большой яркостью (Рачева упоминает, в частности, что «некоторые лирические эпизоды музыки Прокофьева — сдержанные, чистые, хрупкие и несущие огромную художественную «информацию» на малом протяжении» — обнаруживают «несмотря на все различия, также и черты родства с более или менее аналогичной лирикой ряда сочинений Дебюсси», стр. 12—13). Таким образом, значение художественно-технической системы Дебюсси, возникшей в связи с определенной эстетикой, оказалось — и по ее историческим связям с прошлым и по ее влиянию на будущее — много шире того стиля и той эстетики, которые эта система непосредственно обслуживала. Аналогичное положение встречается в области техники искусства нередко. В данном же случае необходимо еще принять во внимание, во-первых, что творчество Дебюсси все же не вмещается в понятие импрессионизма (хотя Дебюсси был его ярчайшим представителем в музыке), во-вторых, что сам музыкальный импрессионизм, который обычно рассматривают как примыкающий к романтизму, выступает в своей борьбе против романтического многословия как предвестник и союзник ряда более поздних течений.

С импрессионизмом и особенно с импрессионизмом Дебюсси связан еще один принципиальный вопрос. Многие музыковеды,

не отрицающие красоты музыки Дебюсси, говорят о ее туманности, расплывчатости, о неясности очертаний и граней ее форм, о смутности и неуловимости логики, а иногда и об отсутствии таковой. Соответствующие высказывания напоминают Рачеву, а затем опровергаются всем ходом ее исследования, раскрывающим стройную и логичную систему ладогармонических средств Дебюсси и показывающим ее историческую и эстетическую оправданность. При этом непонимание многими авторами истинной природы музыки Дебюсси Рачева объясняет новизной и непривычностью самой системы, лежащей в ее основе, и связанными с этим попытками «оценить творчество французского классика с позиций неродственных ему художественных явлений», то есть с точки зрения системы предшествующих стилей. Однако высокая степень новизны художественного явления чаще служит причиной его отрицания, полного неприятия, нежели его ложного понимания при одновременном признании его ценности. Кроме того, музыка Дебюсси действительно порой производит впечатление игры тонкими оттенками и красками, неуловимыми переходами, зыбкими и воздушными построениями. Трудно утверждать, что подобное восприятие этой музыки многими людьми целиком ошибочно, основано на сплошном недоразумении. Наконец, Рачева не объясняет, почему композитор, который «осуществляет в музыке французский национальный эстетический идеал, возрождая традиции Рамо и Куперена», и поэтому борется за ясность художественных высказываний и против «туманного немецкого многословия», оказался связанным с импрессионизмом и символизмом, постоянно ассоциирующимся как раз с выражением неопределенного, неуловимого, неясного. Этот кажущийся парадокс необходимо разъяснить.

Он основан на смешении «предмета отражения», то есть самих явлений жизни, служащих объектом художественного воспроизведения и «отражения предмета», то есть того художественного претворения этих явлений, которое предстает уже только в самом произведении искусства. Предметом отражения в музыке Дебюсси действительно часто служат явления почти неуловимые — легкие дуновения ветра, колыхания поверхности воды, блики солнечного или лунного света, неопределенные звуки и ароматы, «реющие в вечернем воздухе», наконец, тончайшие душевные движения, передаваемые еле заметными оттенками интонаций. И естественно, что характер этих «предметов отражения» присутствует в музыке Дебюсси и воспринимается слушателями в качестве образов зыбкого, неопределенного, неясного. Но «образ неясного» не есть «неясный образ». Сами музыкальные образы Дебюсси как «отражение предмета», предельно отшлифованы, точно передают то, что хотел сказать художник. И если Дебюсси смог художественно убедительно схватить, зафиксировать явления неопределенные, почти неуловимые, сумел найти их градации и меру, значит ему удалось уловить это

неуловимое и оно как бы перестает быть в его музыке таковым. Подобно этому самые таинственные и непонятные явления действительности оказываются понятными в свете той научной теории, которая их хорошо объясняет. Однако, в отличие от научной теории, художественный образ дает воспринимающему — через «отражение предмета» — целостное и непосредственное художественное впечатление также и «предмета отражения». Поэтому ясная музыка Дебюсси передает и то ощущение неуловимости, которое вызывается отображаемыми ею явлениями при непосредственном восприятии. Во всяком случае художественный «инструмент» (аппарат, техническая система), требуемый для эстетического освоения подобных явлений, должен быть способен «работать» с особенно высокой точностью и большой тонкостью. В этом смысле Дебюсси осуществил французский «идеал ясности» с исключительной убедительностью и полнотой, ибо добился успеха, двигаясь по линии наибольшего сопротивления. Нетрудно удовлетворительно разъяснить то, в чем нет особых неясностей. Но подлинное торжество ясности, как и любое другое выдающееся завоевание, обычно возникает в искусстве (как и в науке) в результате преодоления огромного «сопротивления материала», в данном случае такого материала (предмета отражения), который по своей природе более всего противится проведению четких граней, приданию ему ясной формы и логичной последовательности. Дебюсси и удалось осуществить это — внести ясность, логичность, стройность в самое неясное и зыбкое. Вот почему сделанные им художественные открытия обладают и чрезвычайно большой познавательной ценностью. Эти соображения представляются автору необходимым дополнением к исследованию Рачевой.

Теперь можно снова бросить общий взгляд на эволюцию системы ладогармонического мышления в XIX веке и определить соотношение в этой эволюции национальных и интернациональных элементов. Функциональные закономерности классической гармонии носят, как известно, интернациональный характер, имеют значение для музыки всех европейских народов и развивались одновременно во многих странах. Но все же преобладающую роль в выработке этих закономерностей сыграли две национальные музыкальные культуры: итальянская и немецкая. В Италии сформировался гомофонный склад, имевший в народной мелодике этой страны больше предпосылок, чем в фольклоре других стран, возникли и расцвели опера, стиль пения *bel canto*, жанр сольного инструментального концерта. Музыкальная же культура стран немецкого языка, где вместе с развитым ладогармоническим мышлением, в большей степени, чем в Италии, сохранялись полифонические традиции и вырабатывались сложные инструментальные формы, распространила функционально гар-

монические закономерности небольших гомофонных построений на крупные тонально-модуляционные планы, на логику конфликтного и динамичного развертывания музыкального целого.

Разумеется, венско-классический симфонизм впитал в себя и достижения французской музыки, например французской увертюры и, как показано в уже упомянутых работах В. Конен, опер Люлли — их принципов архитектоники, особенно симметричной ритмико-синтаксической конструкции. Кроме того, сама функциональная гармония отнюдь не была навязана извне музыкой Италии и Германии музыке других народов: эта гармония органически соответствовала на определенном историческом этапе внутренним потребностям развития музыкальной культуры разных стран Европы и в разных же странах по своему вызревала. Но в Италии и Германии условия для формирования функциональной системы ладогармонического мышления и всего, что с ней связано, были наиболее благоприятны, а это, в свою очередь, превратилось в один из факторов, способствовавших утверждению гегемонии итальянской и немецкой музыки в XVIII и первой половине XIX века.

Пусть квадратная акцентированная метрика и ярко выраженная гармоническая функциональность, тяготеющие друг к другу, не схватывают некоторых коренных особенностей французской (или русской) речи, и это осознавал, например Ж.-Ж. Руссо (они, однако, находят важные точки соприкосновения, например, с французской хороводно-танцевальной культурой, для которой характерна размеренность, тоже выявляемая метрическими акцентами). Но, во-первых, квадратная метрика и гармоническая функциональность все же так или иначе уживаются с этими языками, во-вторых — и это главное, — основные задачи музыкального искусства XVIII века были связаны, как упомянуто в первой главе, с выработкой самостоятельных закономерностей музыкальной логики, во имя чего порой приходилось жертвовать некоторыми сторонами национальной характеристики и индивидуальной выразительности передаваемых музыкальной речевых интонаций.

Создатель русской музыкальной классики Глинка тоже мыслил в рамках функциональной системы гармонии, и это, вполне отвечая задачам развития национальной музыки на том этапе, не содержало ничего чуждого русской культуре. Для сравнения вспомним, что Пушкин, столь приблизивший лексику и синтаксис русской поэзии к русской разговорной речи, писал, однако, силлаботоническим стихом и преимущественно четырехстопным ямбом, которые, хотя и вполне допускаются русским языком, но достаточно далеки от специфических закономерностей русского народного стиха (и от закономерностей распределения ударений в русской речи). И только некоторые позднейшие поэты писали стихом более близким к народному. Подобно этому (но, разумеется, без полной аналогии) Мусоргский воплотил в своем

творчестве такие особенности русской речи и русской народной музыки, каких еще не мог воплотить Глинка, ибо в эпоху Глинки для этого еще не созрели необходимые предпосылки в искусстве — как русском, так и мировом. Дебюсси же — с той полнотой, с какой Мусоргский решил аналогичную задачу в России, — передал в музыке особенности речи французской и сделал это тоже так, как на предыдущих этапах развития французской музыки осуществить это было невозможно.

Здесь очень важно и то, что новые системы музыкального мышления — Мусоргского и Дебюсси — отвечали также насущным потребностям (и тенденциям развития) мирового музыкального искусства, а потому и приобрели этапное значение. Ясно, наконец, что эти новые потребности, возникшие во второй половине XIX века, могли быть полнее всего удовлетворены именно новыми явлениями русской и французской музыки, которые и оказали поэтому мощное воздействие на дальнейшее течение мирового музыкально-исторического процесса.

В итоге эволюция гармонии в XIX и начале XX века предстает — в ее самых главных и схематично намеченных чертах — как направленная, с одной стороны, действительно к вагнеровскому «Тристану» и далее к раннему Шенбергу, а отчасти к Скрябину, с другой же стороны — к Мусоргскому и далее к Дебюсси. Первый путь связан прежде всего с обострением всевозможных доминантовых напряжений, второй (не выделенный Куртом в самостоятельную линию, равноправную «тристановской») — с раскрытием качественно многообразных ладофонических свойств гармоний. Пути эти, нередко переплетаясь, ведут, однако, и в их чистом виде к результатам во многом сходным (хотя бы внешне) — прежде всего к хроматике, возникающей и на альтерационно-вводнотоновой основе, и в результате использования разных ладовых вариантов ступеней звукоряда.

Сказанного здесь в принципе достаточно, чтобы уже перейти к рассмотрению проблем гармонии XX века. Но перед этим необходимо специально остановиться еще на одном важном структурном вопросе, без освещения которого многое в ладогармоническом мышлении нашего времени (равно как и в гармонии рубежа XIX—XX веков) остается не вполне понятным. Речь идет о ладах (или системах), основанных на делении октавы на равные и сходно построенные отрезки (к их числу относятся, например, целотоновый звукоряд, гамма тон-полутон и ряд других). Вопрос об этих ладах существен не только из-за их заметной роли в музыке XX века, но и потому, что в связи с ними можно особенно ярко проиллюстрировать некоторые тенденции эволюции гармонии, о которых речь шла выше, равно как и разъяснить принципиально важные линии дальнейшего развития.

Сперва о терминологии. Лад или системы, о которых идет речь, нередко называют «искусственными», имея в виду, что они

не образовались естественным путем в народном творчестве, а возникли лишь в профессиональной музыке конца XIX — начала XX века. Однако некоторые приближения к таким ладам все же встречаются и в народных музыкальных культурах. Кроме того, в профессиональной музыке они тоже сложились в результате естественной исторической эволюции ладогармонического мышления, а не сконструированы чисто умозрительно. Поэтому нет оснований обозначать их термином, ставящим под некоторое сомнение само их право на существование в исторически развивающемся общественном музыкальном сознании. Наконец, этот термин ничего не говорит о конкретных структурных свойствах соответствующих ладов.

Мессиян, описавший семь ладов, связанных с делением октавы на равные и сходные отрезки, назвал их «ладами ограниченной транспозиции», что характеризует одно из их структурных свойств. Действительно, каждый из таких ладов не может быть представлен двенадцатью несовпадающими звукорядами. Так, если звукоряд полутон-тон (например $c—des—es—e—fis—g—a—b—c$) делит октаву на четыре одинаковых отрезка ($c—des—es$, $es—e—fis$, $fis—g—a$, $a—b—c$), то число возможных звукорядов этой структуры будет в четыре раза меньше двенадцати, ибо звукоряды полутон-тон, построенные от звуков c , es , fis и a , будут совпадать. В итоге существуют только три различные позиции данного звукоряда. Аналогичным образом всякий лад, основанный на делении октавы на три равных и сходно построенных отрезка (например, $c—des—es—e—f—g—as—a—h—c$ — так называемый полный увеличенный лад по Яворскому, с тоникой $c—e—as$) возможен всего в четырех различных позициях (позиции от c , e и as в рассматриваемом примере совпадают, приводят к тому же самому звукоряду). Наконец, целотоновый звукоряд, делящий октаву на шесть одинаковых отрезков, существует всего в двух вариантах¹.

¹ Следуя Яворскому, обычно говорят о двух тональностях дважды увеличенного (целотонного) лада, четырех тональностях полного увеличенного лада и т. д. Это быть может не во всех отношениях точно. Ведь классические тональности отличаются между собой не только по звуковому составу своих диатоник, но и по своим опорным тонам или созвучиям (ср. натуральный минор и параллельный ему мажор). Если иметь в виду под тональностью только самый звуковой состав лада и его тонический аккорд, то рассматриваемые лады действительно имеют лишь небольшое число тональностей и являются ладами «ограниченной транспозиции». Но если предполагать наличие в тональности также определенного опорного или исходного тона, положение меняется. Действительно, целотоновый лад, лад тон-полутон и т. д. (как и соответствующие гаммы) можно построить на любом из двенадцати звуков в качестве опорного или исходного, но звукоряды некоторых из этих ладов (и гамм) будут совпадать (см. ниже пример 71 и сноску на стр. 488). Указанная неточность нередко приобретает, однако, чисто формальный характер, поскольку системы, о которых идет речь, вообще нельзя считать тональностями в собственном смысле.

Легко, однако, заметить, что несколько громоздкое обозначение Мессиаана («лады ограниченной транспозиции») схватывает скорее важное следствие соответствующей структуры звукорядов, нежели саму эту структуру, ее основу. Поэтому заслуживают внимания и другие термины, пытающиеся уловить структурную основу этих ладов. Так, иногда их называют терцово-хроматическими системами, что, однако, больше говорит об одном из путей их исторического возникновения, нежели о самом их внутреннем строении. Применяется также термин геометрические (или геометризованные) лады, указывающий на их особую («геометрическую») правильность. Ю. Холопов предложил термин симметричные лады, фиксирующий это свойство более точно и примыкающий к термину Эрпфа «симметричные созвучия», под которым имеются в виду аккорды, делящие октаву на равные части (уменьшенный септаккорд, увеличенное трезвучие)¹. Некоторый недостаток термина «симметричные лады» связан с тем, что симметричным в другом смысле слова (то есть зеркально-симметричным) может быть и звукоряд, вовсе не делящий октаву на равные части и сходные отрезки: в главе шестой уже упомянуто о симметрии гамм дорийского лада и мелодического мажора.

Представляется поэтому целесообразным предложить для описываемых ладов и другое обозначение: круговые (или циклические). Это обозначение, быть может, полнее характеризует основное структурное свойство соответствующих ладов и звукорядов. Ведь звукоряды эти состоят из равноправных и сходных (как бы секвентных) звеньев, причем несколько одинаковых (секвентных) шагов приводят вновь к исходному звуку, как бы замыкая круг (окружность). Эта замкнутость вместе с полным равноправием ряда звеньев и позволяет обозначить описываемые лады как круговые или циклические (а точнее, быть может, как секвентно-круговые или секвентно-циклические). Ясно, что «ограниченность транспозиции» оказывается ближайшим следствием этой круговой структуры, предполагающей равноправие ее элементов («точек» или одинаковых звеньев окружности)².

Если же искать термин, характеризующий не основу конкретной внутренней структуры соответствующих ладовых систем, а их общую природу («правильность», «геометричность», «симметрию»), а также меньшую органичность по сравне-

¹ См.: Ю. Холопов. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиаана. Сб. «Музыка и современность», вып. 7. М., «Музыка», 1971.

² Предложенное здесь обозначение в конечном счете примыкает к термину Кагуара «циклическая модуляция». Так он назвал «секвенцию строев» по малым или большим терциям, приводящую к «энгармоническому унисону» (см. Теоретический курс гармонии, ч. II, стр. 80).

нию с мажором, минором или старинными (народными) ладами, то кажется наиболее естественным назвать эти лады кристаллическими. Мы и будем в дальнейшем обозначать их как круговые, когда имеется в виду конкретное строение, и как кристаллические, когда желательно сосредоточить внимание на их общей природе и художественных возможностях.

Один из путей исторического формирования описываемых ладов в музыке XIX века связан с секвентными сопоставлениями тональностей или аккордов, образующими замкнутый круг по большим или малым терциям. Следует заметить, что именно при круговом движении особенно рельефно выступает фоническая сторона возникающих тонально-гармонических соотношений. Один шаг, например, на большую терцию вниз или вверх от тоники еще способен восприниматься, несмотря на яркую красочность сопоставления, с достаточной функциональной определенностью: E-dur'ное трезвучие (или тональность) так или иначе выполняет по отношению к C-dur доминантовую функцию, а As-dur'ное может служить довольно ясно выраженной субдоминантой. Но уже после двух большетерцовых шагов в одну сторону, например C — E — Gis, функциональное понимание последнего аккорда (или тональности) по отношению к исходному затруднено: движение в сторону диэзов быстро привело к бемольной сфере (Gis = As), доминанта от доминанты полностью совпала с субдоминантой, и тональные «карты» оказываются несколько «спутанными». При движении же по замкнутому кругу, особенно если он обходится неоднократно, все три звена иногда могут восприниматься как равноправные, любой из трех аккордов может быть принят за тонику, и тогда возникающая тональная неопределенность (в смысле отсутствия ясно выраженного тонального центра) компенсируется ладофонической определенностью всего кругового комплекса. (Заметим, что квинтовый круг тональностей обладает настолько большим «радиусом» и, следовательно, малой «кривизной», что движение на три-четыре квинты «вправо» или «влево» воспринимается как движение по прямой и не вызывает ассоциаций с замкнутым кругом.)

Разумеется, степень тональной определенности или неопределенности обуславливается всем контекстом. В частности, при быстром круговом движении по большим терциям вниз (C — As — E — C) функциональная ориентировка теряется в меньшей степени, чем при аналогичном движении вверх, ибо движение вниз соответствует в данном случае обычному направлению кругооборота функций (TSDT). Не меньшее значение имеют и другие условия. Вспомним, например, большетерцовую цепь D — B — Fis — D в коде увертюры к опере «Руслан и Людмила» Глинки, сопровождающую целотоновую гамму (приводим схему):



Пример этот прежде всего обнажает секвентную природу самой целотоновой гаммы. Функциональный же смысл ее звеньев ясен, поскольку главная тональность прочно установлена, а субдоминантовые отклонения при нисходящем движении баса, особенно в кодах, весьма типичны. В данном случае на такое отклонение указывает уже звук *c* в басу и поэтому *B-dur*'ное трезвучие (вместо более обычного в таких условиях *g-moll*'ного секстаккорда) воспринимается как несомненная субдоминанта. А так как круг быстро замыкается тоникой, перед которой (и после субдоминанты) ожидается доминанта, то на *Fis-dur*'ное трезвучие как бы интерполируются восприятием — в условиях быстрого темпа и активного метра — свойства доминанты от *D-dur*, которые сами по себе тут могли быть не вполне ясны, так как это *Fis-dur*'ное трезвучие возникает по отношению к *B-dur*'ному в качестве *Ges-dur*'ного (то есть субдоминантового).

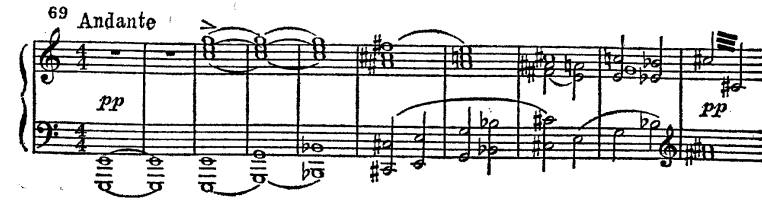
Еще более очевиден функциональный смысл трех мажорных трезвучий большетерцового круга в следующем примере из «Ромео и Джульетты» Прокофьева:



Здесь функциональная ясность определяется и ранее установленной тональностью *C-dur*, и активным метром, и особенно оборотом *c—h—c* в мелодии, легко ассоциирующимся в подобных условиях с последовательностью *S—D—T* в ее обычной форме (*IV—V—I*). Пример этот показывает типично прокофьевское сочетание красочных и функционально-динамических свойств гармонии, о котором речь еще будет в следующей главе.

Однако во многих других условиях большетерцовые и малотерцовые круги одинаковых аккордов резко ослабляют функциональные связи. Таков, например, малотерцовый круг во вступлении ко второй картине оперы «Садко» Римского-Корсакова (приводим начало вступления):

484



Завершается это вступление в тональности *C-dur* (и начинается *C-dur*'ным аккордом). Однако *C-dur* служит для всего эпизода лишь некоторой тональной рамкой, как бы оправой. Внутри же эпизода безраздельно господствует описанный круг и функциональные соотношения аккордов перестают «прослушиваться». При этом трезвучия (квартсекстаккорды) *A*, *Fis*, *Es*, ярко выделяясь фонически и приобретая в связи с этим черты тоникальности, отчасти воспринимаются и как представители соответствующих тональностей, хотя ни модуляций, ни отклонений в эти тональности, ни даже побочных доминант к их тоникам тут нет (это — лишняя иллюстрация уже упомянутой способности яркого фонизма сжимать во времени художественно выразительную «информацию»). Таким образом, ставшие возможными благодаря расширению тональности и усилению фонизма быстрые круговые последовательности аккордов иногда становятся по существу внетональными и подчиняются иной звуковой организации, которая и является организацией секвентно-кругового лада, или круговой системы, носящей преимущественно ладофонический и тем самым в известном смысле модальный (а не тонально-функциональный) характер.

И подобно тому как большетерцовая цепь мажорных трезвучий может служить естественным сопровождением целотоновой гаммы (см. выше пример 67), так и малотерцовая цепь из четырех мажорных или минорных трезвучий (либо доминант-септаккордов) объединена еще более тесным родством с гаммой полутон-тон, ибо такая цепь как раз и содержит восемь различных звуков, которые при их расположении в одной октаве образуют названную гамму. Во второй картине «Садко» сочетание малотерцовых цепи аккордов с гаммой полутон-тон реализуется очень наглядно (как, впрочем, и в ряде других опер Римского-Корсакова):



485

Кристаллические лады, и притом в той форме, которая обнажает их замкнутую секвентно-круговую структуру, не случайно нашли особенно большое применение и многообразную разработку именно в творчестве Римского-Корсакова. Они связаны в его музыке преимущественно с воплощением образов фантастических, сказочных, волшебных, а не образов реальных, живых людей и их чувств. И своеобразная прелесть этих ладов естественно ассоциируется в таких условиях прежде всего с красотой «магического кристалла», а не явлений органического мира. Показательно, что для творчества другого представителя Новой русской школы—Мусоргского—замкнутые секвентно-круговые структуры нехарактерны¹.

Происхождение описываемых ладов в музыке XIX и начале XX века связано, однако, не только с круговыми «секвенциями строев» (употребляя выражение Катуара) или аналогичными «секвенциями аккордов». Есть и другой путь—альтерационный. Действительно, до тех пор пока альтерированные аккорды господствуют, они воспринимаются лишь как видоизменения некоторых основных аккордов и поэтому разрешаются так же, как и соответствующие основные. Но когда альтерированные аккорды применяются чаще основных, они начинают восприниматься как самостоятельные, и тогда их тяготение и разрешение могут в большей мере определяться их собственной внутренней структурой, нежели структурой тех неальтерированных аккордов, из которых они исторически произошли.

Например, доминанттерцквартаккорд с пониженной квинтой ($des-g-f-h$ в тональности *C-dur*) разрешается в то самое тоническое трезвучие $c-g-e-c$, в какое разрешился бы терцквартаккорд не альтерированный ($d-g-f-h$). Но альтерированный аккорд симметричен, состоит из двух тритонов: $des-g$ и $f-h$. Поэтому, если подобного рода аккорды господствуют и можно забыть об их происхождении, то, в соответствии с их собственной симметричной структурой, естественно давать им симметричное же разрешение. Иными словами, исчезают основания по-разному разрешать два тритона, входящие в аккорд (один тритон $des-g$ —в чистую квинту $c-g$, другой $f-h$ —в малую сексту $e-c$): проще разрешить каждый тритон в малую сексту, то есть в аккорд $c-as-e-c$.

Выше упомянуто, что аккорд $des-g-f-h$ можно понимать и в тональности *As-dur*. Тогда как раз нижний тритон

¹ Из западных композиторов XIX века замкнутыми секвентно-круговыми структурами чаще других пользовался Лист, который меньше Вагнера развивал гармонию в линейно-энергетическом, альтерационном и хроматическом («вводно-тоновом») направлении и больше акцентировал непосредственные фонически-колористические эффекты гармоний и их последовательностей (равно как и своеобразие необычных ладомелодических оборотов). Гармония же Шопена, сохраняя почти бетховенски ясную функциональную динамику, ярко предвосхищает черты как листовской, так и вагнеровской гармонии.

разрешится наиболее правильно—в малую сексту $c-as$ (а верхний—в большую сексту $es-c$). Разрешение же в увеличенное трезвучие $c-e-as$ как бы синтезирует разрешения в оба мажорных трезвучия—*C* и *As*, используя основные и терцовые тоны обоих этих трезвучий (и исключая квинтовые). А в условиях некоторой тональной неопределенности всего контекста, часто возникающей при господстве альтерированных аккордов, подобное разрешение в увеличенное трезвучие действительно может оказаться самым естественным, и тогда образуется комплекс, названный Яворским увеличенным ладом.

Еще более яркой и хорошо известной иллюстрацией альтерационного происхождения круговых ладовых структур является то обстоятельство, что большой доминантноаккорд с так называемой расщепленной квинтой (в одном голосе повышенной, в другом пониженной) полностью совпадает по своему звуковому составу с целотоновой гаммой. Длительное господство подобных альтерированных доминантноаккордов или септаккордов способно создавать общее впечатление целотонного ладогармонического комплекса, более или менее независимое от связей с той или иной мажорной тональностью. Следует также иметь в виду, что целотоновая гамма (а значит, и большой доминантноаккорд с расщепленной квинтой) содержит три тритона. Разрешения этих тритонов в большие терции или малые сексты образуют созвучия (в частности, увеличенные трезвучия), входящие в другую целотоновую гамму, причем таким способом возможно получить и всю эту гамму. В итоге один полный целотоновый комплекс разрешается в другой (дважды увеличенный лад по Яворскому).

Таким образом выясняется, что и здесь, как и при усилении формообразующей роли мелодического начала, противоположные пути могут приводить к одному и тому же результату. И опять-таки оба пути возникновения круговых ладов—терцовые сопоставления аккордов или тональностей и определенного рода альтерации—нередко переплетаются. Впрочем, у Римского-Корсакова явно преобладает путь сопоставлений, тогда как для Скрябина специфичен альтерационный путь, обычно поддерживаемый, однако, соответствующими сопоставлениями: построения, в которых господствуют альтерированные (целотонные) доминант-аккорды, нередко перемещаются по большим терциям или большим секундам.

Так, в «Enigme» (op. 52 № 2) крайние части придерживаются в основном целотоновой гаммы от *as*, средняя же—целотоновой гаммы от *des*. При этом второй шеститакт пьесы начинается большой терцией выше (малой секстой ниже) первого, а в средней части сопоставляются альтерированные нон-аккорды одного и того же целотонного ряда. «Юридически» пьеса написана в *Des-dur* (пять бемолов в ключе) и заканчивается целотоновой доминантой этой тональности, но факти-

чески в ней господствует целотоновый лад. Однако целотоновые гармонии (в отличие от целотоновых комплексов в «Voiles» Дебюсси) все же сохраняют здесь какие-то элементы доминантовых напряжений (особенно в средней части) и с этим связан оттенок томления, а не только загадочной (epigme) игры красок.

В пьесе Лядова «Гримасы» тоникой служит увеличенное трезвучие, что опять-таки связано и с перемещением основного построения на большую терцию, и с альтерацией доминантовой гармонии (как известно, Лядов своеобразно претворил влияния как стиля Римского-Корсакова, так и фортепианных миниатюр Скрябина)¹:

¹ На этом примере, между прочим, видно, что, хотя по Яворскому тональности увеличенного лада С, Е и Аз совпадают, данная пьеса написана именно в тональности С, а не Е или Аз.

К новым ладам симметричной структуры влекут не только такие созвучия, симметричное строение которых возникает в результате альтерации, но и аккорды, изначально симметричные, как, например, уменьшенный септаккорд. В ясно выраженном тональном контексте аккорд этот получает свое обычное разрешение. В условиях же тональной неопределенности он, с одной стороны, может становиться лейтгармонией, приобретающей черты тоникальности, с другой же стороны, способен разрешаться в соответствии со своей симметричной внутренней структурой. Иначе говоря, оба тритона, составляющие уменьшенный септаккорд, могут разрешаться одинаково — в большую терцию (малую сексту) и тогда аккорд этот переходит в симметричное «трезвучие с двумя терциями» (мажорной и минорной). Разрешением аккорда $h-d-f-as$ оказывается, следовательно, созвучие $c-e-es-g$. Такой комплекс назван Яворским цепным ладом (две большие терции — $c-e$ и $es-g$, образующие тоническое четырехзвучие, как бы зацеплены одна за другую).

Нетрудно убедиться, что четыре тонических звука этого комплекса ($c-es-e-g$) входят в состав той гаммы полутон-тон ($c-des-es-e-fis-g-a-b$), которая не содержит звуков данного уменьшенного септаккорда ($h-d-f-as$). Если же оба тритона этого септаккорда разрешить одновременно в обе стороны — в большую терцию и в малую сексту (или, что тоже самое, представить себе обычное разрешение не двух, а четырех тритонов: $h-f$, $d-as$, $eis-h$, $gis-d$), — то разрешающий восьмизвучный комплекс полностью совпадает с гаммой полутон-тон («дважды цепной лад» по Яворскому).

Любопытно проследить, в сколь различных обликах может представать эта гамма. Она является замкнутой цепью больших терций, расположенных по малым терциям ($c-e$, $es-g$, $fis-ais$, $a-cis$), но в то же время и аналогичной цепью мажорных трезвучий (см. выше примеры 69—70), минорных трезвучий, доминантсептаккордов, малых минорных септаккордов или малых доминантноаккордов. Кроме того, она представляет собой соединение двух мажорно-минорных трезвучий («трезвучий с двумя терциями») на расстоянии тритона, например $c-e-es-g$ плюс $fis-ais-a-cis$ или (что дает те же звуки) $a-cis-c-e$ плюс $es-g-ges-b$. Наконец, гамма тон-полутон возникает от сложения двух уменьшенных септаккордов: один образуется нижними тонами больших терций, составляющих цепь, другой — верхними.

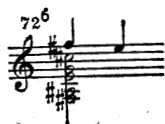
Труднее всего истолковать восьмизвучный комплекс полутон-тон как единую гармонию классического типа, хотя бы и усложненную альтерациями или неаккордовыми звуками (подобно тому как целотоновая гамма может быть представлена в качестве большого доминантноаккорда с расщепленной квинтой). Однако и такое истолкование оказывается не только воз-

можным, но и, как увидим ниже, реализованным в творческой практике. Действительно малый доминантноаккорд, например *fis—ais—cis—e—g* (в тональности H), уже содержит пять звуков этой гаммы, а варианты квинтового тона аккорда, могущие уже у Скрябина существовать одновременно, дают еще два звука: большую сексту или целотоновое задержание к квинте сверху (*dis*) и пониженную квинту или полутоновое задержание к ней снизу (*c* или *his*). Последний же тон восьмизвучного комплекса (*a*) предстает в виде нисходящего задержания к малой ноне аккорда (*g*).

Эти рассуждения только в том случае могут показаться искусственными, если не знать достаточно конкретно историю развития гармонических средств. В общей форме хорошо известно, что некоторые неаккордовые звуки со временем превращаются в аккордовые, становятся органическими составными элементами цельного вертикального комплекса. Важно, однако, представлять себе, что процесс этот, в конце концов захватил неаккордовые звуки, смежные не только с квинтовым тоном аккорда, но и с септимой и ноной. Нисходящее задержание к септимеру уменьшенного септаккорда, образующее уменьшенную октаву с основным тоном аккорда, применяется давно (например, созвучие *ais—cis—e—a*, переходящее в аккорд *ais—cis—e—g*). В малом же доминантноаккорде и его обращениях этот неаккордовый звук (*a*) оказывается задержанием к ноне:



Заметим еще для дальнейшего, что если в неонаккорде имеется основной тон, расположенный выше ноны, то этот основной тон воспринимается не как аккордовый звук, а как нисходящее задержание к септимеру:



Теперь уже можно рассмотреть прелюдию Скрябина оп. 74 № 3 (1914), построенную на гамме полутон-тон как в ее горизонтальном (мелодическом) виде, так и вертикальном, основанном на упомянутом малом доминантноаккорде с задержаниями. Приводим прелюдию целиком:

490

73 *Allegro drammatico*

73^a

73^b

74

75

76

491

В книге С. Протопопова «Элементы строения музыкальной речи» пьеса эта рассматривается как пример дважды цепного лада. Звуки уменьшенного септаккорда $h-d-f-as$ образуют «доминанту», содержащую четыре тритона ($h-f$, $d-as$, $eis-h$ и $gis-d$). Разрешающие же эти тритоны четыре большие терции составляют восьмизвучную «тонику», совпадающую с гаммой полутон-тон от fis , c , a или es ¹.

Нетрудно убедиться, что комплекс этот господствует в прелюдии безраздельно. Звуки «доминантового» уменьшенного септаккорда ($eis-gis-h-d$) изредка появляются лишь в качестве хроматических проходящих, длятся каждый раз всего одну восьмую долю и сразу разрешаются в звук тонического

¹ См.: С. Протопопов. Элементы строения музыкальной речи, под ред. Б. Яворского, ч. II. М., Музгиз, 1931, стр. 141—146.

комплекса, лежащий полутонном ниже (см. такты 1, 3, 5, 7, 8 и аналогичные). Такты же 9—12 и последние шесть тактов пьесы вовсе свободны даже и от этих редких и мимолетных выходов за пределы одной и той же гаммы полутон-тон, выступающей здесь в своей непосредственной данности.

Однако сходные звенья этой гаммы в прелюдии отнюдь не равноправны. Басовым тоном в первых и последних тактах служит Fis . В конце первого предложения (такты 11—12) — в басу His (C). Второе же предложение представляет собой «транспозицию» первого на интервал тритона. Ясно, что такое перемещение комплекса полутон-тон не выводит за его пределы¹. Но формально соотношение басов в началах и завершениях двух предложений ($Fis-His$, $His-Fis$) все же напоминает типичную для многих периодов-прелюдий раннего Скрябина классическую формулу TDDT (с заменой квинтового отношения тритоновым) и по своему происхождению с ней связано.

Аналогичным образом весь комплекс полутон-тон связан здесь — отчасти генетически, но отчасти и по своей реальной структуре и выразительности — с осложненным малым доминантноаккордом на Fis (а в начале второго предложения соответственно на His). Действительно, звуки господствующего комплекса тут отнюдь не равноустойчивы (или равнонеустойчивы). Восходящая уменьшенная октава 1-го такта a — a является по своему происхождению ходом от терции доминант-аккорда к задержанию его малой ноты. Точно так же интонация $e-dis$ в 3-м такте идет от септимы доминант-аккорда к его сексте, которая по своему происхождению тоже представляет собой нисходящее задержание. Поэтому a и dis в 1-м и 3-м тактах, особенно же высокое a в 4-м и 5-м тактах, звучат более неустойчиво и экспрессивно, чем другие тоны комплекса, и обладают ясно ощутимой нисходящей направленностью (последняя определяется тут отнюдь не только тенденцией к заполнению скачков: высокое a 4-го и 5-го тактов не взято скачком). Таким образом, если gis и h , а затем eis и h выступают как короткие «внекомплексные» (проходящие) звуки, то и внутри самого комплекса синкопированные a и dis отчасти воспринимаются как задержания или по крайней мере как «бывшие задержания», в какой-то мере сохраняющие соответствующую выразительность. С 6-го такта прелюдии бас начинает перемещаться по малым терциям вверх, но весь комплекс остается неизменным и поэтому интонация $fis-eis-e$ 7-го такта имеет в круговой малотерцовой

¹ Иногда в связи с этим обстоятельством лады подобного типа рассматриваются не как октавные, а как тритоновые. Действительно, например целотоновая гамма от c ($c-d-e-fis-gis-ais$) приводит не к октаве, а к увеличенной септимере (his). Тем не менее лады эти возникли в европейской музыке в органической связи с темперацией и с делением именно октавы на сходные части.

структуре тот же смысл, что и предыдущие обороты *a — gis — g* и *dis — d — cis*. При этом *fis* в мелодии тактов 6—7 тоже воспринимается как «бывшее задержание», поскольку ниже *fis* звучит *g* — нона малого доминантноаккорда, определяющего генезис комплекса (ср. с примером 72б).

Интересно проследить некоторую отдаленную генетическую связь хода *ais — a* 1-го такта (и дальнейшего движения через *gis* в *g*), особенно же аналогичного движения *a — gis — g* в тактах 4—5 прелюдии при басы *Fis* со следующим местом из *h-moll'*ного вальса Шопена (см. такты 5—6 приводимого примера):



Различие, конечно, очень велико. У Шопена *a*, взятое *sfogzando* после *ais* — тонкий лирический штрих, вздох или выразительный возглас, у Скрябина — в 4-м такте прелюдии — экспрессивный выкрик (ремарка «*comme un cri*»). Но родство тонально-гармонического контекста (у Шопена представленного просто, у Скрябина — сложно) и сходность функции звука *a* в этом контексте как хроматически опускающегося целотонавого задержания к малой ноне доминантааккорда, несомненны.

Из сказанного, конечно, не следует, что тональным центром прелюдии Скрябина можно считать звук *h* (как в вальсе Шопена). Нет, восьмизвучный комплекс, построенный на *Fis*, выступает как тонический, никуда не тяготеющий и лишь принимающий форму осложненной «доминанты к субдоминанте» (как и тонические гармонии многих других сочинений Скрябина позднего периода — вспомним хотя бы прометеевский аккорд). И действительно, последний аккорд прелюдии не воспринимается как требующий разрешения, хотя он резко диссонирует. В него входят шесть тонов основного восьмизвучного комплекса: исключены самый «неустойчивый» звук (*a* — «задержание» к малой ноне) и неальтерированная квинта (*cis*), поскольку ее одновременное звучание с двумя «заменяющими» ее звуками (большой секстой *dis* и повышенной кватрой *his*) производило

бы впечатление недостаточной чистоты (в итоге завершающий аккорд отличается по своему звуковому составу от прометеевского шестизвучия только наличием малой ноты, а не большой).

Однако, хотя восьмизвучный тонический комплекс никуда не тяготеет и не разрешается, он все же не является и вполне устойчивым. «Дважды цепной лад» (как и другие дважды лады) считается Яворским ладом неустойчивым, так как его тоника содержит тритоны. Она может рассматриваться лишь как относительно устойчивая или условно устойчивая. В данной прелюдии Скрябина, носящей экспрессивно драматический характер, это оказывается связанным с такой природой внутренней взволнованности, неустойчивости, которая исключает самую возможность выхода, разрешения. Ибо воплощенная здесь сильная эмоция, близкая не столько простому человеческому отчаянию, сколько ощущению каких-то необычных, «неземных» закономерностей, космических гулов и бездн (подобные образы есть, например, в поэзии Блока), лишена целеустремленности, вращается все время в своем замкнутом круге. Прелюдия эта, будучи ярким проявлением экспрессионизма в музыке и кое в чем родственная сочинениям Шенберга тех же лет, показывает, в частности, что новые круговые лады могут использоваться не только со стороны их красочно импрессивных возможностей, но и подчеркнута экспрессивно (хотя при этом фонические эффекты, например гул тритона в низком регистре, выражены очень ясно).

Примечательна прелюдия и во многих других отношениях. Если музыкальная практика и теория давно уже дифференцируют консонанс и устойчивость, диссонанс и неустойчивость, то в поздних произведениях Скрябина возникает, кроме того, дифференциация устойчивости и тоничности. Введенное Яворским понятие неустойчивого лада и отражает способность тонического, никуда не тяготеющего комплекса быть в то же время не вполне устойчивым, а лишь относительно или условно устойчивым. Более же глубокое существо вопроса заключается здесь в сближении, а в конце концов и в слиянии двух ранее различных явлений: тоники и лейтгармонии (или ведущего интонационно-гармонического комплекса). Вагнеровский «Тристан» был первым крупным произведением, в котором ярко выраженная сквозная лейтгармония и ведущий интонационно-гармонический комплекс приобрели значение также и конструктивного центра наряду с обычной тоникой (пусть иногда «невидимой»), с классической тональностью, функциональной логикой и тонально-модуляционным развитием в собственном смысле слова. Произведения же, подобные рассмотренной прелюдии, демонстрируют слияние этих явлений: ведущий, господствующий интонационно-гармонический комплекс полностью берет на себя роль и обязанности также и комплекса тонического. И наоборот: тонический комплекс, начинающий и завер-

шающий произведение, отражает характер данного произведения, его звучностей и приобретает черты и значение лейтгармонии (как правило — диссонантной).

Классическая тоника сама по себе не несла какой-либо особой характерно-индивидуальной выразительности. Лейтгармония, наоборот, несет ее по самому существу понятия. Но выразительность эта чаще всего не связывается ни с консонантностью, ни с полной устойчивостью. Поэтому, когда лейтгармония становится также и тоникой, иногда возникает парадоксальное на первый взгляд явление: не вполне устойчивая, хотя и не тяготеющая куда-либо тоника. С более широкой точки зрения замена классической тоники ведущим интонационно-гармоническим комплексом представляет собой лишь особо концентрированное, а потому крайнее выражение основной тенденции исторического развития гармонии в XIX веке — именно тенденции к индивидуализации гармонии. Действительно, гармония венских классиков, по причинам, разобранным в первых главах книги, должна была так или иначе ограничивать свою непосредственную индивидуальную выразительность в интересах своей формообразовательной роли, с одной стороны, и выразительности мелодии — с другой. В XIX же веке гармония, наоборот, смогла широко раскрыть прежде всего свои многообразные индивидуально-характерные выразительные и изобразительные возможности. Отсюда вытекало и развитие лейтгармонического принципа, а предельное выражение этого принципа как раз и заключается в его распространении также и на тонику, в поглощении тоники лейтгармонией. (Здесь тоже источник эмансипации диссонанса: лейтгармоническая диссонансирующая тоника не требует разрешения.)

Естественно также, что сфера новых круговых ладов, как и по новому трактуемых ладов старинных и народных, создает, хотя бы уже благодаря уклонению от обычного мажора и минора, особо благоприятные условия для реализации индивидуально-выразительных качеств всевозможных ладогармонических комплексов.

Все сказанное уже вплотную подводит к вопросам современной гармонии, которым будет посвящена следующая глава. В заключение же этой главы необходимо коснуться вопроса о теоретической трактовке круговых ладов в концепциях Яворского и Мессиана.

Яворский, которому принадлежит заслуга первого описания некоторых из этих ладов, трактовал их, однако, внеисторично. Он рассматривал их как данности, равноправные мажору и минору, и не исследовал путей их происхождения из классической системы мажора и минора. Отсюда, в частности, вытекает и весьма односторонний анализ конкретных произведений. Так, в затронутой выше прелюдии Скрябина, разбор которой занимает в упомянутой книге С. Протопопова несколько страниц, усмат-

ривается (с позиций теории Яворского) только «дважды цепной лад», образованный четырьмя тритонами и их разрешениями. Между тем выше уже показано, что несмотря на круговую структуру тонического комплекса, его звуки тут не равноправны и весь комплекс сохраняет существенные для напряженной выразительности пьесы черты осложненного малого доминантно-аккорда. К этому надо добавить, что, поскольку тоника слита здесь с лейтгармоническим комплексом, господствующим на протяжении всей пьесы, звуки, не входящие в комплекс, естественнее рассматривать не как «доминантовые» (то есть неустойчивых единичных систем по Яворскому), а как неаккордовые (проходящие). Их тяготение и разрешение реально уже не имеют почти ничего общего с соотношением доминанты и тоники, но во многом аналогично тяготению и разрешению именно неаккордовых тонов в звуке аккорда, который, конечно, может быть и диссонансирующим. Трактовка же этих неаккордовых (проходящих) звуков как «доминантовых» оказывается в конечном счете формальной.

Но даже если рассматривать круговые лады независимо от их исторического происхождения в музыке XIX века, то есть лишь как законченные структуры, то все равно понимание их Яворским оказывается односторонним, ибо возможность вывести структуру лада путем сложения тритонов и их разрешений вовсе не является для этой структуры самым существенным, а тем более единственно определяющим моментом. В этом отношении столь же односторонний характер носит, как уже разъяснено в шестой и седьмой главах, трактовка Яворским мажора и минора, причем необходимо добавить, что самая сходность способа выведения таких различных структур — и различных принципиально, — как мажор и круговые лады, стирает качественное своеобразие явлений.

Действительно, круговые лады по Яворскому в той же степени пронизаны тяготениями, что и мажор и минор, ибо строятся из таких же единичных или двойных систем (о них речь шла в главе VI). Таким образом, упускается из вида тенденция круговых ладов к децентрализации, к ослаблению тяготений, скрадываются их преимущественно ладофонические, ладоколористические, а не функциональные возможности, то есть черты их модальной, а не собственно тональной организации.

Наоборот, Мессиаан подходит к этим ладам главным образом с модальной точки зрения, то есть как к звукорядам своеобразного интервального состава. При этом, независимо от того, что Мессиааном описаны также и некоторые круговые лады, неизвестные Яворскому, сущность даже тех же самых ладов и звукорядов понимается Яворским и Мессиааном совершенно различно. Для Мессиаана целотоновая гамма это и есть первый лад из числа «ладов ограниченной транспозиции», а гамма полутон-тон — второй лад. По Яворскому же целотоновая гамма

вовсе не является ладом. Она охватывает лишь доминантовые звуки полного увеличенного лада, либо же тонические (или доминантовые) звуки дважды увеличенного лада. Аналогичным образом гамма полутон-тон (или тон-полутон) тоже не представляет собой по Яворскому лада, а включает в себя лишь тонические звуки дважды цепного лада (либо субдоминантовые звуки уменьшенного или дважды уменьшенного лада, которого мы здесь не касались).

Видимо, это различие трактовок в какой-то мере связано со своеобразием тех национальных музыкальных культур, на почве которых возникли системы Яворского и Мессиана, равно как и с различием во времени их создания. Во Франции уже Дебюсси дал, как мы видели, примеры чисто модальной трактовки круговых ладов, а к моменту формирования системы Мессиана возрождение на новой основе модальных принципов уже зашло в музыкальной практике очень далеко. Ладовая же концепция Яворского создавалась в начале XIX века и эстетически близка стилю Римского-Корсакова и особенно позднего Скрябина, где модальные черты круговых ладов еще выступают в сложном сочетании с тонально-функциональными. Весь комплекс этого рода вопросов опять-таки вплотную подводит к проблемам гармонии в современной музыке.

ГЛАВА X

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ЛАДОГАРМОНИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ И ЗВУКОВЫСОТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА (классическая гармония и современная музыка)

В настоящей — заключительной — главе автор ставит перед собой две основные задачи. Одна из них — довести рассмотрение некоторых линий эволюции классической системы гармонии до явлений, порывающих с этой системой, то есть с тональностью. Дополнительный анализ таких явлений желателен не только для лучшего уяснения их самих, но и для более глубокого понимания классической тональной системы, важные свойства которой как бы оттеняются противостоящей ей музыкой.

Вторая задача — осветить принципиальные изменения в области гармонии, тональности, в их соотношениях с другими элементами музыки, происшедшие в творчестве тех композиторов XX века, которые от тональности не отказываются (Прокофьев, Шостакович, Стравинский, Барток, Хиндемит, Онегер, Бриттен и другие). Естественно, что попутно придется рассмотреть и ряд более специальных вопросов, — таких как соотношение диатоники и хроматики и коснуться особенностей ладогармонического мышления отдельных выдающихся композиторов XX века.

Прежде всего необходимо остановиться на тех кризисных явлениях в области тонально-гармонического мышления, которые отмечались уже на рубеже XIX и XX веков. Так, Римский-Корсаков, сам немало сделавший для развития гармонических средств, неоднократно утверждал, что усложнение гармонии имеет свой предел, к которому музыка уже подошла. Но самую четкую характеристику соответствующего процесса дал Танеев в уже цитированном в первой главе этой книги вступлении к «Подвижному контрапункту». Вслед за абзацами, приведенными в той главе, Танеев писал: «Заступившая место церковных ладов, наша тональная система теперь в свою очередь перерождается в новую систему, которая стремится к уничтожению тональности и замене диатонической основы хроматической, а разрушение тональности ведет к разложению музыкальной формы. Последовательное проведение принципа, что каждый аккорд может следовать за каждым другим на хроматической основе, лишает гармонию тональной связи и исключает из нее те элементы, которые расчлениют произведение на отделы, группируют мелкие части в крупные и скрепляют все в одно органическое целое. Гармония строгого письма, в которой каждый аккорд мог следовать за каждым другим, хотя и на диатонической основе, еще не имела формулирующего элемента тональности. Новая гармония, в той форме, которую она теперь принимает

и которую Фетис называет «омнитональной», вновь исключает этот элемент. Вся разница в том, что диатоническая основа заменилась хроматической. Омнитональная гармония, обогащаясь новыми сочетаниями, в то же время лишает себя тех сильных средств воздействия, которые связаны с тональными функциями. Устойчивое пребывание в одной тональности, противоположаемое более или менее быстрой смене модуляций, сопоставление контрастирующих строев, переход постепенный или внезапный в новую тональность, подготовленное возвращение к главной — все эти средства, сообщающие рельефность и выпуклость крупным отделам сочинения и облегчающие слушателю восприятие его формы, мало-помалу исчезают из современной музыки. Отсюда измельчание строения отдельных частей и упадок общей композиции. Целые, прочно спаянные музыкальные произведения являются все реже и реже. Большие произведения создаются не как стройные организмы, а как бесформенные массы механически связанных частей, которые можно по усмотрению переставлять и заменять другими»¹.

Вслед за этим Танеев указывает, что «для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм», и добавляет, что «современная музыка есть преимущественно контрапунктическая».

Эти высказывания заслуживают внимательного рассмотрения. Нельзя не поражаться пророческой силе предвидения, с какой Танеев еще в самом начале века (и до появления атональных сочинений Шенберга) говорит о грядущем атонализме, равно как и о роли полифонии (контрапункта) в музыке XX столетия. Вместе с тем, относясь к разложению тональности без всякого сочувствия, Танеев все же как бы примиряется с неизбежным и не видит в современной гармонии путей к восстановлению ее ослабевших формообразовательных сил. Естественно, что спасения формы Танеев ищет вне гармонии и в этом отношении его точка зрения парадоксальным образом совпадает со взглядами и творческой практикой таких чуждых ему и далеких от него художников более позднего времени, как Шенберг 20-х и 30-х или Стравинский 50-х годов. Разумеется, подобное совпадение взглядов столь далеких деятелей свидетельствует о наличии в этих взглядах доли истины. Это касается и значения полифонии для современного творчества и заметной роли в нем атональной техники, и вообще существенного изменения в соотношении гармонии с другими элементами музыки. И все же взгляды Танеева, выраженные в приведенной цитате, страдают известной неполнотой, которая является следствием также и односторонней художественной ориентации Танеева.

¹ С. Танеев. Подвижной контрапункт строгого письма, стр. 9—10.

Ведь он не принимал не только исполненную великолепных гармоний музыку Дебюсси, Равеля или Скрябина среднего и позднего периодов: ратуя за развитие русской музыкальной культуры и размышляя, в частности, о возможных путях русской национальной полифонии, Танеев не оценил по достоинству значение и Мусоргского, то есть того композитора, в чьем творчестве самобытные черты русского народного музыкального мышления были претворены наиболее полно и богато. В сущности, Танеев и не мог принять гармонию, а стало быть и принципы формы автора «Бориса» и «Хованщины», ибо, создав учение о дофункциональной полифонии строгого стиля, Танеев в области гармонии стоял всецело на позициях централизованной функциональной системы. Следовательно, от него ускользали возможности, вытекающие для музыкальных форм из новой модальной трактовки лада и гармонии — будь то децентрализованная система сопоставления и сравнения ладогармонических качеств Дебюсси или же система Мусоргского, сочетающая ладовую диатонику и своеобразный «модальный хроматизм» малого плана с плотными функциональными связями в крупном масштабе. Поэтому и в самой «омнитональной» хроматической системе Танеев видимо не отделял явлений, связанных с неопределенными тональными блужданиями и перенапряженными альтерациями, от явлений, коренящихся в широко понимаемой полиладовости и отнюдь не столь деструктивных. Наконец, заметим, что Танеев в приведенных выше словах вовсе не отрицает достижений современной ему гармонии в сфере выразительности и даже признает, что она обогащается «новыми сочетаниями».

Таким образом, кризис имел место скорее в области формообразовательной роли гармонии в ряде стилей, и притом роли прежде всего функционально-динамической, а не конструктивной, ибо последняя связана не с одними лишь функциональными тяготениями аккордов и тональностей и не только с классической системой трех функций. Но если кризис гармонии не был всеобщим, а носил сравнительно частный характер, то и перспективы восстановления даже самого функционально-динамического значения гармонии (в рамках расширенной тональности) не были столь безнадежными, как это могло представляться на основании приведенной выдержки из вступления к «Подвижному контрапункту». И ярчайшим подтверждением новых возможностей тонального мышления оказалось, как известно, творчество Прокофьева.

Утверждения теоретиков авангардизма, что тональная организация сама несла в себе те силы, которые неизбежно должны были в конце концов привести ее к распаду и гибели¹, фактиче-

¹ См., например: Heinz Klaus Metzger. Webern und Schönberg («Die Reihe», Information über serielle Musik. Heft 2. Universal Edition. Wien, 1955, S. 47).

ски указывают лишь на некоторые внутренние тенденции развития системы, реализация которых зависела, однако, от содержания и задач искусства. И если тенденции эти действительно возобладали в одних стилях, то они остались чуждыми для других или же были преодолены ими. Видеть только указанные тенденции распада системы и считать генеральной линией исторического развития музыкального мышления лишь направление, реализующее эти тенденции, значит, во-первых, стоять на точке зрения вполне имманентного развития системы музыкальных средств (их самодвижения, независимого от содержания искусства), во-вторых, явно преувеличивать значение одних творческих явлений за счет других и выдавать одно из крайних направлений современной музыки за основное. Известную дань чисто имманентному подходу к истории музыкального мышления отдал и Танеев в цитированных выше словах, а это, вместе с упомянутыми односторонностями в его творческой позиции, и привело к формально-фактическим совпадениям некоторых его высказываний с позднейшими авангардистскими концепциями, хотя по существу эстетическая оценка Танеевым «уничтожения тональности», разумеется, в корне противоположна авангардистской.

Действительно же неизбежным следствием существенного развития любой системы является то или иное изменение соотношения между какими-либо ее элементами. И если тональность и гармония отнюдь не погибли в современной музыке, взятой в целом, то их роль и место среди других элементов, а следовательно, и их собственный характер претерпели очень важные — качественные, а не только количественные — преобразования.

После сделанных предварительных замечаний рассмотрим два основных пути, по которым шло развитие системы музыкальных средств (и прежде всего музыкально-высотной организации) в первой половине XX века. В дальнейшем мы коснемся также всевозможных переплетений этих путей, но сперва рассмотрим их в наиболее чистом виде.

Один из них вел к атонализму и «классической» (строгой) додекафонии. Композиторы, шедшие по этому пути, сознательно отказывались от тональности и tonальной гармонии. Они считали отмирание тональности исторически неизбежным и рассматривали атонализм как закономерного наследника и преемника tonальной музыки, не отрицая при этом резкого качественного различия основ tonальной и атональной (особенно атональной серийной) музыки.

Другой путь — гораздо менее прямолинейный — не был связан с отказом от тональности. Творчество выдающихся tonальных композиторов XX века показало, что кризис формообразовательных способностей гармонии был преодолим — как с точки зрения ее конструктивных возможностей, так отчасти и

в функционально-динамическом отношении. Но одной из необходимых основ преодоления кризиса оказалось упомянутое выше (и пока еще не охарактеризованное более конкретно) изменение самого соотношения между гармонией и другими элементами музыки. Проследим оба пути более подробно.

Начнем с пути к атональности и додекафонии. Речь будет идти прежде всего о тех объективных предпосылках и тенденциях в tonальной музыке, предельное развитие которых, связанное с эстетикой некоторых стилей XX века (главным образом, экспрессионизма), привело к названным явлениям. Таких предпосылок и тенденций несколько, и они относятся к различным аспектам эволюции музыкального языка. Один аспект связан с расширением тональности и все большим осознанием двенадцатизвуковой темперированной шкалы не только как общей основы tonально-модуляционной системы в целом (эту общую основу полностью осознал еще И. С. Бах), но и как реальности, определяющей некоторые конкретные структурные закономерности во многих музыкальных произведениях.

Другой аспект связан со стремлением ко все большему единству интонационно-звукового материала произведения, единству его «субстанции», охватывающему и разные темы сочинения, и разные его компоненты — мелодию и гармонию, горизонталь и вертикаль. Остановимся на этих аспектах последовательно.

С момента введения равномерной темперации было, конечно, известно, что двенадцать шагов на темперированную квинту или кварту приводят к исходному тону. Но в музыке XVIII века подобные модуляционные «кругосветные путешествия» почти не совершались. Движение по квинтам вверх и вниз могло практически приравниваться к движению в разные стороны по прямой, аналогично движению на восток и запад при малых расстояниях. Распространившиеся же в XIX веке терцовые сопоставления аккордов и tonальностей выявляли круговую природу системы уже после трех или четырех шагов. А когда затем стали широко применяться циклические лады и родственные им ладогармонические комплексы, делящие октаву на одинаковые части (о них речь была в конце предыдущей главы), круговая природа двенадцатизвуковой системы обнаружила себя еще полнее. Очевидно также, что точки окружности гораздо больше тяготеют к равноправию, чем точки отрезка, где есть центр и края. В предыдущей главе в связи с этим уже указывалось, что циклические лады и комплексы, хоть они часто включаются в мажорную или минорную tonальность и могут иметь — благодаря соответствующим ритмико-синтаксическим соотношениям — определенную тонику в виде консонирующего трезвучия, все сами по себе представляют особые системы, отличные от мажора и минора, predisполагающие к децентрализации и основанные именно на круговых возможностях темперированного две-

надцатизвукового ряда. Но и независимо от циклических ладов само усложнение гармонии, расширение тональности до полной хроматической гаммы и включение в тональность аккордов и модуляционных отклонений, ранее казавшихся далекими, постепенно приучили композиторов оперировать с двенадцатизвуковой системой как с целым и учитывать собственные внутренние свойства и закономерности этого целого. Закономерности эти носят как бы внетональный или адтональный характер. Они отступают на второй план, когда ярко выражены тонально-гармонические тяготения, и, наоборот, реализуются полнее, если тональные соотношения менее ясны и тяготения приглушены или неопределенны.

Одну из закономерностей двенадцатизвуковой системы как целого учитывает так называемый принцип дополнительности. Пока основным материалом гармонии оставались аккорды из трех или четырех различных звуков, не вставал вопрос о том, какие звуки из двенадцати возможных не входят в данную гармонию (их было много). Но когда стали часто применяться одновременные сочетания из пяти, шести или семи различных тонов, этот вопрос оказался уместным. Действительно, многозвучные сочетания диссонантны, но часто не отличаются полной определенностью своих тяготений, а иногда и достаточной ясностью своей тональной принадлежности. Поэтому при разрешении такого созвучия и вообще при его смене другим созвучием стало приобретать особенно большое значение освежение самого звукового состава. Принцип дополнительности в том и заключается, что в условиях многозвучных аккордов и неясных тональных тяготений второй аккорд должен содержать по возможности новые звуки, по сравнению с первым, то есть дополнять предыдущий до целой двенадцатизвуковой системы. А. Шенберг сформулировал этот принцип еще в своей *Harmonielehre* (1911), то есть задолго до создания им додекафонной системы. Однако Шенберг не называл его «принципом» и скорее рассматривал соответствующие соотношения как эмпирическое наблюдение и практическое указание, отражающие не какой-либо жесткий закон, а лишь некоторую общую тенденцию гармонии в определенных стилях¹.

¹ Вот что пишет Шенберг в *Harmonielehre* после того, как он приводит примеры последовательностей многозвучных аккордов: «Представляется, что за последовательности таких аккордов может быть сделана ответственной хроматическая шкала. Аккордовая последовательность по-видимому регулируется тенденцией давать во втором аккорде звуки, которые отсутствовали в первом и большей частью находятся полутоном выше или ниже. Но голоса все-таки редко представляют собой ходы на малую секунду» (Arnold Schönberg. *Harmonielehre*. III vermehrte und verbesserte Auflage. Wien, Universal Edition, 1922, S. 504—505). Добавим, что родственным принципу дополнительности оказывается, например, известный принцип комплементарной ритмики: голоса дополняют друг друга так, что каждая метрическая доля (крупная или мелкая — в зависимости от характера непрерывного

Разумеется, проблема освежения звукового состава встает и при последовательностях аккордов в тональной гармонии. Но там звуки аккорда неравноправны, основной тон главенствует над другими, и поэтому освежение проявляется прежде всего в смене основного тона, которая собственно и означает новую гармонию.

Напомним также сказанное в шестой главе о том, что при прочих равных условиях второй аккорд производит более свежее впечатление, когда его основной тон не содержится в первом аккорде. Освежение звукового состава при смене аккордов происходит, конечно, и в мелодических голосах: неустой тяготеют на секунду вверх или вниз, аккорды же строятся преимущественно по терциям (об этом уже была речь в главе V). Но последовательность гармоний в тональной музыке определяется в основном более сложной функциональной логикой, которая подчиняет себе и вбирает в себя закономерность освежения звукового состава, тогда как в многозвучных аккордах очень хроматизированной и тонально неопределенной музыки эта закономерность приобретает более самостоятельное значение и выражается в рамках двенадцатизвуковой системы в виде упомянутого принципа дополнительности.

Далее, поскольку многозвучные сочетания легко переходят в горизонталь (мелодизируются), соотношение дополнительности может возникнуть, например, между аккордом и следующей за ним мелодической фразой (иногда даже звучащей на его фоне)¹. Если в классической музыке отрезок мелодии обычно опирается на звуки сопутствующего ему аккорда и единство определяется гармонической функцией всего мотива, то в случаях, о которых сейчас идет речь, отрезок мелодии оттеняется существенно иной, максимально свежей, как бы контрастной по отношению к нему самому гармонической краской, а единство обусловлено тем, что аккорд и мелодический оборот дополняют друг друга до многозвучного (в пределе — двенадцатизвучного) комплекса².

ритмического движения) получает свое звуковое воплощение, не пропускается. Видимо, такого рода принципы удовлетворяют некоторому общему психологическому требованию полноты избранной структуры при минимальной затрате средств: в ритмически комплементарном двухголосии движению одного голоса сопутствует остановка другого, в двенадцатизвучной серии появляются все звуки системы, но по одному разу.

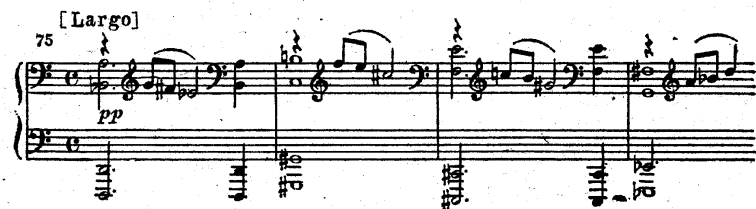
¹ В этой связи Э. Денисов приводит в своей статье о квартетах Бартока пример из медленной части его пятого квартета. (См. сб. «Музыка и современность», вып. 3. М., «Музыка», 1965, стр. 205).

² В тональной музыке путь к такому соотношению мелодии и гармонии предуганан в описанном в предыдущей главе гармоническом стиле Дебюсси (мелодия и гармония несут различную «информацию»), а также в многочисленных случаях «интональной гармонизации» (термин В. Цуккермана) у русских классиков, Грига и других композиторов (мелодия, взятая отдельно, воспринималась бы не в той тональности, в какой она гармонизована; подробнее об этом — ниже).

Аналогичным образом в виде отрезка мелодии может быть представлено и каждое из двух дополняющих друг друга сочетаний. Если же каждое сочетание принимает разные облики и при этом длительно выдерживается, то на их сопоставлении иногда основывается законченная форма. Такова трехчастная форма уже упоминавшейся пьесы Скрябина «Epigme» (ор. 52 № 2), где в крайних разделах господствует один целотоновый шестизвучный комплекс, а в среднем — дополняющий его другой (в обоих явно ощущаются при этом, как уже говорилось в главе IX, черты альтерированной доминантовой гармонии).

Забегая вперед, заметим, что в сущности и двенадцатизвучная тема-серия (в пределах которой, как известно, нет возвратов к уже звучавшим тонам) представляет собой специфическое проявление принципа дополнительности, независимо от того, атональна ли эта серия или связана с тональностью: разные части темы дополняют друг друга до полного двенадцатизвучного ряда. Если же такая серия изложена, например, двухголосно, то соотношение дополнительности возникает также между различными голосами: каждый голос дает те звуки, каких нет в другом, а вместе они исчерпывают весь двенадцатитоновый звукоряд. То же самое соотношение может возникнуть при описываемой технике между аккордами и мелодическим голосом.

Вот очень простой пример — отрывок из «Шести картин» для фортепиано А. Бабаджаняна (из пьесы «Хорал»), хорошо иллюстрирующий связь такого рода техники с принципом дополнительности:



На фоне диссонирующих аккордов звучат трихордные попевки, тоны которых не входят в сопутствующие им аккорды. Первые две гармонии и первые две попевки все вместе дополняют друг друга до полного ряда. Это же относится и к двум следующим аккордам и попевкам. Но кроме того, четыре аккорда сами по себе тоже дополняют друг друга и образуют двенадцатитоновый ряд. Наконец, тот же ряд, но в обратном (по сравнению с аккордами) порядке трехзвучных групп дают четыре мелодических оборота, взятые без аккордов.

Последовательность четырех гармоний остигнато повторяется в пьесе много раз, все время возвращаясь к начальному аккорду, указывающему на тональность ре минор. Пьеса, таким

образом, не атональна, но в ней применены существенные элементы додекафонной техники¹.

Уже сейчас мы видим, что додекафония основана на особом акцентировании некоторых из тех свойств музыкального мышления конца XIX века и начала XX, которые связаны с закономерностями реального использования в музыкальном произведении двенадцатизвучной системы как целого.

Перейдем теперь ко второму аспекту. В музыке XIX века, начиная с Бетховена, неуклонно возрастало, как упомянуто, интонационное единство произведения — единство его тем, а также различных слоев фактуры. Единство тем отчасти служило необходимым противовесом усилившейся внутренней контрастности форм. Единство же слоев фактуры вместе с полифонизацией ткани было призвано преодолеть известную обезличенность чисто гомофонного сопровождения, слишком мало отражавшего индивидуальный характер главного голоса и часто лишенного поэтому достаточно индивидуальной образной нагрузки. Естественно, что, насыщая фактуру сопровождения интонационной выразительностью, композиторы нередко пронизывали различные голоса интонациями главного голоса, что позволяло всей ткани более активно участвовать в воплощении основного характера образа.

Формы проявления единства, о котором идет речь, достаточно разнообразны. Лист, крупные сочинения которого необычайно контрастны и поэтому нуждались в дополнительном средстве объединения и скрепления, пользовался принципом монотематизма. Вне этого принципа высокая степень интонационно-тематического единства достигалась в произведениях Бетховена, Брамса. Позднее некоторые композиторы (например, Танеев, Скрябин, Шостакович) часто клали в основу сочинения не какую-либо одну тему, а единый интонационный комплекс, служивший источником многих тем.

Различной может быть и сама техника обеспечения единства. Иногда композитор проводит последующую работу по сближению первоначальных вариантов разных тем. В других случаях он (как видно из записей Бетховена) сознательно стремится «вывести» вторую тему из первой. Наконец, в характерных вариациях интонационная связь резко контрастирующих образов заранее обеспечивается избранной темой. При этом тема и ее элементы часто трактуются очень свободно — скорее как интонационный материал, чем как образная данность. Предельный случай такого соотношения в тональной музыке представляет собой «Карнавал» Шумана, где эпизод «Сфинксы», обнажаю-

¹ Подробный анализ «Шести картин» содержится в посвященной им дипломной работе Ю. Евдокимовой (машинопись, библиотека Московской консерватории, 1966). Краткий разбор содержится в статье Ю. Евдокимовой на ту же тему в журнале «Советская музыка», 1967, № 2.

щий интонационно-звуковую основу сюитного цикла и помещенный не в его начале, а в середине, едва ли может быть назван темой в обычном смысле: это именно лишь некоторый интонационно-звуковой комплекс, заранее избранный композитором и обеспечивающий, вместе с известной степенью интонационного единства цикла, определенный круг выразительных возможностей¹. Такая трактовка комплекса уже имеет нечто общее с трактовкой серии, разумеется, при очень больших различиях.

Наконец (и в этом пункте два аспекта соприкасаются), иногда последовательно проведенное мотивное или интонационное единство музыкального целого призвано противостоять не только его яркой контрастности, но и его преобладающей тонально-гармонической неустойчивости или усложненности. Контрапунктическая техника, на особую скрепляющую силу которой (в условиях ослабших тональных связей) указывал Ганев, как раз и дает одну из форм такого рода единства. Но эти формы могут быть, конечно, достаточно разнообразными и притом различными по степени своей строгости и регламентированности. Таким образом, расширение тональности способно и приводить к использованию всей темперированной системы как двенадцатизвукового целого, и вызывать потребность в возможно большем мотивном, интонационном, интервально-звуковом единстве музыкальной ткани (между прочем, пример 75, на стр. 506 демонстрирует также и это единство: интервальное строение трехзвучных аккордов и трихордных попевок весьма сходно).

В рассматриваемый круг явлений включается и описанная в предыдущей главе возросшая в музыке XIX века роль лейтгармонии, лейтгармонической последовательности или — шире — ведущего интонационно-гармонического комплекса. Акцентирование такого комплекса (его частое применение) присоединяет к его выразительному значению также значение формообразовательное — комплекс начинает играть роль скрепляющего стержня, придающего произведению определенное единство. В вагнеровском «Тристане» наличие и лейтгармонии (тристанаккорд), и лейтгармонической последовательности (разрешение тристанаккорда в доминантаккорд), и связанного с ней хроматического интонационного комплекса существенно дополняет тональную организацию, но отнюдь не уничтожает ее. Более того, сама лейтгармоническая последовательность, несмотря на свою относительно самостоятельную «надтональную» структуру, обладает определенным тонально-функциональным смыслом, весьма важным для ее выразительности (субдоминанта в широком значении слова переходит в доминанту). Следовательно,

¹ Анализ «Карнавала» также и с этой точки зрения содержится в статье А. Лахути «Сюитные циклы Шумана» (Московская консерватория. Труды кафедры теории музыки. М., Музгиз, 1960).

тут можно говорить лишь о зарождении в недрах тональной системы некоторой новой организации. Но в других случаях, как мы видели, подчеркивание лейтгармонического комплекса в значительной степени разрушает тональность. Если он диссонирует, то уже само его господство иногда способно лишить музыку тональной определенности. В том же направлении часто действуют и многие другие факторы, и таким образом комплекс — всякий раз индивидуализированный, — определяющий одновременно и характерную выразительность, и интонационно-гармоническое единство пьесы, начинает служить также основой ее звуковой организации. Последняя может в большей или меньшей степени сохранять генетические связи с организацией тональной, но по своему собственному внутреннему структурному качеству нередко уже является атональной. Своеобразная прелесть ряда образцов ранней атональной музыки часто обусловлена восприятием также и этих генетических связей: они выступают в качестве некоторых отблесков тональности, солнце которой уже скрылось за горизонтом, но продолжает освещать облака причудливыми красками.

Таким образом, важные историко-технические предпосылки атональной музыки (и свободно атональной, и серийной) заключаются, с одной стороны, в приобретавших все большее значение в музыкальном творчестве конца XIX и начала XX века собственных структурных закономерностях двенадцатизвучной шкалы, с другой же стороны, в стремлении к максимальному мотивному и интонационно-звуковому единству музыкальной ткани, и в частично связанном с этим (а частично и самостоятельном) возрастании роли всевозможных лейткомплексов (аккордовых и интервальных), определяющих строение как вертикали, так и горизонтали. Все эти факторы существовали и наряду с тональной организацией, но в условиях ее децентрализации и ослабления они способны также и оттеснить ее на задний план или вытеснить вовсе. Полностью же реализоваться и быть доведенными до логического конца описанные тенденции могли лишь в определенных стилях, в тесной связи с содержанием этих стилей.

Действительно, в предыдущей главе уже шла речь о свойственной музыке Дебюсси сжатой, концентрированной образно-выразительной «информации». И если подобное сжатие характерно для стилей, родственных импрессионизму в живописи и символизму в литературе, то еще более специфично оно для некоторых проявлений музыкального экспрессионизма. Ибо нельзя отрицать, что, например, крик смятения или ужаса, отчаяния или боли несет «существенную информацию», и притом предельно сжатую во времени. Многозвучный диссонирующий аккорд и вытекающие из него острые мелодические интервалы, образующие вместе с ним некий лейткомплекс, который иногда господствует на протяжении целой пьесы или значительного отрывка

и никуда не разрешается, как раз и способен наиболее непосредственно и сильно выражать такого рода крайние состояния. Подобное совмещение функции аккордового и мелодического лейт-комплекса с функцией единственной гармонии произведения, а потому и ее «тонального центра», мы наблюдали в прелюдии Скрябина ор. 74 № 3. Совмещение это, упрощая звуковысотную организацию произведения, вместе с тем неизбежно обедняет ее. Ущерб терпит в конце концов даже выразительность самой лейтгармонии. Ведь в тональной музыке эта выразительность обычно основана не только на собственных фонических свойствах аккорда, но и на его отношении к тональному центру, на его месте в тональности. Достаточно вспомнить, что, например, неаполитанская гармония, приобретающая лейтгармоническое значение в некоторых произведениях Бетховена (об этом упомянуто в предыдущей главе), представляет сама по себе лишь мажорное трезвучие или его секстааккорд. Ее характерная выразительность и особая краска тесно связаны с ее функцией и положением в тональности. Аналогичным образом, как мы упоминали, выразительность тристанааккорда тоже связана не только с его собственным фонизмом, но и с его субдоминантовой (в широком смысле) функцией, а его первоначальная и основная форма — с особым и вполне индивидуальным положением в тональности. Определенное положение в тональности занимает и, например, так называемая «рахманиновская гармония», энгармонически равная (как и тристанааккорд) малому вводному септаккорду¹.

Разумеется, многозвучный аккордово-интонационный лейт-комплекс, даже если он ни с чем не соотносится и призван заменить тональный центр, может быть представлен весьма разнообразно, изложен тонко и дифференцированно в фактурном, ритмическом, регистровом и иных отношениях, допускает разного рода варьирование, сгущение и разряжение, «горизонтализацию» и собирание в вертикаль, а значит, и некоторое развитие. Но подобное вращение в пределах одного или же двух более или менее сходных по типу и дополняющих друг друга комплексов не в состоянии обеспечить такое динамичное развертывание формы, какое способны дать тонально-гармонические функции. И не случайно атональные пьесы досерийного периода обычно отличались очень небольшими размерами: причина кроется тут не столько в «концентрированности художест-

¹ Напомним, что это вводный уменьшенный септаккорд в миноре с заменой терции квартой, например, в ля миноре *gis—c—d—f*. Между прочим, в примере 61 тристанааккорд нотирован именно так и возможно допускает такое истолкование. При ином написании (в ля миноре — *d—f—as—c*) рахманиновский аккорд (с его обращениями) может пониматься как минорное трезвучие VI низкой ступени с прибавленной секстой или как септаккорд II ступени параллельного гармонического мажора. Подробнее о рахманиновской гармонии см. книгу: В. Берков. Гармония и музыкальная форма, стр. 315—348.

венной информации» вообще, сколько в характере данной (экспрессионистической по преимуществу) образности и передающей ее системы средств. Крупные же сочинения, написанные в свободно атональной манере, как правило, оказываются по форме недостаточно логичными. Связь между атонализмом и распадом органичного музыкального целого, о которой писал Танеев, представляется, таким образом, бесспорной.

Противостоять этому распаду и была призвана созданная Шенбергом в 1922 году додекафонная система. Не только более крупным, но и мелким произведениям атональной музыки не доставало единого, четко сформулированного принципа построения, который скреплял бы форму, придавал бы ей некоторые общеобязательные и общезначимые черты, предохранял бы от чрезмерно индивидуализированных, то есть в сущности, произвольных конструкций¹. Додекафонная техника возникла, таким образом, не как непосредственное выражение эстетики музыкального экспрессионизма, не как прямое воплощение эмоционально-смыслового содержания произведений экспрессионистического стиля. Она лишь спасала подобные произведения от анархии и в этом смысле даже делала их менее экспрессионистическими. Показательно, что произведения Шенберга, написанные в строгом соответствии с додекафонной системой, звучат не столь возбужденно, как его предшествующие свободно-атональные сочинения. Додекафонная техника в принципе может скреплять форму и в произведениях других стилей, если они в этом нуждаются из-за ослабления формообразующей силы тональности. Способна эта техника служить при определенных условиях и некоторым дополнительным интегрирующим фактором в тональной музыке. Если же вспомнить, что даже средства непосредственно воплощавшие — в момент своего исторического возникновения — определенное содержание, определенный выразительный характер, могут впоследствии переосмыслиться, приобретать другое значение, раскрывать иные свои возможности, то по отношению к додекафонии, которая и возникла отнюдь не как прямое выражение какого-либо содержания, а как способ построения формы, это положение, казалось бы, должно быть очевидным (подтверждением служит хотя бы приведенный пример из «Картин» Бабаджаняна).

С другой же стороны, додекафония вовсе не была навязана Шенбергом «свободно-атональной» музыке как бы извне — в качестве обуздывающего ее фактора, абсолютно чуждого ей самой. По существу, додекафония обобщала (и при этом весьма схематизировала) некоторые свойства именно атональной

¹ Некоторым закономерностям созвучий в «свободной» атональной музыке посвящена статья Ю. Кона «Об одном свойстве вертикали в атональной музыке» (сб. «Музыка и современность», вып. 7).

музыки и как бы дала (или во всяком случае пыталась дать) итоговую позитивную формулировку тем тенденциям предшествующей эволюции музыкальных средств, которые в определенных стилях привели к отказу от тональности, то есть к явлению, характеризующему преимущественно негативно (поскольку собственные объективные закономерности досерийной атональной музыки носили слишком текучий, недостаточно откристаллизовавшийся характер). Иначе говоря, для атональной музыки, представлявшей собой прежде всего и главным образом низвержение прежнего тонального порядка, додекафония создавала некую новую дисциплину, своего рода кодекс, который хоть и ограничивал свободные проявления атональности, вводил ее в определенные рамки, но делал это в конечном счете ради нее самой. Этого не скрывали Шенберг и его последователи, выдвигавшие — на определенном этапе — в качестве важного дополнительного условия додекафонной композиции тщательное избегание каких бы то ни было тональных ассоциаций.

Додекафонная система не сконструирована, следовательно, Шенбергом вполне искусственно и произвольно. Она вытекала более или менее естественно из некоторых свойств атональной музыки и в то же время была качественно новым этапом в ее развитии. В том, что Шенберг смог представить к 1922 году свою систему в законченном и разработанном виде и что она оказалась подходящим «руководством к действию» для представителей целого творческого направления, проявилась сила композиционно-теоретического мышления Шенберга. Но технические идеи, родственные додекафонному принципу, уже носились в воздухе примерно с 1910 года (Шенбергу одно время даже пришлось заботиться об утверждении своего приоритета). Естественная закономерная связь додекафонной системы с атональной музыкой начала века, которая была музыкой преимущественно экспрессионистической, несомненно заставляет признать, если и не прямую и непосредственную, то косвенную и опосредствованную обусловленность возникновения додекафонии в конечном счете все-таки эстетикой соответствующего стиля: с экспрессионизмом Шенберга тесно связана атональность, а додекафония была призвана — по замыслу ее создателя — обеспечить (гарантировать) и в то же время организовать ее (атональность).

Теоретические соображения (они будут изложены ниже) и музыкальная практика показывают ограниченность ресурсов додекафонии. Претензии ее апологетов на универсальный характер додекафонной системы и на ее господство, сравнимое по безусловности и продолжительности с господством тональной музыки в XVII—XIX веках, оказались явно несостоятельными¹.

¹ Здесь нет нужды комментировать печально известное предсказание Шенберга, что его система обеспечит на несколько столетий превосходство немецкой музыки.

Строгая додекафония — отнюдь не единственная законная наследница классической и романтической музыки, не океан, в который вливаются все реки предшествующего музыкального искусства, а скорее, наоборот, одно из разветвлений более широкого потока¹. Но тем не менее сфера применения додекафонно-серийной техники и так или иначе порожденных ею родственных композиционно-технических приемов выходит за пределы тех стилей и того круга образов, с которыми было связано ее возникновение. Самая возможность переосмысления какими-либо творческими направлениями средств, возникших в других стилях, даже далеких и чуждых, представляется в принципе бесспорной, ибо средства не несут постоянного, раз навсегда заданного выразительно-смыслового значения, а обладают задатками и потенциями различной выразительности, реализация которых зависит от системы музыкального мышления и конкретного художественного контекста. Вопрос же о желательности и целесообразности использования и переосмысления тех или иных приемов решается, конечно, в зависимости от соответствующих стилевых условий и художественных задач (к этому мы еще вернемся)².

¹ Попытки теоретиков додекафонии доказать методами строгой академической науки, что додекафония является «прямым продолжением» классической музыки, нередко представляют по своим отдельным наблюдениям известный интерес, но по существу весьма наивны. Фактически показывается не преемственность по отношению к основным творческим принципам классиков (только такая преемственность позволила бы говорить о прямом продолжении, законном наследовании и т. д.), а лишь генетическая связь элементов додекафонной техники с некоторыми формально композиционными приемами предшествующих композиторов, доведенными в додекафонной системе до крайности и применяемыми вне тех существенных условий, в которых они использовались классиками. Связь эта, конечно, бесспорна (она прослеживается и в настоящей книге), но из нее не вытекают ни те общие выводы, которые делаются апологетами додекафонии, ни те неправомерные сближения очень далеких явлений, к которым они постоянно прибегают. Так, Йозеф Руфер демонстрирует, что в главной теме первой части сонаты Бетховена до минор, ор. 10 № 1 содержится основной интонационный материал всей сонаты, и на этом основании видит в этой теме, представляющей собой яркий и чрезвычайно выразительный музыкальный образ, предтечу додекафонной серии, которая, как известно, сама по себе не является темой и не имеет определенного образно-выразительного характера (см.: Josef Rufer. Die Komposition mit zwölf Tönen. Zweite durchgesehene Auflage. Kassel, Bärenreiterverlag, 1966, S. 41—46).

² Отметим, однако, уже здесь, что даже переосмысленные средства продолжают в течение некоторого времени вызывать в общественном музыкальном сознании известные ассоциации с той стилистической и образной сферой, которая эти средства породила. Нередко это обстоятельство так или иначе используется в музыкальном творчестве. С другой стороны, подобные ассоциации иногда мешают критике увидеть и признать самый факт переосмысления средств. В одних случаях она оспаривает это переосмысление, в других (когда характер разбираемой музыки делает новое значение средств слишком очевидным) — она, наоборот, отрицает какую бы то ни было связь переосмысленных средств с их реальным историческим происхождением.

Теперь присмотримся к додекафонной системе ближе. Если, с одной стороны, расширение тональности и темперация привели к тому, что композитор оперирует двенадцатизвучной системой как целым, в котором действует, в частности, такая закономерность, как соотношение дополнительности, с другой же стороны, в основу организации кладется обеспечивающий единство целого более или менее сложный интонационно-гармонический комплекс, — то возникают серьезные предпосылки к тому, чтобы комплекс этот — будь то одноголосная фраза, двухголосное построение, последовательность двух аккордов, аккорда и мелодической фразы и т. д. и т. п. — включал все двенадцать звуков. И действительно, в атональной музыке — еще до того, как Шенберг сформулировал систему додекафонии, — такое положение уже встречалось¹. В этом смысле додекафония довела до логического конца одну из тенденций свободной атональной музыки, подобно тому как эта последняя выросла из развития некоторых тенденций музыки тональной.

И в самом деле, если исходить из принципа, что тонального центра и тональных тяготений быть не должно, то придется признать за додекафонной организацией не только известную внутреннюю логику, но и довольно высокую степень естественности. Ведь последовательно децентрализованную звуковысотную организацию произведения в тех стилях, где господствует двенадцатизвуковая система, нельзя строить на том или ином отборе тонов (как в диатонических ладах), ибо любая, даже небольшая атональная пьеса использует, как правило, все двенадцать звуков. Невозможно основывать эту организацию и на выделении высотных опор: это противоречило бы последовательной децентрализации, то есть могло бы образовать некоторые центры притяжения, чем-то напоминающие тонические звуки или созвучия. Остается в конце концов только один организующий принцип. Он заключается в том, чтобы выбрать и более или менее строго удержать в данном произведении какой-либо порядок следования двенадцати тонов. А порядок этот и есть додекафонный «ряд» или «серия»².

Далее, если тональные и гармонические опоры исключаются и звуки двенадцатитоновой системы трактуются как равноправные, то, например, отказ от возвращения к уже звучащему тону раньше, чем будут использованы все двенадцать, понятен и служит одновременно двум целям. Одна состоит в избегании подчеркивания какого-либо тона, которое могло бы

¹ Интересный пример этого рода из произведения Веберна, появившегося в 1917 году (четвертая песня из оп. 12) приведен в кн.: René Leibowitz. Introduction à la musique des douze sons. Paris, L'Arce, 1949, p. 31.

² Из теории соединений видно, что возможны около пяти миллионов различных серий, даже если не считать новой серией ни транспозицию той же серии на другую высоту, ни ее обращение, ракоход или обращение ракохода.

сообщить ему свойства опоры (здесь проявляется то, что додекафония по первоначальной идее обслуживает атональную музыку). Другая связана с уже упомянутым освежением звукового состава: новый тон производит при прочих равных условиях (а они налицо, раз нет тональности и гармонии) более свежее впечатление, чем уже звучащий. Тут, в сущности, применяется на уровне отдельных звуков общий эстетический принцип разнообразия средств. Естественно, что когда действуют ладовые или тональные закономерности, этот принцип проявляется на данном уровне (то есть на уровне отдельных звуков) лишь в очень небольшой степени. Но все-таки и тональная музыка, вообще говоря, избегает неоправданных («неорганизованных») возвратов к тем же звукам, например разного рода «топганий на месте», двух одинаковых кульминаций, повторений той же вершины в соседних мелодических волнах и т. д. (Эрнст Тох писал даже, что вторичное достижение мелодией той же вершины вызывает «чувство стеснения, своего рода удушья»⁴).

Добавим еще, что и в литературном изложении соответствующий принцип находит свое применение на уровне мельчайших единиц: считаются нежелательными неоправданные повторы тех же звуков или слов на близких расстояниях².

Что же касается строгих правил дальнейших технических операций с избранной композитором серией (ее повторений в разных ритмических, регистровых и иных условиях, обращения серии, ракоходного движения и его обращения, транспозиции серии, использования отдельных ее отрезков), то они тоже, хотя и жестки, но не произвольны: они нужны для того, чтобы сохранялось и узнавалось слушателем то очень непрочное, хрупкое интервально-звуковое единство, которое представляет собой атональная серия. Правила эти распространяются и на горизонталь и на вертикаль (строгая додекафония избегает, например, октавных удвоений), полное единство которых как бы заранее обеспечивается серией. Наконец, очевидно, что упомянутые операции над серией, проводимые в условиях атональности, оказываются — по крайней мере внешне — родственными приемам дофункциональной полифонии — строгого стиля. И действительно, контрапунктическая техника широко применяется в додекафонной музыке и это еще раз подтверждает приведенные выше слова Танеева об особой ценности «связующей силы контрапунктических форм» для музыки, «гармония которой... утрачивает тональную связь».

⁴ Эрнст Тох. Учение о мелодии. М., Музсектор Госиздата, 1928, стр. 36.

² Мы описываем сейчас лишь внутреннюю логику додекафонной системы. Само собой разумеется, что максимальное звуковое освежение, осуществленное на одном уровне (внутри серии), тем самым исключается на другом (после изложения серии, когда все двенадцать тонов уже прозвучали).

Технические предписания додекафонной системы, излагаемые в различных руководствах, нередко применяются композиторами соответствующего направления (начиная с самого Шенберга) более свободно, подобно тому как и правила тональной гармонии, предписываемые учебниками и обязательные для учащихся, тоже иногда обоснованно нарушаются в творческой практике.

Для дальнейшего важно обратить особое внимание на то, что две упомянутые выше задачи, которым служит додекафонный ряд (серия), существенно различны по своему характеру и значению. Одна из них состоит в том, чтобы не только заменить тональный порядок, но и уничтожить тональность, более того, исключить возможность каких бы то ни было опорных тонов. Именно этим прежде всего и мотивировали Шенберг и его ближайшие последователи запрет возвратов к уже звучавшим тонам при изложении серии. Нетрудно, однако, убедиться, что для достижения атонального эффекта этот запрет не является ни необходимым, ни достаточным. Ведь всегда можно, например, после девяти, десяти или одиннадцати различных звуков ряда так (в таком контексте) затронуть первый или второй, чтобы он не приобрел значение опоры и тональные ассоциации не возникали. В то же время недостаточность запрета возвратов была ясна и Шенбергу, выдвигавшему для обеспечения атональности ряд дополнительных условий (избегание ходов по трезвучию, автентических оборотов и т. д.). Надо еще иметь в виду, что одни лишь звуковысотные предписания (вне ритмических) вообще не могут обеспечить отсутствие опорных звуков. Ведь в реальном применении серии один звук может попасть на сильную долю такта, звучать долго и даже повторяться много раз подряд (это не есть возврат к уже звучавшему тону), а другой — едва затрагиваться на слабой доле. Ни о каком «равноправии» тонов при таких обстоятельствах не может быть и речи. Отсутствие опор и тональных ассоциаций достигается, следовательно, не одной лишь атональной серией, но всем строем (в частности, и ритмическим) соответствующих сочинений Шенберга и Берга¹. Атональная серия входила в этот строй лишь как один из важных элементов.

Другой смысл «запрета возвратов» (внутри серии) состоит, как упомянуто, в максимальном освежении звукового состава, а также в едином и полном охвате всей двенадцатизвучной системы. Этот смысл родствен смыслу уже описанного нами принципа дополнительности, выдвинутого Шенбергом задолго до

¹ В упомянутом исследовании В. Холоповой ритмика Шенберга и Берга определена как безакцентная (времяизмерительная) и нерегулярная, а Веберна — как преимущественно регулярная времяизмерительная и нерегулярная акцентная (стр. 278—286).

создания додекафонии. В таком ее аспекте серийная организация способна до известной степени заменить или дополнить тональный порядок, но не обязательно направлена на его уничтожение. И если субъективно для Шенберга и его последователей акцент стоял на первой из двух названных целей «запрета возвратов» (способствовать атональности), то объективно-исторически более важным оказалось именно второе значение этого запрета (давать максимальное освежение звукового состава в пределах полной двенадцатитоновой системы), которое может приобретать и позитивный эстетический смысл.

Если забыть об этом втором значении, будет труднее понять применение серийных тем многими композиторами в эпизодах, сохраняющих тональность. Действительно, зачем было бы применять вместе с тональностью то средство, которое призвано ее уничтожить? Правда, в отдельных случаях не исключено использование особого эффекта борьбы двух разных принципов внутри одного построения, но все же главные пути и основные возможности переосмысления серийного принципа связаны с опорой на описанное второе значение «запрета возвратов», более нейтральное по отношению к тональности и вообще по отношению к какой-либо системе опор. Как мы еще увидим, серия выступает в подобных случаях чаще всего просто как интервально-звуковая конструкция или даже как некоторый интонационный комплекс.

В целом, однако, серийная система и техника весьма далеки от тональной и во многом ей противоположны, что в принципе, однако, не исключает их одновременного использования. Интересно и то, что, несмотря на, казалось бы, очень большое «расстояние», отделяющее эти системы, между ними нетрудно обнаружить исторически промежуточные явления. Так, рассмотренная в предыдущей главе прелюдия Скрябина ор. 74 № 3 (пример 73, стр. 491) содержит, как мы видели, и некоторые элементы тональности (тональный центр — басовое *Fis*, на котором построен аккорд, сохраняющий генетические связи с ослоненным малым доминантноаккордом), и все признаки вне-тонального кругового лада полутон-тон, определяющего одновременно горизонталь и вертикаль пьесы, и наконец — как следствие этого, — черты атонального мышления, поскольку в прелюдии нет сопоставления различных тонально-гармонических функций и безраздельно господствует один сложный диссонантный комплекс, принимающий лишь различные облики. Оказывается, однако, что в этой прелюдии уже намечен и серийный принцип.

Действительно, в первом же двутакте верхний голос излагает мотив из семи разных звуков, без возвратов к уже звучавшим тонам. Шесть из них входят в основной комплекс полутон-тон, а седьмой (*gis*) не входит, служит «проходящим». Два же недостающих тона восьмизвучного комплекса полутон-тон (*jis*

и *his*) даны в басовом голосе. Таким образом, между басом и мелодией (или — шире — между басом и остальными голосами) возникает соотношение дополнительности: они дополняют друг друга до восьмизвучного комплекса (плюс один проходящий звук), изложение которого напоминает тему-серию. Значительная часть прелюдии (в общей сложности 16 тактов из 26) основана на транспозициях этой «серии» или ее неполном повторении, причем все это остается в пределах того же восьмизвучного комплекса¹.

Таким образом, пьеса, с одной стороны содержащая, как показано в предыдущей главе, преобразование очень выразительного интонационно-гармонического оборота из раннего вальса Шопена, с другой стороны, кое в чем уже предвосхищает принципы атонально-серийной музыки.

Схематически говоря, линия развития, ведущая от классической тональности к додекафонии, включает следующие историко-логические этапы: отодвигание на задний план диатоники как индикатора определенной тональности (хроматизация лада, частые модуляции); более редкие появления тоникки (ее систематический уход «за кулисы») при одновременном возрастании выразительной (лейтмотивной) и формообразующей роли всевозможных лейтгармонических комплексов, а также усилении интервально-звукового единства вертикали и горизонтали; фактическое принятие на себя какой-либо ведущей диссонирующей аккордово-интервальной конструкцией (то есть «лейткомплексом») также и функций прежнего тонального центра произведения или его части (свободная атональность); превращение ведущей аккордово-интервальной конструкции в двенадцатизвучную атональную серию при одновременной регламентации способов обращения с нею (додекафония).

Атональная серия как бы совместила в себе, таким образом, мотивно-интонационный комплекс произведения, как источник его индивидуального тематизма, мелодики, гармонии с той функцией звуковысотной организации, которую раньше исполняли лад и тональность (а не только тоника). При этом серия менее стабильна, чем лад, ладовая организация, а в образном отношении — менее определена, чем тема.

Сторонники додекафонии видят в описанном совмещении функций одно из преимуществ системы, ее экономность. Но мы уже знаем, что ни максимальное совмещение функций элементов какой-либо системы, ни их максимальная дифференциация обычно не обеспечивают наибольшей эффективности системы.

¹ Остальные такты прелюдии (9—12 и 21—26) вовсе не содержат проходящих звуков и приводят комплекс к гамме полутон-тон в обнаженном виде.

Эффективность эта определяется в каждом отдельном случае каким-то оптимумом, предполагающим как совмещение тех или иных функций, так и четкую дифференциацию, как более специализированные элементы, так и менее специализированные. При этом историческое развитие системы, изменяющее ее внутренние соотношения, так или иначе перестраивает и по новому организует также и дифференциацию и возможные совмещения функций элементов. Додекафонная система, видимо, представляет собой пример как бы гипертрофии совмещения функций и в этом смысле обладает чертами скорее примитивной структуры, нежели высоко совершенной. Выше уже шла речь о том, что совмещение в атональной музыке лейтгармонического комплекса с центром звуковысотной организации обедняет выразительность самой лейтгармонии, ибо последняя характеризовалась в тональной музыке не только собственным фоническим эффектом, но и ладогармонической окраской и функциональным отношением к тонике. Однако еще больше проигрывают возможности широкого и динамичного развертывания целого, ибо для такого развертывания формообразовательные силы гармонии (и шире — высотной организации) должны обладать известной самостоятельностью. Необходимая дифференциация индивидуально-выразительной и формообразующей функций гармонии как раз и находила в музыке XIX века свое внешнее материальное воплощение в несовпадении лейтгармонии (этого ярчайшего проявления индивидуальной, как бы «мотивно-тематической» выразительности гармонии) с тоническим центром. Атональная, в частности, додекафонная музыка уничтожают эту дифференциацию.

Необходимо также заметить, что тот тип совмещения функций элементов системы, который лежит в основе додекафонии, отнюдь не является для музыкального искусства беспрецедентным. Он воспроизводит — на другой основе и в других условиях — более или менее аналогичное совмещение, характерное для тех явлений старинных и народных музыкальных культур, где понятия лада, жанра и темы не вполне дифференцированы и своего рода «модель для варьирования» содержит черты как жанрово-характерного мотивно-тематического образования, так и лада. Например, древнегреческие лады, описанные Платоном, тесно связывались с определенным характером музыки. То же самое можно сказать о восточных мугамах, индийских рагах. Подобные лады — это не просто звукоряды с указанием опорных тонов, но вместе с тем и некоторая заданная сумма типичных мелодических оборотов, интонаций (попевок). Следовательно, тут переплетаются черты лада, жанра (общего типа содержания музыки) и темы как основы для варьирования. Мугам (как отчасти и лады грегорианских песнопений или гласы русской православной церкви) — это нечто более активное и живое, чем просто звукоряд с указанием опорных тонов, но

вместе с тем и менее индивидуальное, чем музыкальная тема в современном смысле¹.

Отдаленная аналогия с серией возникает во многих случаях уже потому, что в напевах, о которых идет речь, преобладало поступенное движение, и следовательно, выбор, например в средневековых песнопениях, одного из тетрахордов, отличающихся друг от друга расположением малой секунды среди больших, в значительной мере предугадывал — наподобие серии — возможную последовательность интервалов внутри попевки.

Однако различия все же колоссальны. Старинные «модели для варьирования» были традиционными, прочно утвердившимися в общественном сознании. С такой же определенностью сложились в дальнейшем различные жанровые типы и традиционные формы профессиональной музыки, равно как и двудольная система классической гармонии. Индивидуализированный тематизм — главный носитель музыкальной образности — в музыке последних веков опирался на эту систему и на кристаллизовавшиеся жанры и формы как на всеобщее достояние общественного музыкального сознания. При этом обе опоры были тесно связаны между собой: большинство бытовых жанров — песенных и танцевальных — связано с теми типами фактуры, которые порождены в конечном счете соотношением мелодии и гармонического сопровождения, а крупные формы были основаны опять-таки прежде всего на функционально-динамических свойствах гармонии.

При додекафонной же технике композитор свободно избирает одну из пяти миллионов возможных серий, не заботясь о ее опорах в общественном сознании и связях с наследием, а напротив, часто намеренно избегая их. Он заново сочиняет для каждого произведения и его материал, и его конкретную звуковую организацию (правда, в условиях жестко заданного принципа). А между тем в произведениях искусства как формы общественного сознания, рассчитанной на социальное восприятие и приятие, всегда должны существовать, наряду с неповторимо индивидуальными и, следовательно, подвижными, мобильными, свободными элементами, какие-то общие, относительно постоянные, традиционные основы и нормы, унаследованные от предшествующего искусства и служащие необходимой опорой для общественного слуха. Какие именно элементы будут выбраны из наследия и сохранятся в качестве «постоянных», а какие окажутся «переменными», — это зависит всякий раз от конкретных исторических условий. Но оба типа элементов должны присутство-

¹ Такое диффузное и «промежуточное» (с нашей точки зрения) состояние вполне естественно, пока еще не отдифференцировалось народное (коллективное) и профессиональное (индивидуальное) творчество, а также импровизационно-вариационное исполнительство и собственно сочинение, композиция. В современной профессиональной музыкальной культуре импровизационно-исполнительское начало — в его различных проявлениях — снова активизируется.

вать. По отношению к додекафонии естественно и встает вопрос о том, где же в ней элементы стабильные, унаследованные и в качестве таковых служащие опорой для общественного слуха.

Такие элементы, конечно, есть, и на некоторые из них нередко указывают сторонники додекафонии. Это прежде всего двенадцатитоновый темперированный звукоряд, достаточно прочно вошедший в общественное музыкальное сознание. С ним тесно связано и октавное подобие тонов: звуки, отстоящие друг от друга на октаву (а значит, и на несколько октав), воспринимаются как одинаковые по своему значению для высотной организации произведения (конечно, не по их выразительному смыслу).

Свойства самой мелодической линии, ее подъемов и спадов, ходов на узкие и широкие, мягкие и жесткие интервалы, связи мелодии с высотными изменениями в интонациях речи (особенно речи возбужденной) также оставались элементом, соединяющим додекафонию с музыкальной культурой прошлого. Сюда естественно примыкают и сочетания нескольких линий — полифония вместе с рядом давно сложившихся приемов контрапунктической техники.

Резкий качественный скачок произошел, конечно, в области самой звуковысотной организации. Но и он отчасти подготовлен предшествующим развитием. Многие произведения тональной музыки, в которых внимание слушателя сосредоточивалось на ведущем гармонико-интонационном комплексе, а не на тяготении всей конструкции к тонике, были важным звеном, облегчающим восприятие атональных, а затем и додекафонных сочинений. В том же направлении действовали самые различные музыкальные явления, характеризующиеся значительной ладовой децентрализацией, резким ослаблением тяготений и их роли (например, творчество Дебюсси, некоторые явления народных музыкальных культур). Если же вспомнить, что исторически ладовая организация была связана отнюдь не только с выделением опорных тонов и что иногда на первый план выступал сам звукоряд, порядок следования интервалов в нем, определявший основные простейшие попевки, станет ясно, что серия, тоже представляющая собой заданный порядок следования интервалов апеллирует в конечном счете к тем же свойствам и способностям восприятия, что и ладовая организация, и, качественно от нее отличаясь, все же преемственно с ней связана. И наконец, одинаковые основы серийной техники многих додекафонных произведений в свою очередь способствуют созданию некоторой новой традиции восприятия.

Но достаточно ли всего этого? Действительно ли приведенным соображениям соответствует реальность общественного восприятия? Или же они остаются чисто умозрительными? Ответ на подобные вопросы может дать только практика. Однако и она до сих пор, видимо, еще не вынесла окончательного реше-

ния, хотя для додекафонной системы как целого ее данные в общем скорее неблагоприятны. Правда, число композиторов, пользовавшихся за последние сорок пять лет додекафонной техникой, очень велико. Количество признанных художественных ценностей, созданных при участии этой техники, тоже довольно внушительно. Но с другой стороны, в современной концертной жизни, в исполнительском репертуаре додекафония занимает все же место сравнительно скромное. И действительно, последовательная атональная додекафония, связанная с очень специфическими стилями и представлявшая собой явление крайнее и одностороннее, оказалась, как законченная система, исторически неустойчивой; хотя влияние ее техники на композиторов, не стремившихся во что бы то ни стало к строгому атонализму (то есть не старавшихся исключить самую возможность каких-либо ладотональных ассоциаций), было и остается значительным. В этом смысле строгая додекафония подобна некоему концентрату, более всего пригодному к употреблению в развешенном виде.

Историческая же неустойчивость додекафонии проявилась в том, что она, с одной стороны, очень быстро эволюционировала к новым и новейшим течениям авангардизма, с другой же стороны — перестала столь опасаться тональных ассоциаций, а кроме того, ее элементы стали использоваться и теми композиторами, которые не отказываются от тональности. Все это в значительной мере обусловлено внутренними противоречиями додекафонной системы. На них и следует здесь остановиться.

Теоретики додекафонии (Адорно-Визенгрунд, Штуккеншмидт и другие) видели выигрыш, даваемый додекафонной техникой, в том, что она освобождает от пут гармонии мелодическую линию, раскрепощает голосоведение (в диссонантной музыке голоса более самостоятельны, ибо не сливаются в консонантные гармонии), уделяет посредством соответствующих операций над серийной особой внимание мотивно-тематической работе, обеспечивает единство горизонтали и вертикали и даже единство материала и его организации (серия заменяет и лад, и прежний тематизм). В то же время подчеркивается, что освобождение от пут тональности увеличивает весомость самих звучаний как таковых: в тональной музыке звук является элементом какого-то аккорда, а последний — представителем определенной гармонической функции; в атональной же — на первый план выступает сам звук (или одновременное сочетание звуков), его собственные свойства — высота, регистровая окраска, тембр, громкость. Не случайно Шенберг ввел понятие *Klangfarbenmelodie* — «мелодия тембров» — и утверждал примат отдельных одновременных звучаний над логикой их последовательностей. (Это показывает, что Шенберг довел до предела не только экспрессионистские, но и некоторые импрессионистские тенденции.) Однако если столь большое значение придается звучаниям как таковым,

то мелодическая линия в конце концов перестает существовать как нечто цельное и превращается в ряд отдельных «точек». Отсюда пуантилизм, намеченный уже у Веберна.

Таким образом, мы подходим к коренному внутреннему музыкально-эстетическому противоречию додекафонии: ведь теоретики додекафонии (прежде всего сам Шенберг, а затем, например, Лейбовиц и другие) неоднократно подчеркивали ее горизонтально-линейный характер и даже утверждали (Лейбовиц), будто при ее восприятии слух более или менее равнодушен к вертикали. А это трудно примирить с культом отдельных звучаний (созвучий, «точек») как таковых.

В дальнейшем развитии авангардизма противоречие, о котором идет речь, привело к полному исчезновению темы, которая еще существовала у Шенберга (хотя бы в атональном виде), равно как и мелодической линии. При этом пуантилизм, связанный с самостоятельностью каждого звука, объективно тяготеет к так называемой тотальной серийности (или сериальности), которая распространяет принцип серийной организации на все свойства звука — не только на высоту, но и на длительность, громкость, тембр, способ извлечения. Действительно, в условиях атональности изолированные звучания, во-первых, формально легко допускают тотальную серийность, во-вторых, в известном смысле «требуют» ее, так как одна лишь высотная серийность оказывается, при полном отсутствии тематизма и мелодической линии, уже недостаточной для поддержания самой серийной организации. В целом движение в том направлении, о котором сейчас идет речь, довольно быстро приводит к утрате музыкой характера искусства тонов, ибо если нет линии, темы, мотива, то даже в самой высоте звука на первый план выступает темброво-регистровая окраска тона, но не его точные высотные соотношения с другими звуками, и следовательно, тон постепенно перестает обнаруживать себя в основном своем — высотном — качестве. Таким образом, описываемая эволюция в конечном счете смыкается с имеющими совсем иные истоки другими направлениями современного искусства звукового воздействия — конкретной и шумовой музыкой, — в которых тоны тоже оттесняются на задний план шумами. Мы не касаемся здесь ни перспективности, ни сферы применения, ни, наконец, возможностей использования в собственно музыке отдельных звуковых эффектов, найденных в такого рода направлениях, ибо это явно выходило бы за рамки настоящей работы, посвященной вопросам высотной организации музыки как искусства тонов, имеющего интонационную природу.

Строгой додекафонии присуще и другое капитальное внутреннее противоречие, влекущее ее развитие в совсем иную сторону. Додекафония была задумана Шенбергом как гарантирующая чистый атонализм, то есть как техника, позволяющая (если, конечно, композитор того пожелает) создавать строго

атональную музыку. Само собой разумеется, что легко можно выбрать двенадцатизвуковой ряд, который будет отличаться достаточной тональной определенностью. Но одно из требований ранней (классической) додекафонии как раз и заключалось в таком выборе серий, при котором тонально-гармонические ассоциации были бы исключены: тщательно избегались последовательности, могущие образовать контуры трезвучий или септаккордов, напоминать функциональные соотношения, кадансовые обороты и т. д. Естественно, что в серии преобладали диссонирующие интервалы. То же самое относится и к одновременным сочетаниям, создаваемым на основе серии. Парадоксальность этой ситуации состояла в том, что полная замена тональной системы мышления достигалась способом, который требовал как раз постоянного и неукоснительного учета именно этой системы, то есть тонально-гармонических факторов (иначе говоря, надо было постоянно помнить о том, что требовалось забыть). Таким образом, последовательно атональная додекафония сразу же оказалась в своеобразной негативной зависимости от... тонально-гармонических соотношений¹.

Здесь существенны два обстоятельства. Во-первых, своеобразный диссонантный, колоче-изломанный тип оборотов и созвучий в произведениях Шенберга и примыкавших к нему композиторов соответствовал всему образно-выразительному строю их музыки. Правда, сочинения Шенберга додекафонного периода стали, как упомянуто, в общем менее возбужденными, чем его преддодекафонные атональные произведения, но произошло это именно потому, что экспрессионистическая музыка была заключена в более строгие конструктивные рамки. Свои особые более интеллектуализированные черты имело творчество Веберна, передававшее различные эмоциональные состояния и оттенки в их откристиализованно застывшем виде (почти все пьесы Веберна миниатюрны). Однако в целом так называемая нововенская школа (Шенберг, Берг, Веберн) все же объединена не только некоторыми техническими приемами, но и известной выразительно-стилевой общностью, несмотря на существенные индивидуальные различия между ее представителями. Этой общности и соответствует та трактовка додекафонии, о которой шла речь (об отклонениях от нее у Берга речь будет ниже). Отсюда в принципе уже ясна и возможность иного использования додекафонии — при других выразительно-стилевых задачах.

Во-вторых, сам Шенберг порой был склонен считать строгий запрет всего того, что вызывает тональные ассоциации, временным, и однажды обмолвился, что в дальнейшем можно будет допускать в додекафонную музыку консонирующие созвучия и мелодические обороты. Он писал: «...когда додекафонная систе-

¹ Автор уже писал об этом в упомянутой работе «О путях развития языка современной музыки».

ма станет языком эпохи, и средний слух освоится с ней, можно будет снова безопасно ввести консонансы (тогда как в настоящее время определенные консонирующие сочетания не могут использоваться)»¹. Иначе говоря, Шенберг, видимо, полагал, что нарушающие додекафонию тональные ассоциации возникают лишь постольку, поскольку существует «привычка» к тональному мышлению. Когда же она будет изжита, исчезнет и почва для таких ассоциаций.

Тут Шенберг глубочайшим образом заблуждался как теоретик. В сущности он отрицал значение для музыки объективных свойств звуковысотных соотношений, полагая, что все дело в «привычке слуха». В действительности же, как бы ни привык современный слух к диссонансам (в том числе и к неразрешающимся), он хорошо знает различие между консонансом и диссонансом: в противном случае он лишился бы способности воспринимать и понимать классическую музыку. А если бы какой-либо человек был в порядке эксперимента даже специально воспитан в полном ее неведении, то, не зная тональной системы, он все-таки ощущал бы различия в объективных свойствах интервалов, в степени их слитности (при одновременном звучании тонов), в яркости следа предыдущего тона при звучании последующего (если речь идет об интервалах мелодических), в жесткости или мягкости интервалов и т. д. И на этой основе в последовательности звуков неизбежно возникали бы какие-то связи между акустически-родственными тонами, с одной стороны, и мелодически близкими с другой, формировались бы некоторые эмбриональные гармонические ощущения и вместе с ними островки или ячейки тех или иных ладовых соотношений. Во всяком случае реальная творческая практика многих композиторов, избравших путь предугазанного Шенбергом в приведенной цитате более свободного использования додекафонии, приводила и приводит именно к возрождению если и не тональной системы в прежнем виде, то по крайней мере каких-то тональных или ладовых ассоциаций, опор или опорных зон. Концерт для скрипки Берга (1935), двенадцатитоновая серия которого включает движение по ряду консонирующих трезвучий,

находящихся в квинтовом отношении (звуки $g - b - d - fis - a - c - e - gis - h - cis - es - f$), один из ранних и ярчайших примеров этого рода². Таким образом, уже в творчестве двух ближайших учеников Шенберга — Веберна и Берга — в сущности намечены два противоположных пути дальнейшего развития

¹ Цит. по книге: Рудольф Рети. Тональность в современной музыке, стр. 41.

² Анализ этого концерта и роли в нем додекафонной техники см. в статье В. Холоповой «О композиционных принципах скрипичного концерта А. Берга» (сб. «Музыка и современность», вып. 6. М., «Музыка», 1969).

и перерождения системы учителя: путь, ведущий к пуантилизму, атематизму, тотальной серийности (сериальности), то есть в конечном счете к отбрасыванию интонационной природы музыки, и путь отказа от строгой атональности, для поддержания которой, однако, система и была создана. В этом неизбежном и быстром развитии в противоположных направлениях и проявилась историческая неустойчивость внутренне противоречивой шенберговской додекафонии как цельной системы, хотя ее отдельные элементы продолжают и до сих пор оказывать на технику многих композиторов большое влияние.

Причины этого влияния, равно как и возможности переосмысления додекафонной техники, станут более ясными после рассмотрения совсем другого пути развития современного музыкального мышления — не порывающего с тональностью. Но уже здесь уместно заметить, что возможности использования серийности вне образно-выразительной системы нововенской школы довольно широки и связаны как с тональными ассоциациями, так и в еще большей мере с приближениями к тем модальным отношениям, которые типичны для ряда народных музыкальных культур, не знавших классической функциональной системы (отсюда, например, двенадцатитоновый ряд, составленный из характерных попевок армянской народной музыки, как это сделано в примере 75). Возможности достаточно различных трактовок серийности (но не сериальности) обусловлены также тем, что серийная техника касается лишь одной стороны музыки, оставляя свободными многие другие элементы, прежде всего ритмику. Очевидно, что чем менее комплексным является какой-либо технический прием (или группа приемов), то есть чем меньше «параметров» он охватывает, тем больше возможностей он оставляет для переосмысления своего первоначального художественно-выразительного значения, поскольку он позволяет свободно изменять другие параметры. И наоборот, техническая система, жестко регламентирующая все или почти все стороны музыки (сериальность), имеет сравнительно мало шансов быть переосмысленной и остается более тесно связанной с породившей ее эстетикой.

* * *

Теперь рассмотрим, как развивалось в XX веке собственно тональное мышление. Здесь речь будет идти, в первую очередь, о различных трактовках расширенной тональности, включающей в себя все двенадцать звуков темперированной системы, но сохраняющей при этом централизующую роль тоники.

Круговой характер двенадцатизвуковой темперированной октавы и принципиальное равноправие в ней всех звуков и всех мажорных и минорных трезвучий ясны из предыдущего. Равноправие это определяется наличием в системе только одного ин-

тервала смежности — темперированного полутона. В семиступенной же диатонике, как известно, есть два интервала смежности — тон и полутон, причем их чередование внутри октавы не равномерно (не периодически) и круговая структура поэтому не возникает. В итоге, как было показано в шестой главе, среди мажорных трезвучий диатоники имеется одно центральное (как и среди минорных), и таким образом, коль скоро трезвучия становятся основным гармоническим материалом, мажорная и минорная тональности находят опору в объективных свойствах самой звуковысотной системы.

Разумеется, в классической музыке тональный центр утверждается и поддерживается всевозможными ритмическими и синтаксическими средствами. Но поддержка оказывается именно тому трезвучию и основному тону, которые имеют на нее, так сказать, наибольшее естественное право из-за определенного общего расположения трезвучий диатоники.

В расширенной же двенадцатизвуковой тональности, где сама звуковая структура октавы не имеет центрального тона или трезвучия, тоника и тональность могут возникать только на основе конкретного контекста, то есть в результате того или иного выбора аккордов и их последовательностей, причем огромное значение приобретает подчеркивание тоники частым ее возвращением или же другими метроритмическими, синтаксическими и фактурно-динамическими способами. В этом — принципиальное различие между тональностью, трактуемой чуждые диатонике звуки как альтерации, хроматические проходящие и т. д., и тональностью, свободно использующей все двенадцать звуков в качестве полноправных.

Отсюда вытекают важные следствия. Если музыка ритмически не активная, со слабо выраженной метрической акцентностью свободно пользуется всей двенадцатизвуковой системой и ее созвучиями (хотя бы, например, на основе полиладовости, то есть равноправия «высоких» и «низких» вариантов ступеней диатоники), то в ней создаются благоприятные условия для тональной децентрализации и для ослабления функционально-динамической роли гармонии. Это можно наблюдать на примере стиля Дебюсси (как уже упомянуто, у Шенберга, Берга и Веберна тоже нет — или мало — активной регулярной акцентной ритмики). И наоборот: путь восстановления динамико-формообразовательных сил гармонии шел (в условиях расширенной двенадцатизвуковой тональности) через активизацию метроритма, мелодической линии, фактурных и громкостных акцентов. И подобно тому как, например, работа сердца может быть улучшена рационально организованными движениями рук и ног (физкультура), так и в музыке своеобразная «ритмическая гимнастика» или «фактурно-динамические упражнения» способствовали восстановлению ее тонально-гармонических функций. Вот почему, когда новая активная ритмика, динамика, факту-

ра и другие компоненты сделали свое дело, гармония и тональность, казалось бы такие «усталые», проявили себя с новой силой и засверкали небывалыми красками.

Особенно большое значение имела здесь, видимо, активность ритмическая, культивировавшаяся такими выдающимися композиторами XX века, как Прокофьев, Барток, Стравинский. Достаточно вспомнить полную первобытной силы и «магии» ритма «Весну Священную» Стравинского, а также «Скифскую сюиту» Прокофьева и *Allegro barbaro* Бартока.

Тут уместно несколько более подробно остановиться на тонально-гармоническом мышлении Прокофьева — наиболее «гомофонно-гармонического» из выдающихся композиторов XX века. Стилю Прокофьева, и в частности его музыкальному языку, посвящена обширная литература, которую мы не будем ни пересказывать, ни суммировать. Необходимо, однако, более точно определить в интересующем нас плане место Прокофьева в исторической эволюции гармонии.

Очевидно, что раскрытие всего богатства красочных, выразительно-фонических возможностей гармонии (как фонических в узком смысле, так и ладофонических) было исторически осуществимо лишь в условиях достаточно заметной децентрализации тонально-функциональной системы. Такая децентрализация отчасти и имела место в круговых гармонических комплексах Римского-Корсакова, а в еще большей мере в модалной ладофонической диатонике и хроматике Мусоргского (более экспрессивной, нежели импрессионной) и в гармонической системе Дебюсси (более импрессионной, нежели экспрессивной). Однако, после того как фонизм гармонии уже достиг расцвета, стало возможным по новому объединить красочные ресурсы гармонии (обусловленные, в частности, более свободной многозвучной аккордикой и двенадцатизвучной тональностью) с ладогармонической централизацией и активной гармонической динамикой. В сущности, самое большое общее художественное открытие Прокофьева в области гармонии и заключается в этом сочетании свойств, которое с позиций Танеева и многих других авторов (в частности, авангардистов) казалось неосуществимым, ибо хроматическая система неизбежно вела по их представлениям к уничтожению функционально-динамических и формообразовательных свойств гармонии.

Но всякое подлинное художественное открытие (как, впрочем, и открытие в области техники) как раз и осуществляет то, что казалось невозможным, совмещает то, что представлялось несовместимым¹.

Рассмотрим более конкретно, что же, собственно, совмещено в гармонии Прокофьева и каков самый способ совмещения.

¹ Об этом см. статью автора этих строк «Эстетика и анализ» («Советская музыка», 1966, № 12).

Связи творчества Прокофьева с русской традицией, идущей преимущественно от композиторов петербургской школы, очевидно, Светлый эпический колорит, преобладающий во многих эпизодах прокофьевских произведений, напоминает более всего музыку Бородина, яркая живописная изобразительность прокофьевских гармоний порой близка Римскому-Корсакову, а богатая ладовая выразительность — Мусоргскому. Однако Прокофьев не прошел и мимо опыта Дебюсси, как ни далеки друг от друга эти композиторы по общему образному строю их музыки. Вспомним, например, тонкую прокофьевскую игру полутонами, его частые полутоновые тональные сдвиги. Включенные в иной контекст, чем у Дебюсси, и дающие поэтому иной выразительный эффект, они все-таки во многом родственны гармоническим принципам французского классика.

И вот все это — яркая живописность гармоний, свободная ладовость (модалность) мелодических и гармонических оборотов, тонкая игра полутоновыми сопоставлениями тональностей, наконец, расширенная до полного двенадцатитонового звукоряда тональность со включением в нее любых аккордов и отклонений — совмещено с такой сильной тональной централизацией и гармонической динамикой, которые совсем чужды Дебюсси, несвойственны в пределах небольших построений Мусоргскому и ближе всего, пожалуй, Бетховену.

Как же это достигнуто? Прежде всего особой дифференциацией самих гармонических средств. Так, хроматика применяется Прокофьевым очень неравномерно, обычно сгущаясь в определенные моменты построений, часто перед кадансом, который этой хроматикой ясно оттеняется. В целом же хроматическая тональность складывается у Прокофьева, как правило, из отрезков, каждый из которых диатоничен¹. Не менее дифференцирована и сама аккордика: острые многозвучные диссонансы нередко противостоят чистейшим или лишь слегка осложненным консонансам. Столь же ясно противопоставлены неустойчивость и тоническая устойчивость. Однако все описанные виды дифференциации могут быть реализованы лишь при активной поддержке многих средств — мелодических, фактурных, тембровых, громкостных, синтаксических.

Действительно, например, Дебюсси тоже применял и трезвучия, и многозвучные диссонансирующие комплексы. Но последние так распределялись по регистрам и тембрам и брались с такими громкостными соотношениями между образующими их слоями, что колоритность и красочное богатство звучаний не сопровождалась их резкостью. Прокофьев же выбирал такие темброво-фактурно-динамические условия, которые не сглаживали, а подчеркивали различия в степени остроты и напряженности

¹ Об этом см. уже упоминавшуюся нами книгу Ю. Холопова «Современные черты гармонии Прокофьева».

звучаний. Аналогичным образом Прокофьев широко пользовался тем, что громкостное или фактурное выделение какого-либо отдельного тона либо созвучия вместе с частым возвращением к нему могут сообщить ему функциональные свойства тоники — в противоположность другим тонам и созвучиям.

Далее, само преобладание гомофонной фактуры, при которой слышны главная тема-мелодия и гармоническое сопровождение (пусть, иногда в свою очередь, линейно-активное и дифференцированное), способствует ясному восприятию функциональности гармоний, если только для этого есть хоть какие-либо основания в самих гармонических последовательностях. Прокофьевский синтаксис, в частности расчлененность целого на «квадратные» построения, завершаемые кадансами, действует, разумеется, в том же направлении. И наконец, огромное значение для функциональной организации и централизации гармонического развития имеет активный метроритм, то есть свойственная музыке Прокофьева многоплановая (проведенная одновременно в разных масштабах) регулярно-акцентная ритмика.

В исследованиях В. Холоповой раскрыты и упомянутая многоплановость и богатство средств, с помощью которых реализуются у Прокофьева метрические акценты — вершины, скачки, углы и повороты в мелодической линии, ритмически более долгие звуки, смены гармоний, громкостная динамика, фактурные подчеркивания (иногда грузные аккорды, иногда легкие форшлаги). Рассмотрены В. Холоповой и формообразующая роль смежн метра на гранях построений у Прокофьева, и оттенение регулярной акцентности посредством временных включений нерегулярной, и, наконец, своеобразная «борьба за метричность», выражающаяся в преодолении всевозможных метрических «препятствий» и в утверждении в конце прокофьевских сочинений (и их частей) регулярного метра¹.

Быть может, в этом есть нечто родственное бетховенской «борьбе за тоничность», за утверждение тоники в процессе преодоления гармонической неустойчивости.

Не менее близка Бетховену и сама подчеркнутая регулярная акцентность метроритма, равно как и квадратность построений. В. Холопова отмечает также большую роль у Прокофьева равномерного ритмического движения, характерного для композиторов баховского времени, а также для некоторых жанров, более всего для этюда, и приходит к выводу о синтезе и усилении у Прокофьева различных, исторически сложившихся качеств и проявлений регулярной метричности, что ярко выделяет Прокофьева среди других композиторов XX века, у которых либо очень сильна нерегулярная акцентность (Стравинский,

¹ См.: В. Холопова. О ритмике Прокофьева (сб. «От Люлли до наших дней». М., «Музыка», 1967); В. Холопова. Внимание ритму («Советская музыка», 1964, № 7), а также соответствующую главу уже упоминавшейся книги В. Холоповой (стр. 144—193).

Барток), либо же, наоборот, акценты приглушены и не имеют особого значения.

Добавим, что многоплановая регулярно-акцентная ритмика не была характерна и для композиторов Новой русской школы («Могучей кучки»), традиции которых в области мелодики и ладогармонического мышления Прокофьев в такой большой степени наследует. В этом отношении стиль Прокофьева демонстрирует еще одно необычное совмещение свойств.

Сильное тонизирующее воздействие ритмики Прокофьева органически включается, как указывает В. Холопова, в общий оптимистический и жизнеутверждающий характер прокофьевской музыки. Раскрыта В. Холоповой и непосредственная формообразующая роль этой ритмики. Сейчас нас, однако, более всего интересует связь ритма с гармонией. Эта связь находит различные проявления. Во-первых, ритм и гармония действуют в рамках стиля Прокофьева во многом параллельно. Функционально ясная с подчеркиванием устойчивости гармония способна оказывать такое же тонизирующее эмоциональное воздействие, что и регулярно-акцентная ритмика. При этом, подобно тому как регулярные акценты оттеняются нерегулярными (а не только обычным чередованием сильных и слабых долей), так и гармоническая устойчивость оттеняется не только неустойчивостью, но и моментами тонально неопределенными и атональными.

Во-вторых, простота, ясность и регулярность прокофьевской ритмики часто уравновешивают сложность его гармоний, облегчают их восприятие¹. В третьих — и в контексте данной главы это самое важное — регулярно-акцентная ритмика позволяет всюду, где для этого есть предпосылки, извлечь и подчеркнуть функциональный смысл аккордов. Вместе с квадратностью синтаксических структур она как бы высекает из аккордов огонь функциональности или разжигает те ее тлеющие искры, которые в иных условиях неизбежно потухли бы. Так, если между двумя многозвучными аккордами имеется слабо выраженное автентическое соотношение, то регулярное их чередование — с метрически легкого момента на тяжелый — способно выявить это соотношение с большей определенностью.

В этой связи необходимо упомянуть еще об одном общем теоретическом понятии, существенном для анализа прокофьевского ладогармонического мышления. Речь идет о понятии «ладового ритма», давно введенном Б. Яворским, но переосмысленном в более широком плане и примененном к музыке Прокофьева М. Таракановым². Справедливо отмечая (как это делает и Ю. Холопов), что свободное использование двенадцати-

¹ На это неоднократно указывал В. Цуккерман. См., например, его статью «Несколько мыслей о советской опере» («Советская музыка», 1940, № 9, стр. 67).

² См.: М. Тараканов. Стиль симфоний Прокофьева. М., «Музыка», 1968, стр. 10—14.

тоновой системы само по себе не создает тональности и не выделяет какого-либо тона или созвучия в качестве центрального, М. Тараканов относит к области ладового ритма всю широкую совокупность явлений (частично здесь уже нами затронутых), способствующих выявлению и дифференциации ладовых функций, становлению и развитию ладогармонических средств и соотношений в музыкальном произведении. Разумеется, понятие «ладового ритма» весьма существенно и для классической музыки, ибо гармонические соотношения непременно должны быть так или иначе организованы и ритмически (в узком и в широком смысле). Но при опоре экспозиционных построений классиков на диатонику, содержащую, например, всего один тритон и один доминантсептаккорд, которые ясно указывают на соответствующую тональность, значение «ладового ритма» не может быть в такой же мере определяющим, как в музыке, в которой свободно применяется хроматика. Не случайно поэтому, что возрождение в теории нашего искусства самого понятия ладового ритма в новом более широком значении оказалось связанным с творчеством ярко тонального композитора, использующего однако внутри одной тональности все богатства двенадцатизвучковой темперированной системы.

Здесь нет нужды приводить многочисленные иллюстрации. Отметим лишь, что, например, в начале седьмой сонаты Прокофьева ни сложный звукоряд, очерченный октавно-унисонным движением, ни изредка появляющиеся аккорды (такты 5—6) не указывают на какую-либо тональность и лишь частое возвращение к выдерживаемому и акцентируемому звуку *си-бемоль* превращает его в тонику:

76 Allegro inquieto

532

(К разбору этого примера мы еще вернемся.)

Напомним также уже рассмотренный в предыдущей главе пример из «Ромео и Джульетты» (см. пример 68, стр. 484), где три мажорных трезвучия, расположенных по большим терциям и образующих замкнутую круговую структуру (которая сама по себе не обладает тональной определенностью), приобретают благодаря всему контексту ясно выраженные функциональные значения субдоминанты, доминанты и тоники.

Эти и многие другие примеры свидетельствуют об особом совмещении в гармонии Прокофьева динамики и колорита: краска стала динамичной, а динамика — красочной. Аналогичную задачу в других исторических условиях решал, например, и стиль Глинки: так, в увертюре к «Руслану» стремительная, ярко функциональная динамика гармоний и тональностей сочетается с их сказочно-романтической красочностью (малотерцовый тональный план экспозиции и начала разработки — D—F—As—H, особый колорит «аккордов оцепенения», целотоновая гамма в коде). Но за время от Глинки до Прокофьева красочные (фонические и ладофонические) эффекты гармонии настолько развились и расширились (Вагнер и «Могучая кучка», Скрябин и Дебюсси), что для их совмещения с централизованным тональным мышлением (или, если угодно, для их уравновешивания и функционального «обуздания») потребовались гораздо более сильные, чем у Глинки, средства: более активная и многоплановая регулярно-акцентная ритмика, более активная линейная устремленность голосов, более настойчивое «физическое» утверждение тоники, более резкая дифференциация (поляризация) простых и сложных созвучий, диатонических

533

и хроматических элементов внутри расширенной тональности, наконец, предельно простой и четкий синтаксис и т. д. Прокофьев и применял всю эту систему средств, позволявшую, в частности, сообщить динамичность и кристальную ясность тем полутоновым тональным сдвигам и переливам, которые в творчестве Дебюсси чаровали своей зыбкостью и неуловимостью.

Из сказанного здесь также видно, что Прокофьев соединил подчеркнутую тональную централизованность с продолжением той линии развития гармонии во второй половине XIX и начале XX века, которая связана более всего с именами Мусоргского и Дебюсси, но не Вагнера и Скрябина. Что богатая и сложная гармония Прокофьева служит антиподом гармониям «томлений» и «экстазов» (вспомним известные поэмы Скрябина с такими названиями), ясно на слух. В «Тристане» или у Скрябина напряженность гармоний определяется преобладанием автентических соотношений аккордов и их доминантовой формой, обостренной альтерациями и задержаниями. Напряжение же многозвучных прокофьевских гармоний (часто более сложных, чем вагнеровские и даже скрябинские) лишь в некоторой степени обусловлено усилением тяготений отдельных звуков: это напряжение носит прежде всего фонический и ладфонический характер. Большая роль ладофонической стороны гармонии позволила Прокофьеву, как в свое время Мусоргскому и Дебюсси, очень развить и сферу хроматики и сферу диатоники, причем обе они трактуются во многом модально (в этой связи нелишне вспомнить, что Прокофьева сближает с Дебюсси, а особенно с Мусоргским, также величайшее мастерство в области индивидуально и национально характерного речитатива)¹.

И действительно, наряду с построениями, где на всем протяжении ярко выражены классические функции (прежде всего тоника и доминанта), у Прокофьева нередко встречаются эпи-

¹ В книге «Современные черты гармонии Прокофьева» Ю. Холопов, говоря о тональной организации, естественно, акцентирует вопросы, связанные с двенадцатизвучковой хроматической системой, и справедливо указывает на многокрасочность трактовки этой системы у Прокофьева, в отличие от «антиколористического» ее использования в неоклассических произведениях ряда композиторов (цит. соч., стр. 222—223). В другой же своей работе — «Диатонические лады и терцовые хроматические системы в музыке Прокофьева» (сб. «От Люлли до наших дней») — Ю. Холопов, наоборот, сосредоточивает внимание прежде всего на разнообразных проявлениях прокофьевской диатоники, в частности на элементах лидийского, миксолидийского, фригийского, дорийского, локрийского ладов, а также натурального минора. К интересным наблюдениям Холопова относительно последнего хочется добавить один пример: «Танец рыцарей» из балета «Ромео и Джульетта» (№ 13) начинается вполне классическим движением по звукам минорного тонического аккорда в активном ритме, после чего дается аналогичное движение по тонам натурального (минорного) доминантового трезвучия, вносящее в музыку оттенок суровости. Использование натуральной доминанты минора в таких мелодических, ритмических и динамических условиях не было характерно для предшественников Прокофьева.

зоды, внутри которых автентические соотношения аккордов отсутствуют или во всяком случае отнюдь не преобладают (как это было у венских классиков, Вагнера или Скрябина). Ясно выраженные автентические обороты, часто с обогащенной и широко понимаемой доминантой, прибегают к Прокофьевым в подобных случаях для кадансов (как это делалось еще в музыке XVI века!), звучащих очень свежо. Внутри же таких эпизодов, как предуказал Танеев, «каждый аккорд может следовать за каждым другим на хроматической основе» (подобно тому как в полифонии строгого стиля этот принцип действовал на диатонической основе). Танеев даже еще не мог знать, сколькими способами быть при этом сами аккорды. Но тем более показательна ошибочность его взгляда, будто описанное положение неизбежно ведет к распаду тональности: ясные кадансы и всевозможные ритмико-синтаксические подчеркивания тоники предохраняют от этого.

Однако вопрос о тональных функциях аккордов все же встает в условиях, о которых идет речь, по-новому. Ю. Холопов отмечает, что в хроматической тональности Прокофьева есть столько функций, сколько имеется основных интервальных отношений аккордов к тонике, и насчитывает пять больших функциональных групп¹. Однако сами функции повимаются здесь по иному: соответствующие группы основаны, в сущности, уже не столько на динамических сопряжениях гармоний, сколько на их колористических, ладофонических свойствах, то есть на более или менее индивидуальном интервальном отношении каждого аккорда к тонике. А при таких обстоятельствах в некоторых случаях естественно приобретает значение и простая, но ясная дополнительная дифференциация всех гармоний только на две сферы: тонику (устойчивость) и нетонику (неустойчивость).

Мы коснулись здесь преимущественно тех черт гармонии Прокофьева, которые выделяют его среди других крупнейших композиторов XX века. Но многие свойства прокофьевской гармонии, наоборот, весьма типичны для современного творчества (сюда относится, в частности, и трактовка тональности как содержащей двенадцать полноправных звуков), и поэтому к ладогармоническому мышлению Прокофьева нам еще придется возвращаться.

Сейчас же мы и переходим к некоторым более общим вопросам языка современной тональной музыки.

* * *

Начнем с некоторых явлений в области ладового мышления, а затем коснемся ряда других сторон музыки с тем, чтобы в

¹ Ю. Холопов. Современные черты гармонии Прокофьева, стр. 292—294.

конце концов выяснить изменившееся соотношение разных элементов музыки и новое место гармонии среди них.

В XX веке продолжался — и притом в более активных, чем раньше, формах — процесс расширения и обогащения народно-национальной основы профессиональной музыки, начавшийся, как указано в предыдущей главе, еще в XIX веке и уже в 1858 году подмеченный Стасовым. Особые ладовые черты народной музыки различных стран оказывают (иногда непосредственно, иногда опосредствованно) — огромное влияние на прогрессивную мировую музыкальную культуру. В нее влились новые потоки, связанные с музыкой американских негров (Гершвин), с фольклором испанским (Альбенис, де Фалья), венгерским (Барток, Кодай), чешским (Яначек, Мартину), армянским (Хачатурян), азербайджанским (Караев), афробразильским (Вилла-Лобос), английским (Воан Уильямс, опирающийся на старинную английскую песню) и другим. Но и в тех странах, где народная музыка уже в прошлом веке стала основой богатой музыкальной классики, композиторы продолжают расширять эту основу. Так, творчество русских советских авторов (в последние годы особенно Свиридова, Слонимского, Щедрина) интересно вводит в орбиту профессиональной музыки новые слои русской песни. Собственно, многие русские композиторы XX века (Мясковский, Прокофьев, Шостакович, Шебалин, Свиридов, Кабалевский и другие), развивая традиции русских классиков, внесли существенный вклад также и в область ладовой (модальной) гармонии, закономерности которой часто выходят за рамки обычных функциональных представлений и отличаются большей гибкостью и свободой.

Что касается, в частности, Шостаковича, то в его творчестве возникли — в связи с воплощением углубленно-сосредоточенных эмоций, нередко трагических образов — особые лады (вместе с основанными на них гармониями и модуляциями), весьма интенсифицирующие нисходящие тяготения минора (понижения не только II, но и IV, V, натуральной VII, иногда даже I ступени в верхней октаве), как уже упоминалось в восьмой главе книги¹.

Небывалое ранее развитие получила в XX веке и музыкальная фольклористика — изучение народной музыкальной культуры самых различных стран мира, причем эта наука стала оказывать большее, чем когда-либо раньше, влияние на профессиональное творчество. Примечательное совмещение в одном лице великого композитора и глубокого исследователя фольклора,

¹ На эти особенности лада у Шостаковича впервые было обращено внимание в работах А. Должанского и автора этих строк, относящихся еще к 40-м годам. См.: А. Должанский. О ладовой основе сочинений Шостаковича. «Советская музыка», 1947, № 4 (статья перепечатана в сб. «Черты стиля Д. Шостаковича»), а также: Л. Мазель. Заметки о музыкальном языке Шостаковича (статья написана и обсуждалась в 1944—1945 годах, но издана в 1967 году в сб. «Дмитрий Шостакович»).

представленное интереснейшей фигурой Бартока, также было неведомо прежним временам.

Значение всего процесса, о котором идет речь, глубоко и многосторонне. Раскрытие ладового богатства народных музыкальных культур (и использование, в частности, все более древних их слоев) противостоит национально-обезличивающим тенденциям, столь сильным в атональной музыке. В то же время, если в профессиональной музыке XIX века национально-характерные ладовые и гармонические обороты обычно включались в функциональную систему мажора и минора, как бы расцветивали ее, да и воспринимались в своей оригинальности и характерности тоже прежде всего с точки зрения этой системы, то в XX веке положение изменилось: количество перешло в качество и своеобразные лады многочисленных народов земного шара стали не только восприниматься во всей их структурной и выразительной самостоятельности, но и вызывать представление об обычном мажоре и миноре лишь как об одном из многих возможных частных случаев ладовой организации, а не как о некоей универсальной «системе отсчета», с позиций которой оценивается любая другая структура. Эта новая концепция стала естественно связываться с полемикой против «европоцентристского» понимания закономерностей музыкального искусства (характерного, например, для Римана) и приобрела большое прогрессивное значение в освободительной борьбе многих ранее зависимых народов, отстаивающих свою самобытную культуру. К этому вопросу мы еще вернемся в конце главы.

Сейчас, однако, отметим, что оппозиционное отношение к господству тонально-функциональной системы парадоксальным образом сближает некоторые очень несхожие между собой направления современной музыки: например, космополитических атоналистов (додекафонистов) и поборников национального своеобразия ладового строя музыки различных народов. Правда, сторонники этих направлений критикуют функциональную систему как бы с противоположных позиций. Однако в этих позициях есть и общие моменты, притом не только формальные и негативные (связанные с оппозицией к «общему противнику»), но также существенные и позитивные. Например, в обоих случаях часто имеет место обращение к менее централизованным типам высотной организации или к выдвиганию на первый план мелодических (либо мелодико-полифонических) соотношений, равно как и к вариационным принципам развития. И это не только теоретические соображения: описываемое сближение противоположностей реально встречается в творческой практике, заслуживающей самого пристального внимания. Так, Барток, отразивший в своей музыке глубинные слои фольклора, пользовался и атональными или тонально неопределенными конструкциями, а иногда применял и двенадцатитоновые темы без возвратов к уже звучавшим тонам. Видеть в этом только про-

ты; наконец, аккорд, служащий доминантой к субдоминанте (или субдоминантой к доминанте), всегда принадлежит к тонической группе.

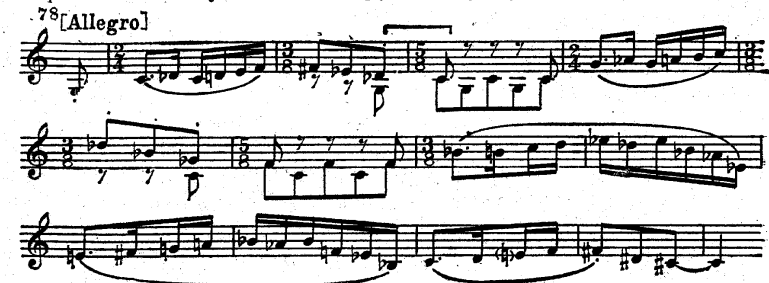
Очень важно, что аккорды полярные, отстоящие на тритон, несут одну и ту же функцию и, как утверждает Лендвай, объединены у Бартока особенно глубокой внутренней связью. Такое понимание тритонового соотношения напоминает концепцию дважды-лада Яворского: как уже говорилось, тоника дважды-лада объединяет два созвучия, отстоящие на тритон. В музыке XX века подобная «полярная связь» (или, если угодно, единство полярных противоположностей) имеет большое значение. В сущности, уже тристанаккорд, выступающий сперва в тональности ля минор и лишь энгармонически равный септаккорду II ступени ми-бемоль минора, появляется в кульминации вступления именно в этом последнем значении и затем сразу вновь обретает (путем волшебного энгармонического преобразования) свой первоначальный смысл. Таким образом, ми-бемоль минор оказывается здесь, по мнению некоторых исследователей, лишь «инобытием» ля минора. Такая форма инобытия тоники (или главной тональности) получила впоследствии большое распространение.

Описанным соотношением объясняются и те немногие пункты, в которых теория Лендвай вступает в противоречие с обычными функциональными представлениями. Так, трезвучие II низкой ступени несет в музыке классиков субдоминантовую функцию, а по теории Лендвай — доминантовую: оно отстоит на тритон от трезвучия V ступени и служит у Бартока простейшей доминантой к тому трезвучию, которое полнее всего («полярно») заменяет тонику (то есть находится в тритоновом отношении к ней). Вспомним также, что симметричный доминант-септаккорд с пониженной квинтой состоит из двух больших терций: на V и на II низкой ступенях.

Аналогичным образом трезвучие, построенное на VII высокой ступени (то есть на вводном тоне), оказывается субдоминантой, ибо, во-первых, оно отстоит на тритон от трезвучия IV ступени, а во-вторых — служит простейшей субдоминантой к тритоновой замене («инобытию») тоники. Впрочем, и по обычным представлениям оно могло бы трактоваться как двойная доминанта (III ступень от V или V от III), то есть как субдоминанта в широком смысле. Наконец, если рассматривать мажорное трезвучие на *си* в до мажоре в качестве трезвучия на *до-бемоль*, оно предстанет как параллель от ля-бемоль-минорного трезвучия («шубертовой» VI низкой ступени), то есть опять-таки как субдоминанта.

Существенно, что приведенные теоретические соображения действительно во многом соответствуют творческой практике Бартока: например, аккорд на *ре-бемоль*, появившийся как доминанта (V ступень) от *соль-бемоль*, может разрешиться не-

посредственно в *до*. Такой «бартоковский прерванный каданс» (по Лендвай) производит впечатление обостренного автентического (то есть автентического с тритоновым сдвигом). Лендвай называет ряд образцов и затем приводит пример из репризы второй части «Музыки для струнных, ударных и челесты»:



Здесь характерно тритоновое сопоставление «тонических» сфер *C* и *Fis* уже в пределах первого мотива. И хотя нет соединения аккордов II низкой ступени и I, но последний звук 2-го такта (*des*), связанный квартовым отношением с предшествующим *fis*, разрешается в *c*¹.

Рассмотрим этот пример несколько подробнее. Его структура — дробление с замыканием. Сперва идут два сходных трехтакта по двенадцать восьмых в каждом ($\frac{4}{8} \frac{3}{8} \frac{5}{8}$), потом дробление (два сходных двутакта по шесть восьмых в каждом). Обращают на себя внимание строго классические пропорции начальных сходных построений и последующего дробления: несмотря на частые смены тактового размера, мотивы дробления ровно вдвое короче начальных фраз. Замыкающий трехтакт сжат (такты по $\frac{3}{8}$). В начальных трехтактах (второй из них служит «тональным ответом» первому) господствует тоника *c — fis* (или *c — ges*), в дроблении упор сделан на «доминанту» (начальные долгие звуки двутактов — *b* и *e*, тоже образующие тритон и входящие в доминантовую малотерцовую цепь основных тонов *g — b — des — e*). Замыкающий трехтакт вновь восстанавливает тонику. Таким образом, классическому «дроблению в третьей четверти» сопутствует столь же классическая неустойчивость (или отклонение). Отметим, наконец, субдоминанту 6-го такта (*f*), определяющую полный классический кругооборот функций (TSDT), а также «фольклорно-бартоковское» квартовое движение опор (*c — f — b — es*). Ярчайшее новаторство и тесная связь с традицией сочетаются тут необыкновенно органично.

¹ В примере, приведенном Лендвай, аналогичное разрешение фигурирует и в конце построения: нота *c* последнего (13-го) такта не имеет знака диэза и не слигована с предыдущей нотой. Это, однако, не соответствует партитуре. В экспозиции же последнее *cis* (*des*) темы идет в *g* и лишь затем в *c*.

Вспоминая же наблюдение Лендваи, что Барток обычно предпочитает строить функциональные тональные планы по большим терциям (например, главная тональность — С, субдоминантовая — Ас, доминантовая — Е), легко понять, как синтезирует Барток классическую функциональность, закономерности круговых комплексов, народную ладовость и применение двенадцатизвуковой системы. Добавим сюда еще следующее: многочисленные семиступенные лады, встречающиеся в народной музыке стран даже одной лишь Восточной Европы (Польша, Венгрия, Румыния, Болгария), содержат такие разнообразные варианты и сочетания повышенных и пониженных (высоких и низких) ступеней (например, лидийско-миксолидийский мажор сочетает повышенную IV и пониженную VII ступени), что свободное использование в профессиональной музыке нескольких подобных ладов (при одной тонике) быстро влечет за собой применение всей двенадцатизвуковой системы. Последняя легко возникает, таким образом, у Бартока (как, впрочем, и у некоторых других композиторов, например Прокофьева) также и как следствие полиладовости.

И если основа гармонического стиля Прокофьева заключается в удивительном совмещении многообразия аккордовых красок с яркой тональной централизацией, то мелодико-полифонический по преимуществу стиль Бартока поражает, в первую очередь, совмещением черт чисто фольклорной ладовости со всем арсеналом изощренных средств хроматики (функционально-тональных, конструктивно-круговых, атональных).

Говоря об обогащении ладового мышления в современной музыке и о своеобразном воскрешении его древних пластов, необходимо обратить внимание на следующее важное обстоятельство. Когда речь идет о возрождении старинных ладов, предполагаются лады октавные. Между тем в современной музыке, в частности у Шостаковича, возрождается также звуковысотная организация, основанная на мелодических оборотах узкого диапазона (кварты, квинты), сцепление которых может не образовать октавного лада¹.

¹ Вообще в области трактовки октавного соотношения тонов, как и во многих других сферах, в современной музыке действуют противоположные тенденции. С одной стороны, принцип октавного подобия тонов часто нарушается. Возникают не только неоктавные лады, но и сложные вертикальные комплексы, в которых один и тот же звук несет в разных октавах (в разных слоях фактуры) неодинаковые функции. С другой же стороны, октавное подобие нередко утверждается с особой силой (например, с точки зрения додекафонной серии, звуки, отстоящие на октаву, равнозначны). Эти противоположные тенденции можно наблюдать и в творчестве одного композитора. Так, в книге Ю. Холопова о современных чертах гармонии Прокофьева говорится о частом нарушении в его музыке октавного подобия и в то же время отмечается, что Прокофьев иногда разрешает задержания в ходом не на секунду, а на нону, то есть в другой октаве (цит. соч., стр. 121); это представляет собой более сильное утверждение октавного подобия тонов, чем то, какое имело место в творчестве классиков.

Объяснение такого рода структур свойствами вокального интонирования — то есть сцеплением чисто мелодических попевок узкого диапазона с опеванием опор близлежащими по высоте звуками — оказывается здесь очень естественным. При этом диатонические в своей основе попевки могут причудливо складываться в звукоряды, насыщенные хроматизмами, альтерациями¹.

Некоторая децентрализованность ладотональной системы связана тут с относительной самостоятельностью мелодических ячеек, обладающих своими центрами, подобно тому как в классической гармонии трезвучия побочных ступеней тоже могут приобретать черты тоникальности и вызывать появление собственных (побочных) доминант. В одном исследовании музыки Шостаковича такие ячейки названы мелодическими «субсистемами», и при этом в ладовой организации различаются основной (первичный) и вторичный (надстроечный) слои, главные опоры которых иногда оказываются в полутоновом соотношении (вследствие характерного для Шостаковича понижения ступеней)². Подобные или родственные явления в мелодиях Шостаковича, связанных с понижением многих ступеней лада (при использовании тех же ступеней также в их натуральном виде), могут трактоваться и как выражение особого рода ладовой переменности в условиях хроматического звукоряда, переменности, создающей единство «сложных альтераций и отклонений в далекие тональности»³. Наконец, по отношению ко многим ладообразованиям современной и классической музыки в одной из работ было введено понятие производных ладов и специально альтерированных производных ладов⁴.

Упомянутые различные трактовки одних и тех же (или весьма родственных) явлений в ладовом мышлении Шостаковича подчеркивают в их совокупности его глубину, тонкость. Естест-

¹ См. статью: Э. П. Федосова. О диатонических ладах у Шостаковича. Сб. «Вопросы теории музыки», вып. 2. Редактор-составитель Ю. Н. Тюлин. М., «Музыка», 1970.

² См. статью: В. Середа. О ладовой структуре музыки Шостаковича (сб. «Вопросы теории музыки». Редактор-составитель С. Скребков. М., «Музыка», 1968). В этой статье автор справедливо отмечает, в частности, что связанное с понижениями ступеней лада «направленное внутрь тяготение уменьшенного интервала сочетается... с ощущением сопротивления движению мелодии, затрудненности вокального интонирования звуков высокой тесситуры благодаря «полутоновым порогам» на верхней границе мелодической фразы или субсистемы» (стр. 355).

³ С. Скребков. Гармония в современной музыке. Очерки. М., «Музыка», 1965, стр. 91—92.

⁴ Л. Адам. О некоторых ладообразованиях в современной музыке. Сб. «Теоретические проблемы музыки XX века», вып. 1. Редактор-составитель Ю. Н. Тюлин. М., «Музыка», 1967. В статье Л. Адама речь идет о ладах октавных. Производными называются лады, отсчитываемые от какой-либо ступени основного.

венно, что значительная доля истины содержится как в тех трактовках, которые акцентируют преимущественно процессуальную и генетическую сторону явлений, возникновение («складывание») каких-либо структур из небольших ячеек в процессе интонирования, так и в тех, которые выдвигают на первый план результативную сторону в виде откристаллизовавшихся ладовых звукорядов особого рода¹. Не случайно, некоторые показательные для трактовки лада у Шостаковича примеры фигурируют в работах различных авторов, хотя истолковываются не всегда одинаково. К их числу относится тема второй части девятой симфонии, где мелодия использует все двенадцать звуков хроматической гаммы и содержит понижения II, IV, V, VII и VIII ступеней минорного лада:



В целом именно в творчестве Шостаковича представлены образцы наиболее сложного и органического синтеза свойств современного ладомелодического мышления. В особом совмещении диатоники и хроматики, централизации и децентрализации, глубоких понижающих альтераций с гармоническими отклонениями и переменностью заключается одно из художест-

¹ Последнее характерно прежде всего для работ А. Должанского. Кроме уже упоминавшей его статьи 1947 года см. статью «Александрийский пентакорд в музыке Шостаковича» (сб. «Дмитрий Шостакович»).

венных открытий музыкального языка Шостаковича. Само собой разумеется, что стили крупнейших композиторов современности имеют точки соприкосновения: например, у Прокофьева или Бартока можно найти эпизоды, чем-либо напоминающие Шостаковича и наоборот. Мы упомянули здесь лишь о том главном (с нашей точки зрения), что отличает вклад каждого из этих композиторов в современное ладогармоническое мышление, независимо от того, насколько существен этот вклад для стиля данного композитора в целом. В дальнейшем будет кратко охарактеризован также ладогармонический стиль Стравинского, а к творчеству Прокофьева и Шостаковича мы будем возвращаться. Сейчас, однако, уместно поставить вопрос об основе той общей звуковысотной организации, которая господствует в современной тональной музыке.

Является ли эта основа диатонической или хроматической, семиступенной или двенадцатиступенной? Проблема оказывается более сложной, чем может показаться с первого взгляда. Прежде всего она упирается в определение диатоники. Последняя имеет много различных форм и обладает многими конкретными свойствами. Выбор же тех из них, которые целесообразно положить в основу определения, затруднителен и неизбежно будет содержать некоторые черты условности. Естественно возникает мысль построить определение более общим образом, то есть не при помощи каких-либо конкретных признаков звукорядов, а на основе некоторого принципа, который говорил бы о соотношении диатоники с хроматикой и рассматривал бы их как элементы некоторой «двухъярусной» системы. Так поставленный вопрос сразу приводит к выявлению различия между музыкальным звуком той или иной системы и ее ступенью. Различие это было со всей обстоятельностью раскрыто в трудах П. Н. Ренчицкого¹.

Там, где такое различие существует, количество звуков в октаве превосходит число ступеней, ибо ступень допускает ту или иную альтерацию (правда, энгармонизм предполагает, наоборот, что один звук может иметь разные ступеневые значения). При этом «ступенеряд» (по Ренчицкому) представляет собой не условность, а музыкальную реальность, ощущаемую, осознаваемую и определяемую музыкальным слухом. В работах же В. М. Беляева упоминается о встречающемся в народной музыке «стягивании» тетрахордов разных видов (например, фригийского и ионийского) к одной тонике, что дает в пределах кварты охват шести звуков, но, конечно, только четырех ступеней². Понятно без дальнейших разъяснений, что основанная на

¹ См., например: П. Ренчицкий. Учение об энгармонизме. М., Музгиз, 1930, стр. 5–6.

² См.: В. М. Беляев. Ладовые системы в музыке народов СССР (рукопись, Институт истории искусств, Москва).

мажоре и миноре темперированная система классической музыки является двенадцатизвуковой и семиступенной.

Таким образом, для систем, где число звуков больше числа ступеней, создается возможность определить диатонику (диатонический ряд) как последовательность различных неальтерированных ступеней системы (или во всяком случае последовательность, где каждая ступень фигурирует лишь в одном звуковом выражении), а хроматику (хроматический ряд, хроматический оборот) как последовательность, включающую также и различные звуковые выражения одних и тех же ступеней.

С такой возможностью связывается взгляд, что само понятие диатоники только там и возникает, где есть также хроматика (и наоборот), то есть, что эти понятия соотносительны (соотносительность понятий, о которых идет речь, отстаивает А. Юсфин)¹. Для систем же, где количество звуков совпадает с числом ступеней, понятие диатоники, согласно такой точке зрения, не имеет смысла. Логически допустимо, однако, рассматривать подобные системы и как диатонические, поскольку в них нет альтерации и каждая ступень выступает лишь в единственном звуковом выражении (в пределах октавы). Именно этого взгляда придерживался П. Ренчицкий, считавший не только любой круговой лад («многое в музыке подводного царства в опере «Садко» Римского-Корсакова, многое у Скрябина, Дебюсси и др.»), но и додекафонию Шенберга системой «исключительно — по существу своему — диатонической и совершенно свободной поэтому от явлений как хроматизма, так и энгармонизма»². Действительно, трудно отрицать, что додекафонная система не знает — в пределах октавы — различия между звуком и ступенью и что понятие альтерации к ней неприменимо. Если же еще вспомнить, что в классической системе два «яруса» неравноправны и хроматика служит надстройкой над диатоникой, то рассмотрение «однорусных» систем именно как диатонических представляется довольно естественным. И все же, хотя с точки зрения изложенного формального определения додекафонию возможно либо считать диатоничной (Ренчицкий), либо утверждать, что понятия диатоники и хроматики к ней неприменимы (Юсфин), большинство музыкантов, интуитивно — основываясь на музыкальных представлениях, связанных с конкретными признаками диатоники, с одной стороны, и со свойствами додекафонной музыки с другой, — вероятно, склонно будет признать додекафонную систему хроматической. Аналогичным образом старинные семиступенные лады естественно называются диатоническими, хотя противопоставления диатоники и хроматики в них не было.

¹ См.: А. Юсфин. «Нужна «периодическая система» ладовых форм» («Советская музыка», 1970, № 1).

² См.: П. Ренчицкий. Упомянутое соч., стр. 6.

Видимо, в казалось бы логически строгих рассуждениях А. Юсфина есть уязвимые моменты. Ведь если на основании классической «двухъярусной» системы у нас возникли определенные представления о диатонике и хроматике, то мы можем до некоторой степени распространить (экстраполировать) эти представления и на системы «однорусные», сравнивая их с известными нам ярусами классической высотной организации. И тогда сразу выяснится, что додекафония по нашим представлениям ближе к хроматике, а, например, пентатоника — к диатонике, хотя с точки зрения внутренней логики каждой из этих систем деления на диатонику и хроматику не существует¹. Таким образом, вопрос о конкретных признаках, реальных свойствах диатоники отнюдь не отпадает, не снимается ссылкой на двухъярусность классической системы, тем более, что, как упомянуто, даже в двухъярусной системе диатоника представляет собой основной слой.

В главе шестой уже шла речь о признаках классической семиступенной диатоники, то есть натуральной диатоники мажора, минора и старинных натуральных ладов. В частности, было выяснено, что эта диатоника — единственная октавная система, заполняющая всю октаву секундовыми интервалами при минимально возможном числе ступеней и максимально возможной кварто-квинтовой их координации. И мы видели, что, например, мелодический минор и мажор, равно как и смешанный лидийско-миксолидийский мажор или фригийско-дорийский минор (в VI главе упомянуто, что звукоряды четырех названных сейчас ладов совпадают, подобно тому как звукоряды всех старинных ладов укладываются в диатонику «белых клавиш»), этому условию уже не удовлетворяют (нет максимальной квартовой координации). Для охвата более широкого класса ладов, ощущаемых нашим музыкальным сознанием в качестве диатонических, естественно несколько смягчить те самые условия, которые представляются существенными для классической диатоники. Иными словами, вместо строгого определения диатоники (в широком смысле) придется назвать ее важнейшие свойства.

К их числу, видимо, относятся секундовые промежутки между смежными ступенями (или явное преобладание таких промежутков), достаточно выраженная квартовая координация тонов и складывание смежных секундовых интервалов (или подавляющего их большинства) в консонантную терцию, следствием чего является достаточно выраженная терцовая координация тонов (последнему условию классическая диатоника удовлетворяет вполне). Следствием этих свойств является также наличие по меньшей мере двух интервалов смежности, то есть

¹ Между прочим, венгерский музыковед Сабольчи пишет о додекафонии и «связанной с ней хроматике» (подробнее см. ниже, стр. 590).

разных секунд. Отпадают по сравнению с классической диатоникой лишь некоторые требования максимальности или минимальности. Таким образом, строить общее определение диатонической организации следовало бы, все же исходя из диатоники классической как из некоторого основного и оптимального варианта, содержащего концентрат важнейших свойств диатоники. Тогда в область диатоники в широком смысле включались бы лады и звукоряды, обладающие теми же основными свойствами, хотя иногда и в несколько меньшей (но все же достаточной) степени¹.

Более или менее независимо от окончательного выбора определения диатоники (но имея в виду ее главные свойства) можно теперь подойти к вопросу, является ли «расширенная тональность» современной музыки (здесь не имеется в виду музыка атональная) двенадцатиступенной или семиступенной, иными словами, имеет ли такая тональность (например, у Прокофьева) хроматическую или диатоническую основу. Что современная расширенная тональность включает и свободно использует все двенадцать звуков темперированной системы — бесспорно. Но музыкальный звук и музыкальная ступень, как только что сказано, — разные понятия. Их молчаливое отождествление в ряде исследований современной музыки таит в себе опасность недоразумений².

¹ Иначе говоря, речь идет о таком же трехступенном определении, какое нам уже знакомо по определениям аккорда, гармонических функций, периода (см. главы V и VI). Первая ступень определения гласила бы, что диатоникой называется звукоряд, обладающий ясно выраженной структурой и служащий основой естественного музыкального интонирования (прежде всего вокального). Вторая ступень указывала бы, что соответствующие свойства полнее всего сконцентрированы в классическом семиступенном звукоряде и что заключаются они в секундовых отношениях между смежными тонами, в образовании двумя секундами консонирующего интервала терции, в кварто-квинтовой координации тонов, в наличии двух интервалов смежности (большая и малая секунды). Третья ступень определения говорила бы, что диатоническими считаются и всевозможные другие звукоряды, если только они выполняют ту же функцию основы естественного вокального интонирования, что и классическая семиступенная диатоника, и в достаточной степени обладают нужными для этого (и перечисленными выше) структурными свойствами.

К этому можно добавить, что в некоторых музыкальных культурах звуковысотная система не ограничивается подобным основным звукорядом, имеющим значение ступенеряда, а содержит и другие звуки, определяющие собой варианты соответствующих ступеней и образующие хроматическую надстройку над диатоникой.

Само собой разумеется, что подобные трехступенные определения не исключают промежуточных случаев, ибо они существуют и в самой изучаемой действительности. Но определения эти дают критерии оценки таких случаев, некоторые основные положения, из которых может исходить научная дискуссия.

² Автор считает своим долгом упомянуть, что в работе «О путях развития языка современной музыки» («Советская музыка», 1965, №№ 6—7—8) он применял термины «двенадцатизвучная» и «двенадцатиступенная» (система) как синонимы, не дифференцируя их (в контексте той статьи это не было

Рассмотрим внимательно, в чем выражается свободное использование всех двенадцати звуков тональности современными композиторами по сравнению с их применением в музыке классиков XVIII—XIX веков. Ведь за пределы семиступенной диатоники выходили уже многие темы баховских (да и добаховских) фуг, а у Моцарта полные хроматические гаммы в пределах одной тональности (и даже одной гармонии) отнюдь не были редкостью. Гармонический же стиль вагнеровского «Тристана» иногда даже определяют, именно как хроматический. Что же представляет собой в таком случае современное свободное использование двенадцатизвучковой хроматики?

Для ответа надо вспомнить, что самое обильное применение хроматики в «Тристане», иногда пронизывающее почти всю ткань и оттесняющее диатонические обороты на второй план, подчинено определенным условиям. Хроматические звуки появляются как задержания, проходящие, вспомогательные, либо же в результате альтераций аккордов терцовой структуры или модуляционных отклонений. Пути дальнейшего движения таких звуков более или менее predeterminedены: звуки эти переходят, как правило, в смежные, отстоящие на полутон. Иными словами, звуки, используемые в данной тональности, делятся на основные, коренные, полноправные (принадлежащие диатонике тональности) и неполноправные (хроматические), являющиеся в этой тональности как бы чужестранцами, права и «деятельность» которых строго ограничены и регламентированы. И как раз хроматика, представляющая в виде отрезков хроматической гаммы, не является «свободной». Последняя предполагает возможность перехода хроматически измененной ступени скачком в любой другой звук (в частности, тоже в хроматически измененный), а не обязательно в тот, в который эта измененная ступень должна была бы перейти в качестве альтерации или неаккордового звука. Иначе говоря, разные варианты одной и той же ступени — высокие и низкие, прежние основные (диатонические) и альтерированные — выступают как равноправные. При этом «бывшие альтерированные» ступени могут переходить друг в друга, минуя «бывшие основные», что относится и к отдельным звукам мелодии, и к аккордам, построенным на соответствующих ступенях, — высоких и низких. Автором этих строк еще в работе 40-х годов, посвященной творчеству Шостаковича, выдвинуто, в частности, положение, что «во многих случаях пониженные ступени минорного лада трактуются как настолько самостоятельные и полноправные, что вступают в непосредственные кварто-квинтовые отношения друг с другом»¹.

существенно). Вообще же, часто говорят о движении по ступеням хроматической гаммы, о двенадцатиступенной темперации. В этих случаях под ступенью тоже понимается не ступень лада, а музыкальный звук, входящий в определенную систему.

¹ Сб. «Дмитрий Шостакович», стр. 322.

Аналогичный, но более широкий тезис (касающийся также и аккордов) был убедительно доказан на материале сочинений Прокофьева в исследованиях Ю. Холопова, а затем подтвержден в брошюре М. Скорика¹.

В этих работах показано, что, например, в прокофьевском C-dur звук *des* и построенный на нем аккорд «ведут» себя столь же полноправно и независимо, как звук *d* и гармония, имеющая его своим основным тоном; что звук *fis* (и аккорд на нем) равноправен звуку (и аккорду) *f* и т. д. Равноправие это выражается, в частности, в том, что аккорды на «бывших» альтерированных ступенях (например, на *fis* в C-dur) могут непосредственно переходить в тонику. Таким образом, звуки *des*, *es*, *as*, *b*, *fis* в C-dur перестают быть альтерированными, то есть II, III, VI, VII пониженными ступенями и IV повышенной, а становятся равноправными «бывшим» основным (неальтерированным) ступеням, каждая из которых может представлять теперь в нескольких равноправных вариантах.

Соответствующая историческая эволюция началась задолго до Прокофьева и ее проявления можно видеть уже в свойственном венским классикам взаимопроникновению гармоний мажора и одноименного минора. Теоретически эта эволюция была осознана еще в 30-е годы И. В. Способиным, который в своих лекциях и трудах стал во многих случаях применять термины «высокая» и «низкая» (ступень) вместо «повышенная» и «натуральная» или «пониженная» и «натуральная», указывая тем самым на равноправие соответствующих вариантов одной и той же ступени (речь идет об аккордах). С тех пор сфера применения этих терминов несколько расширилась, но они не охватывают случаев, когда одна ступень возможна в трех вариантах, как II ступень мажора или IV минора: у Шостаковича, например, IV пониженная ступень минора (как и натуральная или повышенная) имеет не только мелодическое, но иногда и гармоническое и модуляционное значение. Однако независимо от терминологии, один из путей эволюции, о которой идет речь, действительно связан (и для музыки Прокофьева этот путь имеет очень большое значение) с взаимопроникновением различных ладов с общей тоникой. Это с полной определенностью отмечает Ю. Холопов, но особенно акцентирует М. Скорик.

Последний приводит в своей брошюре множество примеров из произведений Прокофьева, где происходит своеобразная игра различными равноправными вариантами какой-либо ступени (или каких-либо ступеней) лада и с этой игрой в значительной

¹ См.: Ю. Холопов. О современных чертах гармонии С. Прокофьева. Сб. «Черты стиля Прокофьева» (составитель и редактор Л. Бергер. М., «Советский композитор», 1962) и уже упоминавшуюся книгу «Современные черты гармонии Прокофьева». М. Скорик в брошюре «Ладовая система С. Прокофьева» (Киев, «Музична Украина», 1969) ссылается (стр. 32) на первую из названных сейчас работ Холопова (в ссылке работа названа неточно).

степени связывается художественный эффект цитируемых эпизодов, их интонационная свежесть, оригинальность.

Понятен в этой связи и не вызывает возражений тезис М. Скорика о диатонизации хроматики у Прокофьева, но только до тех пор, пока под этой диатонизацией имеется в виду, что любой звук хроматической гаммы выступает в качестве одного из равноправных и полноправных вариантов какой-либо ступени гаммы диатонической (то есть, например, не как IV альтерированная, повышенная ступень, а как IV высокая или лидийская ступень и аналогично как II низкая или «фригийская», но не хроматически пониженная и т. д.). Ясно при этом, что под диатонической гаммой понимается гамма семиступенная. Но здесь М. Скорик делает недостаточно обоснованный скачок и говорит о возникновении двенадцатиступенной диатоники. Он утверждает, что через вариантную трактовку ступеней семиступенного лада Прокофьев «приходит к новому пониманию лада, к его новому качеству» и «в своем новом ладу как бы сплавляет особенности и характерные черты различных народных ладов» (стр. 31). Лад этот М. Скорик часто называет «синтетическим» и определяет как «двенадцатиступенный диатонический», ступеням которого, «возможно, следовало бы дать двенадцать разных наименований...» (стр. 60).

Однако реальное существование у Прокофьева этого синтеза, то есть единой и целостной структуры, несводимой к сумме составляющих ее элементов и представляющей собой качественно новый «результат диалектического развития мировой музыки» (стр. 33), автор не показывает. М. Скорик неоднократно подчеркивает, что этот лад используется Прокофьевым преимущественно фрагментарно, то есть в виде неполных отрезков, совпадающих с обычным семиступенным ладом при возможном варьировании ступеней. Но приводимые им примеры не содержат никаких особенностей, которые заставляли бы воспринимать их именно как фрагменты более полного лада, а не только как проявления вариантности ступеней в семиступенной диатонике. Такое же впечатление производит и пример, где использованы все двенадцать звуков темперированной системы (см. пример на стр. 64 — тема из середины финала второго скрипичного концерта): это несомненно соль минор с вариантностью ступеней. То же самое можно повторить и по отношению к многоголосным построениям, где разные равноправные варианты одной ступени лада могут звучать одновременно, как это указывает и М. Скорик (одновременное звучание разных вариантов квинты доминантовой гармонии встречалось уже у Скрябина).

Словом, новое качество и синтез, о которых пишет автор, не проявляют себя достаточно конкретно и определенно и как бы все время скрываются за своим происхождением из семисту-

пенных ладов. Автор не разъясняет, почему какие-либо двенадцатизвучковые конструкции Прокофьева нельзя понимать в семиступенном ладу, конечно, не с альтерациями, а со ступеневыми вариантами, равноправие и полноправие которых бесспорно. В том, что сама возможность такой трактовки даже не рассматривается, — логическое упущение автора. М. Скорик нигде не ставит вопроса о том, когда, где, при каких условиях два равноправных варианта одной ступени лада неизбежно превращаются в две разные ступени, а только такое превращение и означало бы возникновение нового качества, новой ладовой структуры. Доказать же, что такая новая структура действительно существует, специфична для Прокофьева и лежит в основе его мышления, можно было бы именно убедительной демонстрацией достаточного количества конкретных примеров, свойства которых не допускают трактовки разных звуков как вариантов одной ступени или делают ее весьма искусственной. Мы не утверждаем, что таких примеров у Прокофьева и других авторов вообще нет, и еще вернемся к этому. Сейчас речь идет лишь о том, что в работе М. Скорика они не показаны: «синтетический 12-ступенный лад» предстает в этой работе не как подлинный синтез, новое качество, новая ладовая структура, а скорее как некая двенадцатизвучковая «конфедерация» семиступенных ладов, имеющих общую тонику. Безусловная же реальность прокофьевской трактовки лада и ее новое свойство, характерное и для ладогармонического мышления других современных композиторов, состоит в полноправии вариантов ступеней лада. Это, конечно, приводит к тональности, содержащей двенадцать полноправных звуков, что фактически и было убедительно доказано в трудах ряда исследователей (прежде всего Ю. Холопова), а предугазано, как уже упомянуто, терминологией, введенной в 30-е годы И. Способиным.

На чем основаны, однако, наши сомнения в правомерности отождествления в музыке Прокофьева двенадцати полноправных звуков тональности с двенадцатью ступенями? Не является ли полноправный звук, на котором можно построить аккорд, тем самым уже и самостоятельной ступенью ладотональности? И не идет ли спор только о словах? Нет, вопрос этот представляется существенным¹.

¹ Следующее сравнение поможет чисто логически представить себе возможность для полноправного звука лада не быть единственным представителем соответствующей ступени. В ряде стран некоторые высокие дворянские титулы наследовались только старшим сыном. Его братья были в этом смысле неполноправными (подобно альтерированным ступеням в классической тональности). Но и при законодательстве, устанавливающим равноправие и полноправие всех братьев, каждый из которых может построить самостоятельную семью («аккорд») под эгидой того же высокого титула (той же «тональности»), все эти братья имеют одного и того же отца, одних и тех

Прежде всего двенадцатиступенный лад предполагает темпериацию и имеет всего один интервал смежности — темперированный полутон. Такой «ступенеряд» настолько однороден и аморфен (по сравнению, например, с пентатоникой или семиступенными ладами), что едва ли может приобрести значение именно лада. Вспомним также, что прелесть многих тем Прокофьева (как указывает также М. Скорик) в значительной мере обусловлена вариантною ступеней, связанной с игрой света и тени (поскольку высокие варианты отличаются более светлым колоритом, низкие — более темным). Но если в ладу есть двенадцать ступеней, то уже не предполагаются никакие их варианты, а значит, исчезают и основанные на них колористические эффекты. В самом деле, например, для прокофьевской тональности *C* очень существенно различие между *dis* (самым высоким вариантом II ступени) и *es* (низким вариантом III). Когда мы слышим (даже на фортепиано, где эти ступени представлены одним и тем же звуком) типично прокофьевскую форму доминантаккорда *g—dis—fis—h*, разрешающуюся в трезвучие *c—e—g—c*, мы ясно воспринимаем светлый характер звуков *dis* и *fis* и не путаем их с «темными» *es* и *ges*. Между тем в двенадцатиступенном ладу звуки *dis* и *es*, *fis* и *ges* полностью отождествятся, сольются в одном наименовании (*es=dis* будет «четвертой» ступенью от *c*, а *fis=ges* — «седьмой») и их краски погаснут. Неправомерной будет и всякая постановка вопроса о «бемольной» и «диезной» сферах прокофьевской расширенной тональности, ибо в двенадцатиступенной тональности нет диезов и бемолей, то есть повышений и понижений. Ясно, что это никак не соответствует музыке Прокофьева, столь богатой ладоколористическими эффектами. И для того чтобы понять и истолковать эти эффекты в конкретном контексте, придется всякий раз возвращаться к той «бывшей» семиступенной диатонике, из суммы вариантов которой якобы возник «синтетический» лад, так и не проявляющий себя в своем особом качестве.

Далее, в двенадцатиступенном ладу ходы по полутонам должны были бы служить единственной формой поступенного движения, ходы же на целый тон уже не могли бы восприниматься как поступенные, ибо большая секунда не служит в двенадцатиступенном ладу интервалом смежности. Значит, в обильно применяемых Прокофьевым семиступенных диатонических гаммах должны были бы слышаться (с точки зрения «синтетического» лада) ходы через ступень, аналогичные ходам терциями в обычной диатонике. Однако такие гаммы Прокофьева воспринимаются как вполне плавные, поступенные; ощущения

же дедов и т. д., то есть занимают в последовательности поколений («ступеней») данного дворянского рода одно и то же место, служат «вариантными представителями» одного поколения, а не представителями разных поколений.

пропуска ступеней не возникает. Следовательно, и здесь ладовое сознание композитора и слушателя исходит из семиступенной диатоники.

Ссылка на «частичное» использование двенадцатиступенного лада — по аналогии с использованием ангемитонных пентатонических мелодий или оборотов в классическом мажоре — была бы тут неубедительной. Ведь обычный мажор применяется в своем полном виде постоянно. Следовательно, в пентатонических оборотах или эпизодах нет привычных для слушателя полутоновых сопряжений и поэтому возникает специфический образно-выразительный оттенок. Пентатоника действительно воспринимается здесь и как относительно самостоятельная структура, и как часть более полного звукоряда. Но если двенадцатиступенный ряд используется «преимущественно фрагментарно», то в обычных диатонических оборотах (с вариантами ступеней или без них) слушатель не ощущает особой специфики, связанной с отсутствием каких-либо привычных свойств этого более широкого лада. Таким образом, для подавляющего большинства страниц прокофьевской музыки лад этот не является реальностью.

В работах Ю. Холопова говорится не о двенадцатиступенном диатоническом ладе, а о двенадцатиступенной хроматической тональности как лежащей в основе музыкального мышления Прокофьева. М. Скорик же считает в данном случае термин Ю. Холопова «хроматическая» проявлением непоследовательности. И действительно, с формальной точки зрения более последовательной представляется позиция Скорика: если уж лад двенадцатиступенный (и вариантов ступеней нет), то имеются основания признать его диатоническим (вспомним, что П. Н. Ренчицкий считал на таком же основании диатонической атональную музыку). Но поскольку самый тезис о двенадцатиступенности лада (или тональности) Прокофьева вызывает серьезные сомнения, некоторая непоследовательность Ю. Холопова имеет свои преимущества перед строгой последовательностью М. Скорика. Они заключаются в большем соответствии реальным музыкальным соотношениям и представлениям, с точки зрения которых двенадцатизвуковая (в пределах октавы) гамма рассматривается и воспринимается как хроматическая и по своим конкретным признакам противопоставляется гамме диатонической. Концепция Холопова оставляет, таким образом, в музыке Прокофьева место и для диатоники и для хроматики (что вполне отвечает подлинному характеру этой музыки), тогда как по Скорика хроматики у Прокофьева, строго говоря, вообще нет, поскольку диатоника оказалась двенадцатиступенной и «бывшая» хроматика стала диатоничной. Однако известная логическая непоследовательность в концепции Холопова действительно налицо: если хроматика необходимо предполагает наличие хотя бы у некоторых ступеней различных (то есть

по крайней мере двух) музыкально-звуковых выражений, то двенадцатиступенная темперированная тональность, о которой и идет речь, не может быть признана хроматической, ибо каждой ступени тут соответствует только один звук.

Выход (и вывод), видимо, лишь один: признать систему двенадцатизвуковой, но не двенадцатиступенной. Тогда ладовая тональность в музыке Прокофьева предстает как хроматическая по составу двенадцати полных звуков, но имеющая семиступенную диатоническую основу. При этом не возникает ни логического, ни фактического противоречия между хроматической природой двенадцатизвуковой гаммы и диатонической природой семиступенной основы тональности: логически хроматизм как раз и выражается в наличии вариантов ступеней диатонической основы, а фактически музыке Прокофьева свойственна и диатоника и хроматика. Отличие же от расширенной тональности композиторов XIX века состоит прежде всего в равноправии разных вариантов одной и той же ступени, то есть в равноправии всех двенадцати звуков тональности.

Из этого отличия вытекает, однако, важное свойство и самой диатонической основы: при определенном тоническом звуке она не постоянна, а переменна, не стабильна, а мобильна (вариантна). Очень часто нельзя сказать, что основой служит какая-либо конкретная семиступенная диатоника, например натуральный или миксолидийский до мажор, либо натуральный или дорийский до минор, ибо тогда звуки *ре-бемоль*, *ре-диез*, *фа-диез* не были бы коренными, полноправными. Основой служит в подобных случаях семиступенная вариантная диатоника от данного звука (например, *до*), которая допускает разные звуковые выражения тех или иных ступеней. Реально же проявляется эта диатоническая основа в обусловливаемом музыкальным контекстом ступенно-вариантном положении каждого звука по отношению к тонике (например, VI низкая, III высокая, II повышенная, IV пониженная). От этого положения в значительной мере зависит также и окраска звука, влияющая в некоторой степени и на окраску аккорда, построенного на данном звуке. Конечно, встречаются промежуточные либо спорные случаи, когда контекст допускает выбор между двумя энгармонически равными значениями звука, но самый факт, что значение «звучо-ступени» чаще всего бесспорно и колорит ясно воспринимается, свидетельствует о наличии именно вариантной семиступенной основы, а не бескрасочной двенадцатиступенной. И утверждать, например, что данный звук есть *cis*, а не *des*, считая при этом тональность двенадцатиступенной, значит впадать в противоречие.

Как справедливо замечают Ю. Холопов и М. Скорик, исследуемая ими двенадцатизвуковая тональность характерна не только для Прокофьева, но и для многих других композиторов

XX века (например, Шостаковича, Бартока, Хиндемита, Онегера, Бриттена) и вообще лежит в основе современного тонального мышления. Тем более необходимо уточнить ее понимание. Из сказанного выше вытекает, что ее, видимо, целесообразно определить как вариантную семиступенную диатонику, охватывающую двенадцать полноправных звуков хроматической шкалы, либо как двенадцатизвуковую хроматическую тональность с вариантной семиступенной диатонической основой при полноправии всех двенадцати звуков. Очевидно также, что вариантность диатоники и полноправие всех двенадцати звуков взаимно обусловлены. Если бы диатоническая основа не была вариантной — двенадцать звуков не могли бы быть полноправными. И наоборот, если бы они не были полноправными — диатоника не могла бы быть вариантной в описанном смысле. Два названных взаимообусловленных свойства (вариантность диатоники и полноправие звуков хроматики) и составляют существенную особенность трактовки тональности в современной музыке¹.

Понятно также, что в отдельных случаях встречается (у самых различных композиторов) использование всевозможных звукорядов и ладов более узкого диапазона и ограниченного ступенного состава — лады шестиступенные, пятиступенные и т. д. Иногда это связано с уже описанным сложением общего звукоряда из попевок небольшого диапазона (Шостакович). Наконец, необходимо иметь в виду, что хроматическая система из двенадцати полноправных звуков с семиступенной вариантной диатонической основой отнюдь не исключает колебаний и самого тонального центра, то есть всякого рода отклонений, всевозможных проявлений ладовой переменности, переменных функций, политональных наложений, «борьбы» за опорность

¹ В книге М. Арановского «Мелодика С. Прокофьева» (Л., «Музыка», 1969) предложен термин нестабильная диатоника (стр. 228) как характеризующий природу тональности в музыке Прокофьева. Этот термин ближе других подходит к приведенному нами определению, однако, во-первых, нестабильность трактуется М. Арановским очень широко и потому несколько неопределенно, во-вторых (и это главное), выражение «нестабильная диатоника» не отражает роли хроматики в прокофьевской тональности и весьма существенного для современного музыкального мышления полноправия двенадцати звуков хроматической шкалы. Не схватывает этого и термин С. Слонимского полидиатоника (С. Слонимский. Симфонии С. Прокофьева. М.—Л., 1964, стр. 147). Термин Л. Карклиня диахроматика («диахроматическая система»), предложенный для обозначения слияния диатоники и хроматики в современной музыке (см.: Л. Карклинь. Обобщать практический опыт. «Советская музыка», 1965, № 7), привлекает своей краткостью, но тоже не раскрывает существа соотношения между диатоникой и хроматикой в объединяющей их системе. Видимо, приведенное нами сравнительно развернутое определение пока не удастся заменить одним кратким и вполне ясным термином, хотя то или иное рабочее сокращение формулировки, вероятно, возможно (например, «вариантная диатоника при полноправной хроматике»).

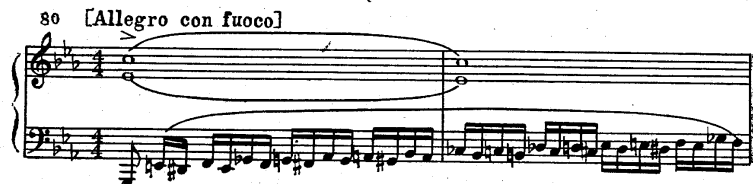
(тоникальность) между разными звуками, словом, богатой интонационной жизни лада. В приведенном отрывке из седьмой сонаты Прокофьева (пример 76, стр. 532), где *си-бемоль* неоднократно подчеркнута ритмически и мелодически, идет такого рода «борьба» звуков за опорность, тоникальность. Ведь первые три звука даже не намекают на тональность *b-moll* и воспринимаются как опевание опоры *c*. Но вместо ожидаемого возвращения этой опоры дается ее отрицание в виде интонации *des—b—as*, настраивающей слух скорее всего на опору *b*. Затем снова подчеркивается *c* и весь интонационный процесс вариантно повторяется в ритмическом укрупнении (свободном увеличении). Начальная интонация *c—h—d* занимает уже не полтакта, а почти целый, но зато и отрицание опоры *c* дается гораздо более весомо: звуки *des* и *b* появляются на сильных и относительно сильных долях и берутся восходящими квартowymi скачками, подкрепляющими своим автентизмом опорность этих звуков. Лишь здесь (в 3-м такте) впервые устанавливается тоника, которая, однако, в 8-м такте снова ставится под сомнение *C-dur'*ной диатоникой, чтобы вновь утвердиться в 9-м. Эта по-бетховенски активная и беспокойная борьба за тонику служит одним из средств воплощения характера музыки (*Allegro inquieto*). Ясно, что констатировать тут «10-ступенный фрагмент 12-ступенного лада в тональности *си-бемоль*», как делает М. Скорик (стр. 61), недостаточно для раскрытия ладовой специфики этого отрывка¹.

Встречается ли, однако, у современных композиторов действительная двенадцатиступенная (а не только двенадцатизвуковая) система? Да, конечно. И она свойственна не одной лишь атональной музыке, в частности додекафонии, где различие между звуком и ступенью стирается и о ступени в полном смысле слова говорить трудно (нет «точки отсчета» ступеней, тоники). В произведениях тональных композиторов тоже встречаются эпизоды, в которых тональные связи резко ослаблены, на первый план выступают закономерности двенадцатизвуковой системы как целого (например, принцип дополнительности в соотношении соседних аккордов) и различие между звуком системы и ступенью также стирается. К числу таких эпизодов относятся, кроме разного рода межтональных, внетональных, либо тонально неясных или переусложненных построений, некоторые отрывки, основанные на использовании круговых (циклических) ладогармонических комплексов, в которых собственные свойства двенадцатизвуковой системы, связанные с делимостью числа 12 на 2, 3, 4, 6, находят свое наиболее пол-

¹ Верно, на наш взгляд, анализирует тональную природу начального четырехтакта темы М. Арановский на стр. 223 упомянутой книги. Он пишет: «Эстетическая прелесть этой темы в игре, в соревновании двух тональностей за право быть главенствующей».

ное выражение. Иногда, впрочем, и при систематическом подчеркивании тонического звука организация самой тональности остается неясной; тогда семиступенная основа тоже может исчезнуть и хроматический двенадцатизвуковой ряд превращается в «ступенеряд». Нечто приближающееся к этому мы видим и в рассмотренных первых тактах седьмой сонаты Прокофьева (пример 76), хотя, как было показано, хроматический ряд (неполный: без *fis* и *es*) образуется здесь в результате борьбы и взаимопроникновения диатоник *b* и *c*¹.

Черты хроматического ступенеряда могут возникать и во вполне тональном контексте при соответствующем использовании хроматической гаммы. Так, в движении 80 пассажу из этюда Шопена *op. 10 № 12*, целотоновые ходы систематически заполняются промежуточными звуками и слушатель как бы приучается к тому, что в данном контексте большая секунда перестает быть интервалом смежности, либо она все время приравнивается к уменьшенной терции в условиях классической тональности:



¹ Тут уместно напомнить, что наличие подчеркиваемой тоники (опорного звука) еще не равнозначно наличию тональности в полном смысле слова. Постоянное возвращение к опеваемой опоре имело место и в таких ранних попевках, которые не содержали какого-либо фиксированного звукоряда. Естественно, что и при распаде тональной организации в ряде произведений современной музыки встречаются случаи (разумеется, нехарактерные для последовательного атонализма), когда опорный тон существует, а в остальном хроматический звукоряд трактуется как более или менее аморфный. И наоборот: тональность может существовать без реального звучания тонической опоры (вступление к «Тристану», многие тонально-неустойчивые эпизоды в музыке композиторов XIX века, где сменяющие друг друга тональности представлены только своими доминантами и субдоминантами).

В связи с этим необходимо коснуться самих терминов «атональность» и «атоникальность». Против первого из них возражал еще сам Шенберг, поскольку выражение «атональная музыка» можно понять как «музыка без тонов» (а не без тональности). Недоразумение восходит, в сущности, к Риману, который писал о тональных функциях (*tonale Funktionen*) аккордов, имея в виду роль аккордов в тональности, то есть, строго говоря, функции «тональные» (*tonalitatische*). По аналогии с этим можно было бы заменить термины «атональная музыка» и «атональность» более точными — «атональностьная музыка» и «атональностьность», — если бы они не были столь неблагозвучными и трудно произносимыми (особенно второй из них). Целесообразнее всего, конечно, сохранить общепринятые термины («атональность» и производные от него), помня, однако, что их надо понимать как естественные сокращения более точных, но слишком громоздких. Термин

В подобных случаях, как упомянуто, часто говорят о движении «по ступеням хроматической гаммы», хотя, в сущности, хроматическая гамма является здесь звукорядом, но не ладовым ступенерядом.

Возникает вопрос, полностью ли исчезают у большой секунды свойства интервала смежности в строго атональной додекафонии? Действительно ли приобретает целый тон черты бывшей терции, то есть хода через ступень? Ответ на эти вопросы представляется затруднительным, ибо сама мелодическая правильность (а ведь именно она является основным эстетическим эквивалентом поступенности) в общем чужда преобладающей выразительности тех стилей, с которыми связана атональная додекафония. Разумеется, музыкально-акустическое различие между диссонирующей секундой и консонирующей терцией всегда остается в силе: если бы слух утерял его, он, как уже упомянуто, лишился бы возможности воспринимать музыку классиков. Сохраняет большая секунда и те упомянутые в шестой главе свойства, которые способствуют ее трактовке, как интервала смежности. Однако в условиях явного количественного преобладания диссонирующих созвучий над консонирующими, которое характерно не только для атональной, но и для тональной музыки многих композиторов XX века, эстетическое различие между диссонирующими созвучиями, содержащими лишь не столь резкие большие секунды (малые септимы, большие ноны), и созвучиями, включающими также резкий интервал малой секунды (большой септимы, малой ноны), оказывается очень существенным (первые нередко приобретают способность разрешать вторые) и может приближаться к различию между консонансом и диссонансом. А при таких обстоятельствах различие между большой и малой секундами несколько приближается к различию между терцией и секундой в диатонике и классической музыке. Следовательно, большая секунда в двенадцатизвуковой системе частично утрачивает, но частично и сохраняет значение интервала смежности.

Все, о чем шла речь на последних страницах, представляет собой ряд проявлений общей закономерности, о которой говорилось еще в конце восьмой главы. Со второй половины XIX века все больше и больше дает о себе знать некоторая двойственность музыкального сознания в его отношении к звукам и интервалам как элементам высотной организации (предпосылки этой двойственности созданы равномерной темперацией). Звуки воспринимаются и с точки зрения их положения, тяготения и окраски в какой-либо тональности с семиступенной диа-

же «атоникальность», предложенный еще в 20-х годах П. Н. Ренчицким (вместо неточного термина атональность), лучше применять в его прямом значении — бестоничность (отсутствие тоники), что встречается, как упомянуто, и при наличии тональности (и наоборот, как сказано выше, существование тоники само по себе еще не означает присутствия тональности).

тонической основой (и тогда их ладовые значения мыслятся вне температуры или независимо от нее), и как элементы равномерно темперированного звукоряда, приобретающего тенденцию превращаться в ступенеряд. Точно так же и интервалы, с одной стороны, оцениваются по их роли и значению в тональности или аккорде, с другой же стороны, измеряются числом темперированных полутонов, независимо от этого значения. Мы сравнивали это положение с наличием у вещей потребительной и меновой стоимости, каждая из которых может в разных конкретных ситуациях выступать на передний или отступать на задний план. Атональная, особенно атональная додекафонная музыка, в той мере, в какой она действительно изгоняет всякие тональные ассоциации, естественно, отказывается и от всего богатства конкретных ладотональных значений и красок интервалов, то есть как бы от их «потребительных стоимостей» и принимает во внимание лишь количество темперированных полутонов. Но многочисленные приближения к этому — более эпизодические и более длительные — встречаются и в произведениях, не порывающих с тональностью, причем нередко оба подхода к звукам и интервалам могут существовать одновременно. Напомним лишь, что не следует считать, будто в основе творчества тональных композиторов — Прокофьева, Шостаковича, Бартока, Хиндемита, Онеггера, Бриттена и других — прочно лежит именно двенадцатиступенная тональность. Это, видимо, представление слишком жесткое, недостаточно гибкое, основанное на смешении звука и ступени лада.

Таким образом, эволюция классической тональности, рассматриваемая сейчас только с точки зрения соотношения между ступеневым и звуковым составом тональности, прошла следующие основные стадии: 1) стабильная семиступенная и семизвуковая же диатоническая основа, при которой остальные звуки (если они встречаются) трактуются как чуждые данной тональности, неполноправные в ней и применяющиеся лишь на особых, строго регламентированных условиях (эта стадия включает также стиль вагнеровского «Тристана», ибо если хроматические обороты нередко преобладают в нем над диатоническими, то все же хроматические звуки тональности не трактуются как полноправные и их употребление подчинено соответствующим правилам); 2) мобильная (вариантная) семиступенная основа при двенадцати полноправных звуках, что необходимо предполагает наличие у некоторых ступеней равноправных звуковых вариантов, а также не исключает энгармонических совпадений некоторых вариантов разных ступеней (такая высотная система лежит в основе мышления большинства тональных композиторов XX века); 3) двенадцатиступенная шкала, которая безраздельно господствует в атональной музыке, но влияет и на мышление тональных композиторов, встречается как в тонально неопределенных условиях, так порой и при сис-

тематическом подчеркивании какого-либо опорного тона, и обуславливает некоторую двойственность современного «ступенезвукового» сознания¹.

Отсюда видно, что утверждения, будто семиступенная диатоническая основа тональности представляет собой для крупнейших композиторов современности исторически пройденный этап и уже полностью сменялась в их творчестве основой двенадцатиступенной, оказываются несколько поспешными. В этом отношении не совсем правы не только многие современные теоретики: Танеев, когда он писал о перерождении диатонической системы в хроматическую и проводил параллель между диатоникой XVI века и хроматикой XX, тоже не отметил, что полноправие двенадцати звуков еще не равносильно их превращению в самостоятельные ступени лада и, следовательно, еще не означает отказа тональной музыки от диатонической основы. Вообще же прогнозы, исходящие из какой-либо одной верно схваченной тенденции развития, пусть тенденции существенной и резко бросающейся в глаза, но отнюдь не единственной и либо не играющей ведущей роли, либо не сохраняющей ее надолго, обычно не сбываются полностью. Так, уже полтора столетия назад говорят о распаде семьи, а она хоть и меняет свои формы, свое значение, отчасти и свой внутренний смысл, но отнюдь не распалась². Нечто аналогичное, вероятно, можно сказать о диатонической основе музыки: со времени предсказания Танеева прошло две трети века, а с момента констатации Фетисом «омнитонального порядка» (Ordre omnitonique) — более столетия. Видимо, в силу ряда уже называвшихся причин, диатоника является одной из столь прочных основ музыкального сознания и музыкального искусства (поскольку, конечно, оно остается искусством «интонированного смысла» по Асафьеву), что ее отбрасывание означает переход к такой системе, которая является уже «предельной» (граничной) для музыки в собственном смысле слова.

¹ Подчеркнем, что двенадцатизвуковая шкала является, таким образом, одной из реальностей этого сознания. Современная нотная запись строится на семиступенной основе, но она вполне могла бы строиться и на двенадцатизвуковой, во многих отношениях более удобной. При такой основе производить нотную запись диктанта на фортепиано могла бы, в частности, машина (сравнительно несложный аппарат). Не касаясь вопроса о практической осуществимости перехода на двенадцатизвуковую нотацию, отметим лишь, что принципиально она отнюдь не означала бы отказа от признания реальности семиступенной диатонической основы соответствующих произведений, подобно тому как нынешняя семиступенная нотация, в свою очередь, не означает игнорирования реальности пентатонических ладов (равно как и двенадцатизвуковой шкалы). О двенадцатизвуковой нотации см.: К. Еременко. О несовершенстве современной системы нотописи и возможных путях ее развития («Музыка и современность», вып. 6).

² На это указывает, в частности, известный польский социолог Я. Шепаньский в книге «Элементарные понятия социологии». М., «Прогресс», 1969, стр. 150—151.

Однако, как уже упоминалось, роль и характер тональности и гармонии претерпели существенные изменения, которые отнюдь не ограничиваются описанным полноправием в каждой тональности всех двенадцати звуков хроматической шкалы. К выяснению этих более фундаментальных изменений мы теперь и переходим.

* * *

Выше говорилось, что кризисные явления в гармонии начала XX века были преодолены в ряде стилей путем интенсивного развития других — не гармонических — ресурсов музыки, прежде всего посредством активизации ритма, громкостной динамики, фактуры. Это пробудило и в самой гармонии — в силу естественной связи различных элементов музыки — ее готовые заснуть формообразовательные силы, индуцировало активность ее функционально динамических свойств. В первую очередь сказанное было отнесено нами к творчеству Прокофьева, но это касается в той или иной степени и других композиторов — не только уже упомянутых Бартока и Стравинского, но и, например, представителей французской «Шестерки». Однако, выражаясь фигурально, гармония должна была отблагодарить остальные стороны музыки, пришедшие ей на помощь, более тесным, чем прежде, общением с ними, то есть отказом от былой своей несколько горделивой замкнутости.

Само собой разумеется, что классическая гармония тоже связана с другими элементами музыки. Гармонические кадансы подразумевают известные ритмико-синтаксические условия. Неаккордовые звуки и их разрешения предполагают соответствующие метрические и мелодические соотношения. Да и последовательность самих аккордов неотделима от определенных норм голосоведения, то есть от интонационно-мелодических зависимостей. Но этого рода связи более или менее регламентированы и оставляют большой простор для действия относительно самостоятельных закономерностей гармонической логики. В самом деле, собственно гармонический смысл созвучия в классической музыки почти не зависит от фактуры, от того, с какой громкостью, какими инструментами, в каких регистрах берется каждый его тон. В частности, обращение аккорда обычно рассматривается как другая разновидность той же гармонии. Значение аккорда обуславливается главным образом его звуковым составом, его отношением к тональному центру и к непосредственно соседствующим аккордам.

В этом смысле можно утверждать, что классическая гармония обладает довольно высокой степенью относительной автономии своих специфических внутренних закономерностей¹.

¹ Автор этих строк уже писал об этом, см.: «Советская музыка», 1962, № 5 и 1965, № 7.

Имеется, конечно, в виду не автономия непосредственной выразительности аккордов: последняя как раз очень зависит от сопутствующих условий — от фактуры, ритма, динамики, тембра, регистра, тесного или широкого расположения аккордов и т. д. Речь идет об относительной независимости лишь самой логики гармонических последовательностей: функционально-тональных и модуляционных значений аккордов и их сочетаний, то есть той логики, которая раскрывается элементарным школьным анализом, способным ограничиться определением созвучий и их последовательностей вне связи с индивидуальным характером музыкального образа и даже жанровой природой и фактурой пьесы. И как раз возможность такого анализа служит одним из проявлений относительной автономии гармонической логики. Подтверждает эту автономию и факт существования весьма развитого и самостоятельного учения о гармонии, различающего логичные и нелогичные последовательности аккордов (более или менее независимо от ряда сопутствующих условий) и содержащего строгую систематику изучаемых явлений при ограниченном количестве самих аккордовых средств.

Наконец, автономия гармонии выражается в том, что некоторые типичные и достаточно развернутые гармонические последовательности встречаются в произведениях очень разного характера. Иначе говоря, гармония, как уже упоминалось во второй главе, нередко выполняет свою формообразующую (управляющую) роль в значительной мере независимо от индивидуализированного тематизма, хотя в само понятие гомофонной темы входит также и ее гармония. Так, например, в основе начальной восьмитактной темы Adagio из одиннадцатой фортепианной сонаты Бетховена (op. 22) и второго восьмитакта вальса си минор Шопена лежит одна и та же функциональная последовательность T D D T | T S K D T, хотя первая из этих тем — медленная и мажорная, вторая — подвижная (танцевальная) и минорная. Точно так же трудно, например, ощутить какую-либо образную связь между темой финального рондо двадцать пятой сонаты Бетховена (соль мажор, op. 79), носящего типичный венско-классический характер, и началом его же тринадцатой сонаты (ми мажор, op. 109), во многом предвосхищающей стиль Шумана. Между тем начальные двенадцать (12!) гармоний в обоих случаях совпадают (применена типичная гармоническая последовательность, связанная с нисходящим движением баса по ступеням диатонической гаммы)¹.

¹ Лишь в двух местах трехзвучная гармония темы финала заменена в другой сонате соответствующей четырехзвучной гармонией при том же басовой аккорд последовательности в одном случае представляет собой трезвучие V ступени, в другом — септаккорд, а одиннадцатый аккорд соответственно секстаккорд VII ступени и терцквартаккорд V.

Начальные же шесть гармоний этой последовательности встречаются часто (см., например, этюд Шопена соль-бемоль мажор, ор. 25 № 9).

Описываемая относительная автономия классической гармонии тесно связана с некоторыми другими ее свойствами. Так, если в главе третьей было подробно освещено ее огромное формообразующее значение для музыкальной композиции, то во второй упоминалось о ее роли как основы грамматики самого языка классической музыки. Как известно, категории, выражение которых в данном языке при определенных условиях обязательно, принадлежат к категориям грамматическим. Так, в русском языке невозможно употребить имя существительное вне единственного или множественного числа. Вопрос о числе нельзя не затронуть, оставить открытым. Это и значит, что число выступает здесь как грамматическая категория, в отличие, например, от цвета называемых предметов, который грамматически вовсе не обязателен к выражению. Аналогичным образом, если кто-либо, говоря о себе, сообщает в единственном числе о совершенном им действии, то соответствующий глагол, стоящий в прошедшем времени, грамматически неизбежно содержит (в русском языке) через посредство грамматического рода информацию о мужском или женском поле говорящего («я был...», «я была»). Информация эта может иногда не представлять никакого интереса: так для лица, получающего какие-либо письменные сведения, часто безразлично, кто именно дает их, и получатель обычно даже не фиксирует внимание на том, что слова «как я уже писал Вам в прошлом месяце...» содержат указание на мужской пол корреспондента. Но обойти этого рода указание в русском глаголе прошедшего времени и единственного числа невозможно. Вспоминая же, что какая-либо терцовая гармония (из сравнительно небольшого их числа) обязательно должна быть выражена (или подразумеваться) в каждый момент классического произведения и, кроме того, зная о капитальном значении гармонической последовательности для логики произведения, мы и можем говорить о многих категориях классической гармонии как о грамматически обязательных категориях соответствующих музыкальных стилей (другой вопрос, что, как уже было разъяснено, грамматические правила тут не столь условны как в словесном языке и имеют более реальный смысл).

И наконец, все сказанное делает очевидной связь относительной автономии классической гармонии с ее не очень высокой степенью индивидуализированности. Это непосредственно вытекает из того, что более или менее сходные последовательности аккордов осуществляют функцию грамматического управления в темах разного характера. Естественно, что в таких последовательностях типичные черты преобладают над индивидуальными. Уже в первой и второй главах было разъяснено,

что гомофонно-гармоническая система раскрепощала индивидуальную выразительность мелодии ценой ограничения выразительности гармонии несколькими определенными сферами. Грамматические свойства гармонии позволяют взглянуть на этот вопрос с несколько новой стороны.

Действительно, информация, которая в языке грамматически неизбежна, носит обычно стертый, невыразительный характер и не стоит под логическим акцентом. Так, в соответствии со сказанным выше об особенности русских глаголов в прошедшем времени, можно предположить, что для подавляющего большинства людей, воспринимающих фразу «вчера я видела в театре новую пьесу», наименее акцентируемым моментом содержащейся в ней информации будет указание на женский пол говорящего. Этот момент как бы сам собой разумеется, на нем не задерживается внимание и возник он не в силу специального намерения говорящего, а только по грамматической неизбежности. В переводе фразы на немецкий, или английский язык момент этот исчезает. И лишь в особых условиях он может приобрести важное значение (например, когда ведется следствие и надо установить, кто писал записку — мужчина или женщина). Иногда же реальное содержание такого рода грамматически неизбежной информации равно нулю: например, смысл утверждения, что какая-либо научная работа удовлетворяет требованиям, предъявляемым кандидатской диссертации, не изменится, если последние слова поставить во множественном числе вместо единственного (кандидатским диссертациям). Понятно, что если какое-нибудь число (единственное или множественное) обязательно к употреблению, то в некоторых случаях выбор числа становится безразличным и может быть произвольным.

Из сказанного вытекает также, что если в одном языке (или музыкальном стиле) какое-либо средство выражения грамматически обязательно, а в другом — нет, то в последнем случае его применение обычно впечатляет сильнее, чем в первом. Например, в русской речи не обязательно выделять во фразе слово, на которое падает логическое ударение. И если такое выделение все-таки осуществляется, оно приобретает яркий и определенный выразительно-смысловой оттенок. Например: «ты должен сделать это» (ты, а не кто-нибудь другой); «ты должен сделать это» (должен, обязан, а не только можешь, имеешь право); «ты должен сделать это» (сделать, а не ограничиваться разговорами); «ты должен сделать это» (это, а не что-нибудь другое). Существуют, однако, языки, где указание логически акцентируемого слова фразы обязательно и осуществляется при помощи особой частицы. Там эффект этого указания не столь впечатляет, стирается, а иногда становится безразличным, лишается реального значения (подобно единственному или множественному числу в приведенной фра-

зе о диссертации). Добавим еще один пример. В русском языке порядок слов во фразе менее строго фиксирован, не столь обязателен, как в некоторых других языках. Поэтому различный порядок слов может сообщать русской фразе тот или иной смысловый, эмоциональный или стилистический оттенок, сохраняя одно и то же общее значение фразы. Языки же, где изменение порядка слов придает фразе другой смысл или делает ее бессмысленной, лишены этого средства выразительности.

Вернемся к музыке. В пятой главе было подробно разъяснено, почему аккорды классической гармонии строятся по терциям. Но если так строятся все аккорды, то самый факт их терцовой структуры уже не может особенно впечатлять (впечатляет выбор определенных — тех, а не иных аккордов). Наоборот, в стиле, где обильно применяются созвучия иной структуры, появление терцового аккорда уже само по себе могло бы дать большой выразительный эффект. Подобно этому в классической музыке нередко впечатляет самый факт появления, например, имитации, поскольку она в этой музыке не обязательна. Разумеется, такие примеры показывают прежде всего, что, когда какое-либо средство перестает быть общей нормой, в нем ярче раскрываются те или иные специфические выразительные возможности. Но служить в области некоторого языка общеобязательной нормой — это как раз и означает иметь в этом языке грамматическое значение.

Теперь мы уже видим, что высокая степень относительной автономии закономерностей классической гармонии, грамматическое значение многих из этих закономерностей и сравнительно малая индивидуализированность большинства функционально-гармонических последовательностей представляют собой, в сущности, разные стороны одного явления. И кардинальное изменение роли гармонии в творчестве многих композиторов XX века, не отказывающихся от тональности, изменение места гармонии среди других элементов музыки и, наконец, новый характер самих аккордов и их последовательностей обусловлены прежде всего тем, что гармония утрачивает значение общеобязательной грамматической основы музыкального языка, ее закономерности лишаются прежней степени автономии (независимости от других элементов), но зато она становится несравненно более индивидуализированной, индивидуально выразительной¹.

Такое положение явилось общим результатом длительной эволюции музыкальной системы. Из него, в свою очередь, вытекают многие частные свойства гармонии в современной музыке, вытекают логически, хотя исторически накопление частных

¹ Между прочим, слова Танеева о допустимости любого аккорда после любого означают, наряду с полноправием звуков хроматики, также утрату гармонией грамматически управляющей роли.

свойств, естественно, предшествовало конечному результату и постепенно формировало его.

То возрастание выразительности гармонии в XIX веке, о котором неоднократно шла речь, вело, с одной стороны, — в силу внутренней логики всей системы — к уменьшению формально грамматического значения гармонии (и к увеличению формообразующей роли мелодико-полифонического элемента), с другой — как сказано — к ее индивидуализации. Начальная последовательность TDDT или последовательность, связанная с хроматически нисходящим *basso ostinato*, была всеобщим достоянием композиторов классиков. Применение таких последовательностей отнюдь не воспринималось как плагиат. Воспроизведение же, например, четырех начальных гармоний A-dur'-ного концерта Листа могло бы произвести именно такое впечатление¹.

А по отношению к начальному обороту «Тристана» Курт справедливо говорит о той степени индивидуализации, которая придает значение лейтмотива даже одному лишь первому аккорду. То же самое можно повторить о многих других гармониях в творчестве композиторов XIX века. В XX же веке индивидуализация гармонии, в частности самих созвучий, еще больше возрастает².

В то же время уменьшение автономии гармонических закономерностей и ослабление «грамматически управляющих» функций гармонии обусловлено, как вытекает из сказанного ранее, расширением звукового и аккордового состава тональности. Если обратиться, например, к главной партии пятой фортепианной сонаты Бетховена, то, выписав один лишь ее звукоряд или только примененный в ней «набор» аккордов, мы безошибочно определим тональность до минор, независимо от более конкретного контекста — от мотивного строения, ритма и синтаксиса рассматриваемой темы и даже от порядка следо-

¹ Разумеется, в отдельных случаях и, например, моцартовские аккорды и гармонические последовательности были весьма индивидуализированными. Таков оборот, состоящий из терцквартаккорда уменьшенного септаккорда с пониженной квинтой (в миноре) и его разрешения в тонический секстаккорд. На секвенцировании этого оборота, в котором первый аккорд энгармонически равен доминантсептаккорду другой тональности, основаны такты 12—15 фантазии до минор Моцарта (из фантазии и сонаты до минор). Полемике против неверного истолкования Улыбышевым аналогичного оборота в «Идомее» посвящена известная статья Серова «Различные взгляды на один и тот же аккорд». Однако у венских классиков столь индивидуализированные аккорды или последовательности все же представляют собой исключение.

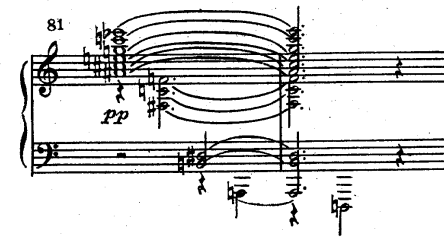
² Явление, близкое тому, какое автор этих строк уже давно называет индивидуализацией гармонии (см., например: «Советская музыка», 1962, № 5, стр. 60), определяется С. Скребковым как «тематизм гармонии», тематическая гармония, тематическое значение гармонии (см.: С. Скребков. Гармония в современной музыке, стр. 3 и другие). Поскольку тематизм является основным носителем индивидуальной образности в музыке, тематическое или мотивное значение гармонии естественно предполагает ее индивидуализированную выразительность.

вания в ней самих аккордов. И в этом — еще одно проявление относительно автономного характера ладогармонической организации в классической музыке. В построении же, где использованы аккорды почти на всех звуках хроматической шкалы, совокупность гармоний сама по себе может и не указывать на какую-либо тональность: последняя определяется контекстом, то есть совместным действиям ряда элементов музыки, что, конечно, свидетельствует об утрате гармонией былой автономии.

Аналогичным образом разрастание самих гармонических вертикалей привело к их расслоению, а это стало одним из источников политональности, часто весьма выразительной, но, естественно, нарушающей грамматически управляющую роль единого центра ладогармонической организации. В свою очередь, если общеобязательное грамматическое значение гармонии и тональности утеряно и уже не действует норма, согласно которой в каждый данный момент звучит или подразумевается аккорд той или иной ступени в какой-либо определенной тональности, то исчезают основания, по которым вообще в каждый данный момент непременно предполагается именно одна тональность: их может быть несколько (политональность), а может не быть вовсе (атональные эпизоды).

Все изложенное отнюдь не означает, что эпоха гармонии и тональности окончилась. Окончилась лишь эпоха относительно автономной гармонии (в описанном смысле), когда гармония была обязательной грамматической основой музыкального языка. Аналогично этому на рубеже XVI и XVII веков окончилась эпоха строгой полифонии, но не полифонии вообще. И подобно тому как полифония у венских классиков и последующих композиторов (западных и русских) имела огромное выразительное и формообразующее значение, перестав, однако, служить обязательной грамматической основой музыки, так и гармония XX века сохраняет и умножает свои выразительные (и в большой мере конструктивные) возможности, освободившись от обязательной функции грамматического управления. Продолжая параллель, легко заметить, что внутренние закономерности строгой полифонии тоже носят сравнительно более автономный характер по сравнению с полифонией свободной, тесно связанной с гармонией. Точно так же нетрудно привести много фактов, свидетельствующих об усилении в XX веке зависимости гармонии от других элементов.

Действительно, уже в цитированной *Harmonielehre* Шенберга говорится, что при употреблении аккордов из шести и большего числа разных тонов проявляется тенденция смягчать диссонансы посредством регистрового удаления тонов друг от друга и приводится пример соответствующего аккорда из монодрамы Шенберга «Ожидание», содержащего одиннадцать разных тонов, расположенных в шести октавах:



Шенберг пишет, что, благодаря нежной инструментовке и взаимной удаленности звуков, образующих диссонансы, «это созвучие действует очень мягко»¹. Сейчас нас интересует данное высказывание лишь постольку, поскольку учение о классической гармонии содержит очень мало указаний относительно того, что некоторые аккорды желательно применять в особом расположении, не говоря уже об особой инструментовке (одно из указаний — требование, чтобы в нонаккорде нона находилась выше основного тона и не составляла с ним интервал секунды; характерно, что указание это касается самого многозвучного аккорда классической гармонии).

Со времен «Ожидания» Шенберга зависимость выразительного эффекта гармонии от других элементов музыки очень увеличилась. Самый гармонический смысл отдельного созвучия все чаще и больше стал обуславливаться также и его внутренними громкостными, фактурными и тембровыми соотношениями, распределением составляющих его звуков и звуковых комплексов по различным регистрам, не говоря уже о возросшей зависимости гармонии от линейного движения и полифонических соотношений голосов или целых слоев (пластов) фактуры. Понятно, в частности, что рассматривать обращение аккорда как разновидность той же гармонии теперь уже далеко не всегда представляется возможным.

Примечательно и то, что некоторые другие элементы музыки сами так перестроились, что приобрели больше возможностей воздействовать на гармонию. Если в XIX веке, например у Вагнера, оркестровка создавала уравновешенное, темброво-выровненное звучание гармонических комплексов, то в XX веке, например у Орфа, она, наоборот, своеобразно дифференцирует различные слои комплекса, активно влияя на самый его гармонический смысл². Естественно, что о многих современных оркестровых произведениях клавир уже не может дать того более или менее удовлетворительного представления, какое он

¹ А. Шенберг, цит. соч., стр. 502—503.

² Это было убедительно раскрыто Ю. А. Фортунатовым в докладе «Некоторые проблемы в современной оркестровке», прочитанном в Московском отделении Союза композиторов (май, 1965).

давал о прежней симфонической музыке, фортепианное пере-
ложение которой достаточно полно сохраняло значение и смысл
каждой гармонии, поскольку они не зависели от оркестровки.

Здесь нелишне заметить, что не только гармония, но и неко-
торые другие элементы музыки тоже утратили ту относительную
автономию, какой они обладали в творчестве европейских компо-
зиторов XVIII—XIX веков. Так, метрическая равномерность,
сохранение тактового размера на протяжении целой пьесы (на-
пример, части симфонии) или, во всяком случае, ее значитель-
ного раздела служили для течения музыки как бы нерушимым
остовом, были объединяющим, интегрирующим фактором, дей-
ствующим более или менее независимо от характера произведе-
ния. В этом смысле строгий метр обладал, как и ряд гармо-
нических закономерностей, некоторой автономией. Типичные же
для современного творчества вполне свободные перемены так-
тового размера свидетельствуют о том, что метр стал более
чутко реагировать на развитие других элементов музыки и
принимать в нем более непосредственное участие¹.

Вообще взаимовлияние разных сторон музыки стало
распространяться на более широкий круг явлений, чем раньше.
Например, последовательно передаваемая из голоса в голос
тема прежде оставалась, как правило, мелодически неизмен-
ной, теперь же она в оркестровой музыке иногда очень свобод-
но варьируется в зависимости от характера исполняющего ее
инструмента, то есть ради наилучшего использования его тех-
нических и выразительных возможностей². Закономерность ор-
кестровой фактуры, согласно которой каждый голос сохраняет
в пределах данного синтаксического построения одну и ту же
функцию (тема, контрапункт, гармонический голос, педаль, рит-
мический фон, гармоническая или мелодическая фигурация),
тоже «размывается» гибкими взаимосвязями элементов: наблю-
даются свободные изменения (и экономные совмещения) фак-
турных функций голосов в пределах одного построения³.

¹ Это, однако, не означает, что равномерная метрика с регулярными ак-
центами и связанная с ней периодическая ритмика отошли в прошлое или
стали достоянием лишь «прикладной» музыки — маршей, танцев. Нет, потеряв
свою обязательность, универсальность, они, естественно, приобрели специфиче-
скую выразительность и новую силу; эффект их в случаях, требующих подоб-
ной равномерности и регулярности, колоссален. Достаточно вспомнить роль
равномерной метрики в музыке Шостаковича при воплощении образов меха-
нической злой силы («эпизод нашествия» из седьмой симфонии, третья часть
восьмой) или образов скорбно-возвышенных, но в то же время строгих и
объективных (пассакалия из восьмой симфонии). А в музыке Прокофьева,
как уже говорилось, строгая метрика и регулярная акцентность вообще гос-
подствуют и прекрасно оттеняются отдельными моментами нерегулярности
(см. упомянутые исследования В. Холоповой).

² См.: А. Г. Шнитке. Заметки об оркестровой полифонии в четвертой
симфонии Д. Д. Шостаковича. Сб. «Музыка и современность», вып. 4. М., «Му-
зыка», 1966, стр. 138—139.

³ Там же, стр. 145—160.

Чтобы лучше уяснить соотношение между различными эле-
ментами музыки, прибегнем к следующему сравнению. Класси-
ческое сонатно-симфоническое произведение состоит из несколь-
ких частей, самостоятельных по материалу и форме, и настоль-
ко законченных, что эти части допускают отдельное исполнение.
При этом очень высокая степень внутреннего единства некото-
рых из таких циклических форм, их глубокая органичность
совершенно очевидны (вспомним, например, Героическую сим-
фонию Бетховена или Патетическую Чайковского). Цельность
сочинения таким образом сочетается с максимально возможной
автономией частей. Аналогичную картину представляет собой
классическая система средств музыкального языка. Она едина,
целостна, но тем не менее некоторые ее элементы обладают
настолько автономными внутренними закономерностями, что
допускают отдельное изучение в качестве самостоятельных дис-
циплин (гармония, полифония, инструментовка, форма). Сове-
ременная же многочастная симфония (квартет, соната) обычно
не оставляет частям ту же степень автономии: они нередко
следуют друг за другом без перерыва, без полных кадансов,
тематический материал одной части появляется в другой, каж-
дая часть не имеет вполне самостоятельной и законченной фор-
мы и не допускает отдельного исполнения. Согласно точке
зрения, выдвинутой и аргументированной в ряде работ
В. В. Протопопова, такая форма уже качественно отличается
от циклической и относится к числу контрастно-состав-
ных (термин В. В. Протопопова). Подобно этому система
средств современной музыки тоже не сохраняет за различными
сторонами музыки прежнюю степень самостоятельности и труд-
нее мирится с их отдельным изучением (хотя, как будет разъ-
яснено ниже, не исключает полностью такого изучения и даже
в определенных аспектах требует его).

Утрата гармонией и классической тональностью былой ав-
тономии и грамматической обязательности во многом высво-
бодила, однако, новые их выразительные возможности. Их
роль, характер, да и яркость проявлений могут быть очень раз-
личными, обладают широким диапазоном. В этом отношении
современную гармонию отчасти можно сопоставить с полифо-
нией Моцарта или Бетховена, функции и степень выраженности
которой также колеблются в широких пределах. Само собой
разумеется, что все сказанное здесь относится к гармонии от-
нодь не всей современной музыки, которая очень неоднородна.
Не только в массовых бытовых и прикладных жанрах, но и во
многих стилях так называемой серьезной музыки трактовка
тональности и гармонии отличается от классической не так уж
резко. Но в гармонии ярчайших композиторов нашего времени,
не отказывающихся от тональности, в той или иной мере (и в
тех или иных аспектах) сказываются те качественные измене-
ния, о которых шла речь. Это касается, конечно, и Прокофьева,

в зрелом творчестве которого тональность (и особенно тоникальность) столь ярко подчеркнута.

Теперь необходимо коснуться различного смысла понятий грамматически управляющей и формообразующей функции гармонии. Действие грамматических закономерностей не распространяется на большие протяжения. В словесном языке оно, как правило, ограничивается предложением или двумя соседними предложениями (например, местоимение часто соотносится с именем существительным, примененным в предыдущем предложении). Зато это действие отличается полной определенностью в каждый отдельный момент. Иначе говоря, по отношению к любому слову может быть названа его собственная грамматическая форма и его роль как члена предложения. То же самое — в музыке тех стилей, где гармония грамматически обязательна (определяется тип аккорда и его место в тональности). Существенна при этом ясность самих моментов смен гармоний: если даже некоторые голоса запаздывают (задерживаются), то соответствующий бас указывает новую гармонию (а если задержание дано в басу, то вступление новой гармонии обуславливается всей совокупностью других голосов). В современной же музыке, где нередко грамматически управляющая роль гармонии ослабляется или вовсе теряется, эта ясность моментов гармонических смен далеко не всегда налицо. Иногда можно утверждать, что в одном месте звучит одна гармония, а на некотором от нее расстоянии — другая, но где именно вторая сменяет первую, установить нельзя: это происходит постепенно, в живом движении голосов и всех слоев музыкальной ткани. Таким образом, дискретность (прерывность) смен классической гармонии часто уступает место непрерывной, текучей смене гармонических комплексов в современной музыке. Естественно, что это тесно связано с усилением роли линейного элемента гармонии и — шире — мелодико-полифонического мышления вообще. Чрезвычайно расширилось, в частности, явление и понятие «проходящего», «вспомогательного», «предъёмного», «задержанного» комплекса. Это уже не отдельные звуки и даже не отдельные созвучия, но целые образования, длительно развертывающиеся между довольно удаленными друг от друга опорными точками¹.

¹ Об утрате дискретности смен гармонии, возрастании роли линейного элемента гармонии, расширении понятия «проходящего» и т. п. комплексов см. журнал «Советская музыка»: статьи М. Тараканова (1961, № 10), Ю. Холопова (1961, № 11), Л. Мазеля (1962, № 5). Характерно, что линейный элемент имеет большое значение и в гармонии Прокофьева (см.: М. Тараканов. Мелодические явления в гармонии С. Прокофьева. Сб. «Музыкально-теоретические проблемы советской музыки». Составитель и редактор проф. С. С. Скребков. М., Музгиз, 1963). Пример расширенной трактовки «проходящего» и «предъёмного» комплекса у Шостаковича рассмотрен в статье: Л. Мазель. Заметки о музыкальном языке Шостаковича. Сб. «Дмитрий Шостакович», стр. 328—329.

Однако само наличие таких опорных точек свидетельствует о возможностях сохранения гармонией своей формообразующей функции в более крупном масштабе. И эти возможности часто реализуются даже тогда, когда гармония уже не управляет формой «ежемоментно», то есть грамматически — вертикально-морфологически и горизонтально-синтаксически. Наиболее ярким проявлением этого могут служить вполне классические функционально-ясные тональные планы некоторых таких произведений, в которых господствующее мелодико-полифоническое мышление не оставляет места для упомянутого ежемоментного управления со стороны гармонии. Возникает ситуация, отчасти напоминающая соотношение между гармонией и полифонией в полифонических произведениях Баха.

Обратимся к фуге до мажор Шостаковича из ор. 87. В отличие от типичных фуг Баха внутри нее нет кадансов, то есть она не расчленяется на основе гармонического фактора. Кроме того, она не выходит за пределы диатоники «белых клавиш» и содержит проведения темы во всех семи старинных диатонических ладах, включая локрийский¹. В целом полифонический склад этой фуги значительно дальше отстоит от функциональной системы мажора и минора, чем склад фуг Баха. Но в тональном плане фуги, наоборот, функциональность выражена, пожалуй, даже более ясно, последовательно и, если угодно, классично, чем в любой классической фуге. Действительно, в четырех экспозиционных проведениях темы традиционно чередуются тоника и доминанта, а в репризе двум проведениям в главной тональности (стретта) отвечают два проведения в тональности субдоминанты (фа лидийский, тоже стретта), после чего — в конце проведения темы в коде — восстанавливается главная тональность. Наиболее интересен план четырех проводений в средней части фуги. В соответствии с традицией мажорных фуг они даны в ладах минорного наклона, но первые два в доминантовых тональностях, а вторые в субдоминантовых. При этом сначала используется более слабая доминанта (тональность III ступени — ми фригийский), а затем более сильная (тональность VII ступени — си локрийский). Точно так же сперва звучит менее интенсивная субдоминанта (тональность VI ступени — ля эолийский), а потом весьма интенсивная (тональность II ступени — ре дорийский). Трудно указать фугу Баха, в тональном плане которой классическая функциональная система была бы представлена с такой же полнотой и архитектурной стройностью, как в этой фуге современного композитора².

¹ В теме фуги отсутствуют VII и II ступени. Поэтому нет различия между ионийским и миксолидийским ее вариантами, равно как между эолийским и фригийским. Но совокупность других голосов всякий раз делает соответствующий старинный лад ясным.

² Анализ этой фуги Шостаковича автор этих строк посвятил отдельную статью в сборнике «Черты стиля Шостаковича».

В рассмотренном примере соотношение, о котором сейчас идет речь, нашло особенно яркое и чистое выражение: предельно четкий функционально-гармонический план при полном господстве старинно-ладовой полифонии в самой ткани произведения. Разного же рода осложненные и промежуточные случаи, демонстрирующие формообразовательную роль гармонии в сравнительно крупном плане при утрате такой роли в плане малом («ежемоментном»), встречаются часто и должны быть признаны достаточно типичными для современной музыки.

В какой же мере правомерны при таких условиях самостоятельные научные трактаты о современной гармонии? Все-таки в достаточно большой. Потеря гармонией былой автономии и более комплексный характер закономерностей языка современной музыки не должны вести к отказу от изучения его отдельных элементов, к разоружению этой области музыкознания. Необходимо лишь отдавать себе отчет в соответствующих задачах и возможностях. Речь может идти (и обычно идет) скорее о выразительных средствах гармонии, нежели о гармонии как основе музыкальной логики и грамматики. Какие средства, как и для чего они используются, какова техника их применения — вот главные вопросы, стоящие перед исследователями гармонии отдельных композиторов XX века и современной гармонии в целом. Характерна в этом отношении книга В. Персикетти «Гармония двадцатого столетия»¹. Она не ставит теоретических вопросов вроде того, каким условиям должен удовлетворять аккорд, а просто рассматривает реальные гармонии (секундовые, терцовые, квартовые и другие), применяемые в современной музыке. Даже гармоническая концепция Хиндемита, обнародованная в его «Наставлении в композиции» за четверть века до книги Персикетти, не исходит ни из терцового принципа строения аккорда, ни из разграничения аккордов и случайных сочетаний, ни из распределения аккордов тональности по функциональным признакам. Она классифицирует все мыслимые созвучия по группам в зависимости от их выразительного (преимущественно фонического) эффекта, обусловленного главным образом степенью и характером их диссонантности (консонансы, естественно, составляют лишь небольшую группу созвучий), а также учит определять в каждом созвучии — базирываясь на акустической закономерности комбинационных тонов — его основной (господствующий, преобладающий) тон².

Логика последования гармоний, связываемая со степенью их диссонантного напряжения и с движением их основных то-

¹ Wincent Persichetti. Twentiethcentury Harmony. New-York, 1961.

² Мы не излагаем здесь саму акустико-гармоническую концепцию Хиндемита. В советской музыковедческой литературе это достаточно полно сделано в ряде работ Ю. Н. Холопова — как в специальных статьях об этой концепции (см. сб. «Музыка и современность», вып. 1 и 4), так и в исследованиях, посвященных гармонии С. Прокофьева.

нов, носит очень свободный характер и весьма далека от грамматической определенности правил и от закономерностей функциональной динамики, раскрываемых в трудах о классической гармонии. При этом, однако, Хиндемит не учитывает зависимость современной гармонии от фактуры: основной тон всегда определяется так, как будто оно представляет собой единое целое, а это иногда приводит — в случаях фактурного расслоения созвучия на два комплекса — к противоречию с действительным положением вещей, на что справедливо указывает Ю. Холопов¹. Теория Хиндемита может служить хорошим инструментом при анализе гармонии ряда композиторов (прежде всего самого Хиндемита). Но ей недостает историзма, она всецело исходит из акустических предпосылок (это было прогрессивным в XVIII веке) и строит почти автономную систему гармонии по отношению к стилям, в которых у гармонии такой большой степени автономии уже нет.

Понятно, что попытки создать более или менее универсальное учение о современной гармонии имеют сейчас гораздо меньше шансов на успех, чем аналогичные попытки по отношению к гармонии классической и чем исследования, посвященные гармонии отдельных современных композиторов. Ибо гармония теперь далеко не столь едина как во времена ее более полной автономии и грамматической обязательности. Анализировать гармонию в современной музыке порой столь же трудно, как и мелодию, которая всегда была явлением комплексным. И там и здесь действуют, конечно, некоторые общие закономерности, но раскрыть внутреннюю логику конкретного примера — значит уловить также и его важные индивидуальные черты, а этого, как правило, не предполагает элементарный анализ логики последования гармоний в классической музыке.

Теперь выясняется объективный смысл известного высказывания Стравинского о том, что гармония как наука об аккордах и их связях имела блестящую, но краткую историю. Акцент стоит здесь именно на слове наука, то есть на учениях о гармонии. А их самостоятельное развитие и расцвет только и могли быть связаны с исследованием гармоний в тех стилях, где ее закономерности обладали достаточной автономией. Таким образом, Стравинский, по существу, констатирует опять-таки лишь конец эпохи автономной гармонии, а не гармонии вообще. Когда же он говорит, что ритмика, мелодическая интервалика и полифония дают сейчас гораздо больший простор для изобретения, чем гармония, возможности которой в настоящее время, по мнению Стравинского, уже исчерпаны, он, во-первых, имеет в виду, как он прямо указывает, конструктивную ценность элементов (то есть их формообразу-

¹ См.: Ю. Холопов. Современные черты гармонии Прокофьева, стр. 207.

ющую, а не выразительную роль), во-вторых, как выяснится ниже, впадает в некоторое преувеличение. И во всяком случае его собственное творчество ярко демонстрирует новые выразительные возможности гармонии в условиях изменившегося соотношения элементов музыки. Эти возможности, проявляющиеся и в творчестве других композиторов, во многом как раз и обусловлены освобождением гармонии от «грамматических» (а отчасти и от формообразовательных в более широком смысле) обязанностей.

Остановимся еще на некоторых характерных моментах. Подобно тому как в любой тональности постепенно получили полноправие звуки, не входящие в ее первоначальную мажорную или минорную диатонику, так и обращение с прежними не аккордовыми тонами тоже перестало подчиняться строгим классическим правилам и ограничениям. Сложное созвучие может — под воздействием регистровых, фактурных, тембровых и громкостных соотношений — расслаиваться не только, например, на два аккорда, принадлежащие разным тональностям, но и на два явно неравноправных комплекса, один из которых образует собственно гармонию, а другой как бы «фоническую приправу» к ней. Иначе говоря, к любой гармонии можно добавить один или несколько «неаккордовых» (в прежнем понимании) тонов без соблюдения тех особых норм голосоведения, которые были раньше для таких тонов обязательными и входили в самую их характеристику. В подобных случаях эти тоны и становятся «приправой», не имеющей гармонического значения. Так, в «Катулли Кармина» Орфа на протяжении многих тактов выдерживается d-moll'ное трезвучие с присоединенным к нему в высоком регистре и другом тембре звуком *gis*, функция которого — создавать напряженный контрастный фон, освежающий и обостряющий восприятие самого d-moll'ного трезвучия. Вспомним, что в последовательности созвучий диссонансы издавна обладали способностью хорошо оттенять консонансы. Если же, с одной стороны, классическая грамматика тяготений и разрешений перестает действовать с прежней принудительной силой, а с другой — возрастает единство горизонтали и вертикали, то многое из того, что раньше было естественно только в последовательности, становится возможным также и в одновременности. В итоге упомянутое диссонансирующее *gis* особым образом оттеняет звучащее одновременно с ним d-moll'ное трезвучие.

Стравинский же еще в ранний (русский) период своего творчества нередко гармонизовал подобным диссонантным образом диатонические попевки, близкие народному складу. Создававшиеся при этом вводнотоновые соотношения между «гармонизирующими» тонами и мелодическими опорами самой попевки иногда складывались в своего рода политональность: возникало соединение двух тональностей, отстоящих друг от друга

на полутон или тритон, причем одна из них («гармонизирующая») обычно была представлена всего лишь своим квинтовым остовом (I и V ступенями), а другая («гармонизируемая») — более полным диатоническим звукорядом (но не обязательно семи-ступенным)¹.

Впрочем, пути возникновения политональности многообразны. Один из них восходит к традициям гармонического варьирования у классиков — Шопена, Глинки, Римского-Корсакова, Грига — и представляет собой лишь более резкую, чем обычно, интональную перегармонизацию мелодии, — перегармонизацию, при которой сама мелодия продолжает все-таки восприниматься в своей прежней, более для нее естественной тональности, а сопровождение — в другой². Другие пути связаны с той децентрализацией лада, одним из крайних выражений которой является замена одного центра двумя, действующими одновременно. Децентрализацией лада иногда обусловлен и акцент на самом его звукоряде (интервальном составе), а два децентрализованных диатонических звукоряда, особенно неполных, легко могут сосуществовать в одновременности. Но естественно, что и тут в какой-то мере действует общий принцип, согласно которому одновременность предстает как предельное сжатие последовательности. Еще Казелла указывал, что частые модуляции, то есть сопоставления тональностей в последовательности облегчают их одновременное сочетание. Яворский же в своем понятии дважды-лада (например, дважды-мажора) фактически раскрыл один из механизмов такого перехода от последовательного сочетания тональностей к одновременному: действительно, если, например, доминантаккорд с пониженной квинтой может разрешаться в два мажорных трезвучия, отстоящих друг от друга на тритон, и если эти два разрешения могут быстро чередоваться (что в музыкальной литературе встречалось), то возникает и одновременное разрешение аккорда в оба трезвучия. Надо лишь не забывать ту общую предпосылку, которая делает это возможным: потерю гармонией прежней степени автономии и связанную с этим грамматическую необязательность ясно ощущаемой в каждый момент единой тональности. Напомним еще раз: недостаточно видеть, что в гармонии XX века нередко действуют новые закономерности, иные, чем прежде, гармоническая логика и грамматика (например, семизвучная тональность заменилась двенадцатизвучной и т. д.); надо еще видеть, что изменились место и роль гармонии в музыкальном целом. Поэтому часто оказываются малопродуктивными попытки рассматривать явно политональные сочетания с точки зрения одной из тональностей (будто бы гла-

¹ См. об этом: Л. Дьячкова. Политональность в творчестве Стравинского. Сб. «Вопросы теории музыки», вып. 2, стр. 262—263.

² Автор этих строк уже упоминал об этом («Советская музыка», 1965, № 7, стр. 16).

венствующей) или же с точки зрения некоей третьей, расширенной тональности. Богатые выразительные возможности таких сочетаний, да и само существо политональных эффектов связаны с акцентом на ясном восприятии именно разных тональностей в одновременно развивающихся пластах музыкальной ткани, а не абстрактной и условной единой обобщающей тональности (единство целого достигается в подобных случаях другими средствами). Акцентирование же (в анализе) этой последней может искусственно сгладить остроту и яркость политональных столкновений; вместе с тем оно не вполне обоснованно приписывает предельно расширенной тональности такую самостоятельную централизующую силу, какой подобная тональность не обладает¹.

Но вернемся к гармониям, созвучиям. Роль в них «фонической приправы» может быть очень различной. В предельном случае возможна такая гармонизация мелодии, при которой смысл каждого созвучия целиком сводится к фоническому эффекту, а ладофункциональная и линейная связь между аккордами отсутствует. При таких условиях единство гармонизации может быть достигнуто сходностью соответствующих фонических эффектов, применением фониэма какого-либо определенного типа. Иногда же подобное фоническое единство возникает и в гармониях, имеющих между собой обычную функциональную связь (либо в «фонических приправах» к таким гармониям). В этом отношении интересны наблюдения над гармонией Прокофьева, изложенные в разделе «Добавочный конструктивный элемент гармонии» книги Ю. Холопова (стр. 353—384). Речь идет о каком-либо интервале или аккорде (субаккорде), пронизывающем целую цепь гармоний и тем самым скрепляющем ее. Ю. Холопов подчеркивает прежде всего конструктивное значение этого приема, но соответствующий элемент имеет всякий раз и определенный выразительный смысл (на что Холопов тоже указывает). В сущности, объединяющая конструктивная роль добавочного элемента как раз и возникает на основе его систематического повторения как выразительного средства (фонической природы), наподобие организующей роли часто повторяемой лейтгармонии².

¹ Справедливые возражения против взгляда, будто политональное соединение всегда можно и нужно рассматривать с точки зрения одной господствующей тональности, содержатся в статье Д. Житомирского «К спорам о гармонии» (сб. «Музыка и современность», вып. 3. М., «Музыка», 1965). Необходимо лишь помнить, что тональность в качестве части одновременного сочетания (политонального) обладает иными свойствами чем тональность, как организация целого.

² В этом состоит отличие описываемого Холоповым элемента от чисто конструктивных элементов, не несущих самостоятельной образно-выразительной нагрузки. Например, общий тон может скреплять, конструктивно объединять несколько красочных аккордов, но сам по себе он не производит какого-либо специфического эффекта (в отличие от добавочного элемента, о котором говорит Холопов).

Все, о чем сейчас шла речь, представляет собой различные частные проявления того обстоятельства, что многие выразительные средства современной гармонии носят характер преимущественно фонический (в широком смысле), а не функционально логический и что конструктивно объединяющая роль таких средств в музыкальной форме осуществляется только через их единообразие, через повторение сходных фонических эффектов.

Но существуют ли в современной не серийной музыке какие-либо новые общие принципы звуковысотной организации, отличные от так называемой расширенной тональности? Да, существуют. К одному из них, по-разному формулируемому разными авторами, мы теперь и переходим. Речь идет о наличии в музыкальном построении некоего постоянно ощущаемого ориентира, то есть о систематическом возвращении к какому-либо опорному тону, интервалу, интонации, созвучию. Рети назвал этот принцип организации «мелодической тональностью». Такое обозначение более или менее приемлемо для старинных напевов, хоть и лишенных тональности в классическом смысле (Рети называет классическую тональность гармонической), но содержащих опорный тон и вращающихся в пределах некоторого диатонического звукоряда (а фиксированный звукоряд и опорный тон уже позволяют говорить о тональности в некотором широком значении слова). В известной мере (но далеко не вполне) подходит термин Рети и для высотной организации в музыке Дебюсси. По отношению к ряду явлений современной музыки Рети пользуется понятием «звуковысотной тональности»¹, имея в виду систематически возвращающийся звук (или интервал) определенной высоты в условиях, когда независимо от этого может существовать (или не существовать) тонально-гармонический контекст с иной тонической опорой.

Стравинский же ввел в своей «Музыкальной поэтике» более широкое понятие полюса (полярного звука, интервала, комплекса) или «музыкальной оси». И с той же определенностью, с какой Стравинский утверждает, что тональность в собственном смысле отошла в прошлое, он отстаивает необходимость для музыки каких-либо «осей», элементов притяжения к некоторым полюсам². Тональность была, по мнению Стравинского, лишь исторически преходящей формой выражения этой более общей закономерности. Сам Стравинский тоже пользуется тональностью как одним из средств, но она уже не обладает, по его словам, «абсолютной ценностью», то есть не является универсальной системой, которой композитор обязан подчиняться.

¹ Цит. соч. стр. 60—63.

² Под полюсом или осью Стравинский имеет в виду только стержневой, притягивающий звук или комплекс. Не предполагается обязательное наличие каких-либо двух противоположных полюсов. «Полярность» звуков есть лишь их «осевое» значение.

Поэтому Стравинский, как он указывает, может «более или менее длительное время придерживаться строгого порядка тональности», но волен и «намеренно сломать его, чтобы установить другой». «В этом случае, — продолжает композитор, — я не атонален, но антитонален» (несколькими строками выше он пишет: «если бы о моей музыке сказали, что она атональна, это означало бы, что я стал глух к тональности») ¹.

Здесь Стравинский по-своему формулирует положение, согласно которому тональный порядок перестал быть чем-то абсолютным, то есть грамматически обязательным и тональность превратилась в одно из выразительных и конструктивных средств. Конструктивную роль тональности как средства выявления полюсов в той музыке, в которой полюсы уже не обязательно служат тониками соответствующих тональностей, можно проиллюстрировать так: сопоставление нескольких тональностей (как и несколько аккордов) способно подчеркивать в качестве некоего полюса (оси, стержня) общий тон их тонических трезвучий без того, чтобы этот тон был I ступенью лада (или прямой аккорда). Например, сопоставление A-dur, fis-moll, b-moll, Ges-dur выявляет в качестве полюса звук *cis* (*des*), хотя тональность *cis-moll* или *Des-dur* при этом не фигурирует. В упомянутой статье Л. Дьячковой (стр. 123) цитируется также место из «Хроники моей жизни» Стравинского, где композитор говорит о полюсе не в общетеоретическом плане, а по отношению к конкретному своему произведению: «Назвав мое сочинение Серенадой в *ля*, 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*». (И далее Л. Дьячкова показывает, что «действительно полюс *ля* не связан здесь с одной тональностью, а имеет в серенаде множество конкретных способов реализации».)

Понятие полюса Стравинский трактует — и в своем творчестве и в своих теоретических высказываниях — достаточно широко. Уже упомянуто, что полюсом может быть не только звук, но и интервал или комплекс. Кроме того, в сочинениях Стравинского часто имеется не один полюс (полярный звук), а несколько, обычно два, конкурирующих между собой. Сочетаясь в одновременности, они могут вызывать политональные наложения, а в последовательности — определять многие черты тонального плана в обычном понимании. Все это вместе с мно-

¹ Цит. «Музыкальную поэтику» Стравинского по статье Л. Дьячковой «К проблеме тональности» («Советская музыка», 1970, № 7, стр. 121—122). В этой небольшой статье, посвященной тональности именно у Стравинского, его высказывания приведены с достаточной полнотой, сжато прокомментированы и соотношены с творчеством композитора. Более подробно это сделано в диссертации Л. Дьячковой «Основные черты ладогармонической системы Стравинского» (рукопись, библиотека Московской консерватории).

гообразными формами проявления самих полюсов (мелодическими, аккордово-гармоническими, тональными) создает возможность своеобразной драматургии развития. В статье Л. Дьячковой такая драматургия кратко прослежена на примере Симфонии в трех частях.

В начале симфонии два полюса — *g* и *as* — «провозглашаются» сперва глиссандирующим взлетом от *G*₁ до *as*₂, затем малым доминантноаккордом с пониженной квинтой (на басу *G* и с верхним звуком *as*). Одной из составных частей аккорда является трезвучие *des—f—as*, что создает предпосылку для соответствующих сопоставлений и наложений тональностей. Оба полюса выступают преимущественно как квинтовые (доминантовые) тоны обычных *C-dur* и *Des-dur*. Но тональности трактуются главным образом как средства выявления полюсов, поэтому симфония, в первой части которой господствует тональность *C-dur* (полюс *g*), естественно заканчивается в *Des-dur* (полюс *as*). Этот тональный сдвиг обусловлен содержательным замыслом симфонии (Стравинский указывал, что заключительный *Des-dur* связывался в его представлении с выражением победы антигитлеровской коалиции во второй мировой войне). Но в симфонии композитора-классика никакой замысел и никакое новое качество музыки в финале не могли бы вызвать смещение главного тонального центра, тогда как в системе мышления Стравинского, где тональность не является обязательной основой, а подчинена выявлению полюсов, это оказывается возможным и естественным. Наконец, в статье и в диссертации Л. Дьячковой показано, что «система полюсов» так или иначе действует во все периоды творчества Стравинского и определяет трактовку композитором самых различных технических средств. По отношению к попевкам народного склада в русский период творчества это очевидно, ибо в попевках ясно выступают мелодически опорные тоны. Но и круговые лады, лишенные по своей природе одного главного тона (точки округности или вершины вписанного в круг правильного многоугольника равноправны), чаще всего ориентированы Стравинским на тот или иной полюс (так, звукоряд полутон-тон в первой части «Симфонии псалмов» ориентирован на полюс *mi*). Даже в серийных номерах балета «Агон» ясна организующая роль полюсов, хотя, казалось бы, применение серийной техники исключает выделение каких-либо опорных звуков.

Теперь мы уже можем определить, в чем состоит основная особенность трактовки гармонии и тональности Стравинским, каково его главное художественное открытие в этой области. Перед этим, однако, снова напомним, что почти каждый из крупнейших композиторов современности, не отказывающихся от тональности, применял, в соответствии с той или иной художественной задачей, самые различные ладогармонические средства и даже разные типы звуковысотной организации: и рас-

ширенную тональность, и модально трактуемые старинные и народные лады, и круговые комплексы, и политональные наложения, и только что описанную систему полюсов, и атональные эпизоды, и серийные темы либо элементы серийной техники (последнее встречается у Бартока, Стравинского, Бриттена, Шостаковича). Но тем не менее по отношению к каждому художнику можно выделить нечто наиболее для него специфичное. Если, как мы видели, в гармонии Прокофьева это — сочетание богатства гармонических красок современной двенадцатизвуковой тональности с подчеркнутой централизованностью последней, у Бартока — сближение функционально-классических, необычных народно-ладовых, круговых и атональных структур, у Шостаковича — органический синтез октавных и неоктавных ладообразований, связанных и с последовательными понижениями ступеней минора, и с особым рода ладо-мелодической переменностью, и со своеобразной многослойностью структуры лада, то у Стравинского ярче, чем у других композиторов, проявляется отказ от всеобщей обязательности тональности при активном использовании гармонии и тональности как выразительного и конструктивного (но обычно конструктивно подчиненного) средства.

То явление, которое Стравинский в сжатой и общей форме определил как система полюсов, находит в теоретическом музыкознании и другие определения, иногда более конкретные или более детально разработанные. Помимо уже упомянутых терминов Рети «мелодическая тональность» и «звуквысотная тональность», представляет интерес, например, введенное Эрпфом по отношению к атональной музыке понятие «техники звукового центра» (*Technik des Klangzentrums*), предполагающей систематическое возвращение какого-либо выразительного диссонантного созвучия. С нашей точки зрения, это является ничем иным, как описанной в предыдущей главе заменой прежней тоники лейтгармонией. Стравинский мог бы назвать такой «звуковой центр» полярным комплексом.

Ю. Холопов ввел понятие «центрального элемента системы». Одно из отличий этого понятия от более или менее аналогичных состоит в том, что оно предполагает именно систему, связанную с центральным элементом и в некотором смысле им порождаемую. Центральный элемент представляет собой некий гармонико-интонационный комплекс, занимающий определенную высотную позицию. Он как бы и порождает аналогичные себе комплексы «на периферии», то есть на других высотных позициях, причем интервал, отделяющий периферийные комплексы от центрального, совпадает с главным интервалом самого центрального комплекса. Так возникает аналогия с тоническим аккордом классической гармонии и аккордами, выполняющими другие функции. При этом описываемая Ю. Холоповым система мыслится как обобщение, включающее в себя классическую

систему в качестве того частного случая, в котором «центральным элементом» служит консонирующее трезвучие. Действительно, доминанта и субдоминанта представлены в этом случае тоже прежде всего консонирующими трезвучиями; а отстоят они от тонического на квинту вверх и вниз, то есть на важнейший (по Холопову, акустически сильнейший — по Хиндемитту) интервал, входящий в «центральный элемент». Таким образом, произведения, обычно именуемые атональными, тоже имеют свою организацию, аналогичную тональной, но с иной структурой центрального и периферийных элементов, то есть с иными конкретными носителями устойчивой и неустойчивой функций. С этой точки зрения Ю. Холопов анализирует, например, пьесы Бартока «Малые секунды и большие септимы» и «Сказка о маленькой мухе»¹.

Наблюдения, анализы, соображения Ю. Холопова во многом интересны и убедительны. Они действительно показывают, что атональная музыка не есть хаос, а обладает известной внутренней организацией, предполагающей, подобно классической тональности, главный и подчиненные элементы. При этом отличие от классической системы состоит не только в иных носителях функций, но и в том, что ими служат в разных произведениях разные структуры, тогда как в классической тональности центральным элементом системы всегда было консонирующее трезвучие. Отмечает Ю. Холопов также и то, что при замене носителей классических функций структурами, слишком уж далекими от классических, должна качественно измениться и вся система (см. статью в сборнике «Теоретические проблемы XX века», стр. 125—126).

Однако из последнего замечания Ю. Холопов, быть может, не всегда делает все надлежащие выводы. Он справедливо говорит, что для придания свойств тоники диссонанствующему комплексу нужны особые меры (ритмическое или динамическое выделение, настойчивое повторение), чего не требует утверждение консонирующей тоники. Но он, видимо, не учитывает некоторых качественных изменений в классической тональности, сказавшихся уже в тех произведениях, образцы которых он анализирует и относит, судя по заглавию статьи в сборнике, к «классическим структурам в современной гармонии». Насколько целесообразно применять термины «тональность» и «тональная система» к звуквысотной организации, которая не только качественно отличается от классической тональности, но даже противопоставляется ей авторами соответствующих сочинений — этого мы коснемся ниже. Сейчас же остановимся на принципиальных отличиях между классической тональностью и

¹ См. журнал «Советская музыка», 1965, № 11, стр. 54—55 и упомянутый сборник «Теоретические проблемы музыки XX века», стр. 116—125.

системой с резко диссонирующим центральным созвучием, элементом, комплексом.

Спросим себя, в чем смысл того, что в классической тональности неустойчивые функции представлены прежде всего аккордами такого же вида, что и тоника, то есть трезвучиями? Во-первых, конечно, в том, что трезвучия служат основным материалом классической гармонии вообще. Во-вторых, в том, что неустойчивые функции могут быть развиты до значения самостоятельных тоник, вокруг которых складываются свои системы. Основная же система воспроизводится при этом в более широких масштабах — в тонально модуляционных планах различной протяженности. Если бы не это последнее обстоятельство, было бы даже естественнее реализовать неустойчивые функции только через диссонирующие созвучия. Однако, как уже говорилось в шестой главе, гибкая классическая система делает и то, и другое: доминанта и субдоминанта представлены и трезвучиями, и характерными диссонансами, в основе которых лежат те же трезвучия.

Что же касается организации с диссонирующим основным аккордом, то сразу бросается в глаза, что в подавляющем большинстве случаев она не знает той ясно выраженной многоступенной иерархии, которая так характерна для классической тональности. Например, уже по отношению к «Enigme» Скрыбина трудно определить даже то, какой из двух сопоставленных целотоновых комплексов является «тоническим», а какой «доминантовым»¹. И уж совсем невозможно определить, господствует ли в «доминантовом» комплексе «доминантовая гармония главной тональности» или «тоника доминантовой тональности». Эти явления здесь попросту неразличимы. Нечто более или менее аналогичное имеет место и в других пьесах с диссонирующим «центральным элементом». Иерархической системы нет, и периферийные диссонансы, как правило, не порождают вокруг себя относительно самостоятельных частных систем («субсистем»), подобных общей и в своей совокупности воспроизводящих ее на новом уровне. Все обстоит проще: определенный лейтгармонический и лейтintonационный комплекс служит основным материалом пьесы и выступает в разных высотных позициях, одна из которых (исходная, конечная, часто повторяемая) оказывается главной, центральной (по принципу «тоники мелодической тональности» в том смысле, в каком это понятие трактуется Рети). Требованиями единства пьесы обус-

¹ С точки зрения логики обычной трехчастной формы тоническим следовало бы признать комплекс, господствующий в крайних разделах, а не в среднем. В этом случае тоническим окажется целотоновый комплекс от *as*. Но пять бемолов в ключе указывают на тональность *Des* и, следовательно, на тоничность другого целотонного комплекса. Тогда трехчастная форма принимает функциональный вид *DTD*, что больше соответствует названию и характеру пьесы.

ловливается и особая естественность тех высотных положений периферийных комплексов, на какие как бы намекает центральный, то есть положений, при которых периферийные комплексы имеют с центральным важные общие тоны.

Но кроме того, что в звуковысотной организации с диссонирующим центральным элементом нет упомянутой внутренней иерархии разных уровней (это уже само по себе очень ограничивает возможности развертывания формы), некоторая примитивность этой организации состоит в отсутствии четкой дифференциации неустойчивой периферии (то есть подчиненных комплексов) на две сферы — доминантовую и субдоминантовую, несущих совершенно различные функции. В структуре не возникает оснований для различия особенно остро тяготеющей неустойчивости, ясно направленной к центральному устою и тем самым его подтверждающей, и неустойчивости более свободной, способной не столько подтверждать основной устой, сколько соперничать с ним. Разумеется, формально можно назвать «доминантовым» комплекс, аналогичный центральному, но такой, основной тон (или основные тоны) которого входит (входят) в центральный, а «субдоминантовым» соответственно такой, который содержит в себе основной тон (основные тоны) центрального. Но за этой формальной аналогией с классическими доминантой и субдоминантой вовсе не обязательно будут стоять те же самые реальные функции: для этого было бы необходимо явление, которое интонационно выделяло бы «доминантовое» тяготение подобно тому, как это делает в мажоре и гармоническом миноре вводно-тоновое сопряжение, связывающее самый острый и направленный вверх мелодический устой лада с центральным мелодическим устоем. Во всяком случае, сама практика атональной музыки с главенствующим диссонантным созвучием, если и дает основания считать одну из высотных позиций созвучия несколько более устойчивой (центральной), то тяготение к этой позиции других созвучий выражено сравнительно слабо, а о четкой дифференциации неустойчивости на две сферы, подобные доминанте и субдоминанте, как упомянуто, не может быть речи.

В силу всего сказанного описываемые сейчас атональные системы представляют собой не только другой, но и несомненно низший тип звуковысотной организации по сравнению с классической тональностью. Эта последняя, как уже говорилось в шестой главе, выступает не как рядовой «частный случай» звуковысотной организации в музыкальном искусстве, а как случай вершинный, выделяющийся.

Следует, наконец, напомнить, что и в тональной музыке, если она широко пользуется двенадцатью полноправными и звуками и построенными на них аккордами, нередко тоже стирается различие между доминантовой и субдоминантовой функциями, и с точки зрения динамики формообразования оста-

ются, в сущности, лишь две функции: устойчивость и неустойчивость (тоника и не-тоника). Это встречается даже у Прокофьева, хотя во многих случаях субдоминанта и доминанта представлены в его музыке очень ярко. Впрочем, контраст субдоминанты и доминанты порой находит особые формы выражения. Он может, например, воплощаться в виде противопоставления «бемольной» и «диезной» сфер двенадцатизвуковой тональности (об этом упоминает Ю. Холопов). Иногда при этом те многочисленные роли, которые способна играть классическая субдоминанта, могут и не совмещаться в каком-либо одном аккорде, а выполняться различными гармониями. Особенно важна роль субдоминанты как «нарушителя системы», путающего «тональные карты». Отмеченное Холоповым частое «сгущение хроматики» перед кадансом в музыке Прокофьева играет, на наш взгляд, прежде всего именно эту роль. Самый же каданс состоит в этих условиях из доминанты в широком смысле (то есть неустойчивости, явно направленной к устою) и тоники. Таким образом, в современной музыке художественные функции доминанты и субдоминанты вовсе не обязательно выполняются сходными комплексами, отстоящими на одинаковые интервалы вверх и вниз от центрального. Доминанта — это неустойчивый комплекс внутри данной системы, субдоминанта — комплекс, колеблющийся саму систему. В частности, если в тональности с двенадцатью полноправными звуками нередко, как упомянуто, остаются только две функции, то несколько тактов атональной музыки иногда могут при таких обстоятельствах выполнять третью. Они временно нарушают тональную систему и в этом смысле служат «субдоминантой». А вся неустойчивость внутри тональной системы, тяготеющая к определенной тонике, приобретает в таких условиях значение доминанты.

Здесь мы уже подходим к более общему вопросу о значении атональных эпизодов для музыки, не отказывающейся от тональности, и шире — о значении техники, возникшей в атональной музыке, за пределами такой музыки. В начале этой главы, когда мы рассматривали два пути развития ладогармонического мышления в современной музыке раздельно, было лишь в чисто теоретическом плане упомянуто о возможностях использования средств, сложившихся в одном направлении, для решения задач, выдвигаемых другими. Сейчас предстоит остановиться на этих возможностях более подробно.

* * *

Существенные точки соприкосновения между творчески чуждыми и даже противоположными художественными явлениями возможны в различных планах и аспектах. Так, средства, типичные для одного стиля, могут применяться в совершенно ином со специфической целью — для воплощения особого круга

образов. Известно, в частности, что атональные или серийные эпизоды в музыке тональных композиторов XX века иногда вызывают полное смятение, потерю равновесия или характеризуют отрицательные персонажи, враждебные человеку силы и т. д. В таких случаях соответствующие средства воплощают образы, более или менее родственные тем, с какими подобные средства связаны и в ином, во многом противоположном, стиле. Но в этом последнем такие образы господствуют, здесь же они служат лишь специфическим контрастом к совсем другому основному характеру музыки, дают оттеняющую этот характер особую краску.

Другой аспект не предполагает столь непосредственной связи используемых средств с какой-либо определенной образной сферой. Ведь, если, например, додекафония представляла собой крайнее, одностороннее выражение некоторых реальных, объективных тенденций в историческом развитии ранее сложившейся системы композиционных средств, то те же тенденции находили и другие, не столь крайние, а более умеренные выражения. И это имело место в стилевых направлениях, весьма далеких от додекафонии. Апологеты последней склонны рассматривать подобные явления лишь как исторические предвестия серийной техники, тогда как на самом деле они были совершенно самостоятельным и независимым от додекафонии выражением тех общих тенденций, на гипертрофии которых основана додекафония.

Вопрос осложняется по отношению к далеким от додекафонии направлениям, возникшим уже после нее: если их представители были так или иначе знакомы с додекафонией, то утверждать, что они используют элементы серийной техники, например двенадцатитоновые ряды, вполне независимо от додекафонии и что это использование (как иногда говорят) не имеет с додекафонией решительно ничего общего, было бы рискованно. Ибо у додекафонии есть разные стороны, и стилевая система композитора, в целом далекого от Шенберга или Веберна, может иметь нечто общее с какой-либо из этих сторон.

Обратимся для сравнения к другому примеру. Некоторые композиторы, в целом не принимавшие оперную реформу Вагнера и даже, подобно Чайковскому, считавшие Вагнера прежде всего гениальным симфонистом, а не мастером оперной драматургии, все же так или иначе испытали воздействие тех принципов и тенденций, которые нашли свое крайнее и наиболее полное выражение именно в музыкальных драмах Вагнера (система лейтмотивов, принцип непрерывного развития). Разумеется, оперная эстетика того же Чайковского в общем достаточно далека от вагнеровских концепций и «Пиковую даму» во многом естественно противопоставлять «Тристану». Но едва ли «Пиковая дама» написана так, словно бы Вагнера вовсе не существовало.

Конечно, стремление к лейтмотивным характеристикам, к интонационному единству оперы и более непрерывному музыкально-сценическому действию отражало некоторые общие черты оперного творчества XIX века, отвечало его задачам и существовало не только в творчестве Вагнера. Иногда в этой связи утверждают, что соответствующие свойства «Пиковой дамы» Чайковского, «Отелло» Верди или опер Римского-Корсакова естественно возникли на почве иной, нежели у Вагнера, национальной культуры и без всякого его влияния. Но если первая половина подобных утверждений, подчеркивающая самостоятельность и национальную самобытность соответствующих явлений, совершенно справедлива, то вторая вызывает сомнения. Ибо коль скоро какие-то общие черты, обусловленные характером и объективными закономерностями искусства данной эпохи, нашли у некоторого художника одностороннее, крайнее, но зато концентрированное и последовательное выражение, другие художники, стремящиеся отразить те же черты иначе, по-своему и без крайностей и односторонностей, вряд ли пройдут мимо его опыта. Скорее они так или иначе учтут, используют этот опыт, а значит по-своему претворят соответствующее влияние. Поэтому вернее считать, что, например, лейтмотивная система и непрерывность развития сложилась в операх многих композиторов отчасти независимо от Вагнера, то есть в силу некоторых общих тенденций искусства, отчасти же под его воздействием, поскольку он воплотил эти общие тенденции наиболее последовательно (и раньше других) и уже тем самым обеспечил какое-то свое влияние на ближайших по времени композиторов. При этом самый характер влияния может быть в подобных случаях очень различным. Противоположными полюсами являются здесь, с одной стороны, влияние прямое и непосредственное, с другой же, так сказать, «от противного», — связанное, например, со стремлением достичь сходных результатов (вспомним еще раз о мотивном единстве и непрерывности развития), но совсем другими средствами, или, наоборот, использовать те же средства, но с иной целью. Здесь открывается широкое поле для переосмысления тех или иных приемов, для раскрытия их новых возможностей. И очевидно, что когда элементы серийной техники использует, например, Бриттен, он это делает, сохраняя оппозиционное отношение к додекафонной системе в целом. Однако утверждать на этом основании, что соответствующие темы или эпизоды в музыке Бриттена (либо других композиторов) вообще не имеют к додекафонии никакого касательства, было бы неосмотрительно.

Вот три темы из сравнительно недавних произведений Шостаковича — начало двенадцатого квартета (пример 82), первая тема тринадцатого (пример 83) и тема пятой части четырнадцатой симфонии (пример 84, звучащий октавой выше — у ксилофона):



Разумеется, эти темы совсем не похожи на построения Шенберга или Веберна, кроме того они весьма различны и между собой (к их анализу мы еще вернемся). Но в каждой из них не только использованы двенадцать звуков темперированной системы, но нет возвратов к уже звучавшим тонам раньше, чем будут затронуты все двенадцать¹. Конечно, создать одну тему этого рода можно и не намеренно. Более того: естественно, что среди десятков тысяч тем, сочиненных композиторами прошлого, могут случайно встретиться и такие. Они показывают не столько корни додекафонии в предшествующей музыке, сколько действие законов теории вероятностей². Но если такие темы появляются в нескольких сочинениях композитора, написанных в один и тот же период, то те же самые законы заставляют отбросить предположение о «случайном совпадении» строения этих тем с двенадцатитоновым рядом. При этом с точки зрения интересующего нас сейчас вопроса не существенно, применяет ли Шостакович в этих произведениях инверсию или ракоход ряда (в одних случаях он такого рода приемы использует, в других — нет), ибо подобные способы развития и преобразования материала хоть и характерны для додекафонии, но не специфичны для нее и известны давно. Важно здесь для нас пока лишь следующее: прошел ли Шостакович, создавая такого рода двенадцатизвучные темы, мимо опыта новой венской школы (словно бы ее и не было), или же он внутренне так или иначе

¹ Обычно такие построения (как и атональные додекафонные серии) называют рядами «без повторений» тонов, что не точно, ибо любой звук подобного построения может быть повторен много раз подряд (см. пример 84). Поэтому мы и говорим о построениях «без возвратов» (к уже звучавшим тонам).

² Иногда называют в этой связи тему из «Фауст-симфонии» Листа, построенную на секвентном движении по тонам четырех увеличенных трезвучий. С тем же успехом можно было бы назвать «додекафонным комплексом» встречающееся у Бетховена сопоставление трех уменьшенных септаккордов.

че учел этот опыт (аналогичным образом стоит вопрос и по отношению к другим тональным композиторам, использующим серийные темы). Первое предположение представляется маловероятным, второе — весьма вероятным (подробнее — ниже). А это и означает, что технические приемы, сформированные композиторами новой венской школы, оказали то или иное влияние и на представителей других творческих направлений, причем это влияние часто было полностью подчинено (как у Шостаковича) совершенно иной стилевой системе. И когда венгерский музыковед Б. Сабольчи пишет, что «ни додекафонию, ни связанную с ней хроматику нельзя отмыслить (wegzudenken) от нынешней европейской музыки»¹, он, вероятно, имеет в виду не только самый факт, что нововенская школа, как определенное творческое направление, вошла в историю музыки, но и более широкое и многообразное влияние додекафонной техники или ее элементов.

Но почему это влияние оказалось возможным? Почему, в частности, элементы додекафонии применяются многими советскими композиторами разных поколений, в разных республиках, в то время, как стили и эстетика, породившие додекафонию, остаются этим композиторам чуждыми? Объяснить все это одними лишь воздействиями идущей с Запада «декадентской моды» невозможно, тем более, что современный авангардизм считает додекафонию давно пройденным и уже отнюдь не модным этапом. Видимо, есть такие внутренние музыкальные причины, связанные с нынешним состоянием всей системы композиционных средств, которые в той или иной мере влекут современных композиторов к использованию элементов серийной техники (или близких ей) и, во всяком случае, нередко делают это использование достаточно естественным.

Прежде всего, опираясь на определенный интервально звуковой комплекс, композитор достигает довольно большого интонационного единства целого. При другой технике сочинения композитор обычно добивается такого единства в самом процессе композиции, здесь же оно обеспечивается как бы заранее. Подобно этому композитор может сначала создать основные темы своего произведения и лишь впоследствии добиться их контрапунктического соединения (например, в разработке или коде). Но если такое соединение является существенным элементом замысла композитора, он может, сочиняя сами темы, заранее обеспечить путем соответствующих расчетов возможность их одновременного звучания. Более того: он даже вправе начать процесс сочинения прямо с двухголосного контрапункта, а затем, шлифуя его, извлечь из него основные темы произведения (так иногда и делается). Аналогичным образом композитор

вправе обеспечить единство интонационного материала своего сочинения (и определенные возможности разработки этого материала) на любом этапе работы, даже предварительном, подобно тому как он может заранее определить состав оркестра или ансамбля.

Желательность же такого предварительного обеспечения интонационного единства вытекает из того, что усложнившиеся закономерности тонально-гармонического мышления утратили былую автономию и поэтому гармония, более тесно, чем прежде, связанная с индивидуальным образно-выразительным характером музыки, не столь определенно и самостоятельно, как раньше, влияет на саму ее организацию, на форму. Не удивительно, что одновременно с возрастанием формообразующей роли ритмики, мелодической линии, контрапунктических сочетаний, тембра, а также всевозможных систематически возвращающихся опорных тонов или комплексов (высотных «полусов») возрастает и формообразующее значение тех или иных последовательностей тонов и интервалов, то есть конструкций типа серии, причем свободное оперирование всеми двенадцатью звуками темперированной системы нередко естественно влечет именно к двенадцатитоновым сериям.

Автор этих строк задавал многим советским композиторам, стиль и эстетическое кредо которых бесконечно далеки от авангардизма, вопрос о том, что привлекает их в частично используемой ими додекафонной технике, чем она им помогает. Одни отвечали, что эта техника дисциплинирует мышление, создает необходимые ограничения, в борьбе с которыми развивается фантазия, творческая изобретательность композитора. Другие указывали, что додекафония раскрепощает их музыкальное мышление от привычных тональных штампов, освободиться от которых без помощи додекафонии им было бы трудно. Третьи говорили, что двенадцатизвуковая серия, где нет возвратов к уже звучавшим тонам, до некоторой степени предохраняет самый музыкальный материал от банальности.

К этого рода высказываниям, несмотря на несколько наивную форму некоторых из них, стоит прислушаться. Очевидно, что музыка, представляющая художественную ценность, должна обладать определенной выразительной осмысленностью и в то же время быть достаточно свежей, оригинальной, не банальной. Любой композитор, владеющий техникой тонального письма и пользующийся исторически сложившимися жанрами, типами тематизма и т. д., легко может создать сочинение или тему нужного ему рода, то есть добиться некоторой музыкальной выразительности общего плана. Главная художественная задача и трудность, стоящая перед ним, заключается в том, чтобы музыка нужного рода была свежей, индивидуальной, подлинно оригинальной, без чего она не может должным образом впечатлять. Опасность, которая подстерегает тонального композитора

¹ Bence Szabolcsi. Bausteine zu einer Geschichte der Melodie. Budapest, 1959, S. 207.

тора, — банальность, штамп. Наоборот, при серийной технике сравнительно легко конструируется не банальный материал (правда, и серийная техника успела выработать свои штампы, однако они все еще не так стары и избиты, как штампы тональные), но он сам по себе не несет достаточно определенной выразительно-смысловой нагрузки. И трудность состоит в том, чтобы вылепить из этого материала содержательно-выразительный образ. В тональной музыке самый материал, как правило, предохраняет (при минимальном умении композитора) от полной бессмыслицы, в серийной — от полной банальности. Два вида техники движутся в этом смысле к решению художественных задач с противоположных пунктов навстречу друг другу. И подобно тому как строители могут рыть туннель с двух концов, так и композитор вправе одновременно применять разные виды композиционной техники и при этом пользоваться преимущественно той, которая ему удобнее, сподручнее.

Сделанное сейчас сопоставление двух видов техники не означает, конечно, их равноправия. Ресурсы додекафонии, если и не предельно узки, как полагают ее противники, то во всяком случае достаточно ограничены. На ее основе не возникают крупные, цельные и динамичные инструментальные формы, подобные классической симфонии. Художественных ценностей, созданных исключительно на основе последовательно применяемой додекафонной техники, значительно меньше тех, что созданы в области музыки тональной за время существования додекафонии, не говоря уж о XVIII и XIX веках. Речь шла сейчас не об эстетических системах или творческих воззрениях и не о сравнении двух видов техники с точки зрения широкой исторической перспективы, а исключительно о том, что на нынешнем этапе развития профессиональной композиторской техники средства додекафонии практически нередко помогают многим композиторам решать соответствующие художественно-выразительные и конструктивные задачи. И если для такой ситуации быть может даже еще не найдено исчерпывающее объяснение, то целесообразно отбрасывать на этом основании сами средства. Ведь и медицина не отказывается применять средства, которые теоретически не до конца изучены и поняты, но тем не менее практически помогают больным.

Во всяком случае сфера применения додекафонной техники и ее элементов сейчас много шире одних лишь образов зла и вообще каких-либо особых, специфических эффектов (напомним в этой связи еще раз пример 75 на стр. 506)¹. В частности, характер самих двенадцатизвуковых тем может быть очень и очень различным. Достаточно обратиться к приведен-

¹ С другой стороны, наиболее яркие образы зла в современном музыкальном творчестве («эпизод нашествия» из седьмой симфонии Шостаковича, образы зла из восьмой) созданы средствами музыки тональной.

ными выше трем темам Шостаковича, которые мы рассмотрим сейчас более подробно.

Интервалами первой из них (см. пример 82 на стр. 589) несколько напоминает типичные «диссонантные» серийные темы: скачки подряд в одном направлении, ход на тритон и дважды на уменьшенную октаву. Не вызывают первые девять-десять звуков темы и каких-либо определенных тональных ассоциаций. Однако, с другой стороны, каждый четырехзвучный оборот темы начинается чистой квартой, а последний (третий), кроме того, завершается квинтой. Возникающие тут черты секвентного построения темы тоже нехарактерны для типичных атональных серий. Главная же особенность заключается в том, что в самом конце «серии» неожиданно, но необычайно естественно возникает автентический каданс и обнаруживается тональность *Des*, на которую указывают ключевые знаки. Ее эффект связан с тем, что она как бы рождается из недр атональности (тут снова подтверждается значение атональности для тональности: последняя приобретает разные степени выраженности — от атонального «нуля» до стопроцентной ясности). И тогда вершинная интонация *ges — es* задним числом переосмысливается в субдоминантовую. Более того, вся атональная часть темы, предшествующая автентическому кадансу, начинает восприниматься как субдоминанта в широком смысле, подобная тем вступительным блужданиям в темных и неясных глубинах субдоминантовой сферы, какие в строго тональной музыке иногда предшествуют появлению ясной и определенной темы. (Это иллюстрирует уже высказанную мысль, что в подобных ситуациях «атональная сфера» как бы заменяет «субдоминантовую».)

В начальной «теме-серии» квартета как в капле воды отражается вся его концепция: от трудных поисков и размышлений к обретению полной душевной ясности (финал заканчивается многократным и подчеркнутым автентическим кадансированием).

В теме тринадцатого квартета (см. выше пример 83) тональность, наоборот, ясна с самого начала. Тонический звук открывает и завершает тему, а первый мотив обрисовывает тоническую гармонию. Пронизана тема и характерными для тональной музыки выразительными полутоновыми интонациями — нисходящими, хореическими. Большое скрепляющее значение приобретает в связи с этим плавное движение скрытых голосов — верхнего (*b — a — as — g*), среднего (*ges — f — e — es — d*). Скачков подряд в одном направлении или колючих интервалов большой септимы (уменьшенной октавы) нет вовсе. И если в предыдущем примере двенадцатизвуковой ряд способствовал одновременно и рождению тональности из недр атональности и непрерывному освежению звукового состава темы, то здесь он выполняет только эту вторую функцию в ее чистом виде.

Действительно, второй мотив сходен по своим очертаниям с первым. Но будь секвенция точной, мотив этот, сохраняя тот же общий выразительный смысл, что и начальный, звучал бы вяло, инертно, банально. Одна из причин этого заключалась бы в том, что седьмой звук темы повторял бы четвертый (*f*). Шостакович же дал новый звук и в то же время ускорил и углубил развитие: так, в первом мотиве минорная гармония обрисовывалась лишь вместе с четвертым (последним) звуком, во втором — вместе с третьим.

В целом в этой теме, основанной на вполне традиционных интонациях, постоянное обновление звукового состава делает каждый тон и каждую интонацию по особому впечатляющими, весомыми. Двенадцатитоновый ряд имеет здесь для создания эффекта свежести и оригинальности темы, для силы ее воздействия первостепенное значение. Эстетическая функция ряда — предохранять традиционные мелодические обороты от стертости, банальности — выступает с полной определенностью.

Третья из рассматриваемых здесь «серий» Шостаковича (пример 84 на стр. 589) опять демонстрирует совершенно новое применение того же приема. Если пример 83 сплошь тонален, а в примере 82 тональность, наоборот, обнаруживается лишь в самом конце, то в теме из симфонии последовательность двенадцати звуков, с одной стороны, как бы равномерно атональна (нет тактов более атональных и менее атональных), с другой же стороны, в каждый отдельный момент вызывает те или иные тональные ассоциации, намекает на некоторые тональности или группы тональностей (тональные «кусты»). Последнее обусловлено тем, что в серии почти безраздельно господствуют подчеркнутые кварто-квинтовые ходы и лишь два раза звучит нисходящая полутоновая интонация (единственный же шаг на целый тон — *fis* — *gis* — совершенно незаметен и представляет собой, пользуясь выражением Римана, «мертвый интервал», возникающий — через паузу — между окончанием одного построения и началом другого). В итоге каждый звук мелодии образует кварту или квинту либо с предшествующим, либо с последующим звуком, либо, наконец, и с тем, и с другим. В условиях четкого маршевого ритма это почти всякий раз способно порождать представление о кварто-квинтовом остоле соответствующей тональности.

Две полутоновые интонации расчлениают серию на три кварто-квинтовые цепи: в первой из них — три звука, вторая обнимает целый пентатонный звукоряд (*e* — *h* — *fis* — *cis* — *gis*), третья содержит четыре звука (*c* — *g* — *d* — *a*) из другой пентоники или диатоники. Соответственно этому в начале возникают ассоциации с квинтовыми «стержнями» тональностей *Es* и *B*, далее (несколько менее определенно, поскольку полутоновый сдвиг сломал первоначальную настройку) со сферой *H* — *Fis* — *Cis*, затем с тональностями *C*, *G*, *D*, *A*.

По своему жанровому облику и характеру тема имеет нечто общее с тональной (и даже строго диатоничной) темой «эпизода нашествия» из седьмой симфонии. И там и здесь — гротескный, как бы «неживой» марш с нарочито примитивными квинтовыми и квартовыми скачками (синкопическое окончание мотива в четвертом такте примера 84 тоже родственно аналогичным окончаниям фраз в теме из седьмой симфонии). Но в «эпизоде нашествия» свойства образа постепенно раскрывались в ряде вариаций, здесь же они сконцентрированы в самой теме. С этой концентрацией «злого начала», черт образа войны и смерти отчасти связана и «серийность» темы.

Своеобразие воплощения образа зла в атонально-серийной теме заключается тут, однако, в том, что совершенно не использована характерная для подобных ситуаций в музыке других композиторов диссонантно колючая интервалика (большие септимы, малые ноны, тритоны). Художник идет по линии наибольшего сопротивления и добивается соответствующего эффекта, строя мелодию исключительно из консонантных кварто-квинтовых интервалов и «плавных» секунд. Отличие от типичных серийных тем Шенберга и его последователей состоит также в жанровой определенности музыки, четкости повторяющихся ритмических и мелодических фигур, в квадратной синтаксической структуре.

Примененная здесь структура дробления (4+2+2) очень характерна для маршевой, танцевальной и песенно-танцевальной музыки, особенно для легких и облегченных произведений этих жанров. Черты именно легкомысленного марша-песенки весьма усиливают здесь (по контрасту) впечатление жуткого образа смерти и в то же время служат (как и в «эпизоде нашествия») важным реалистическим штрихом, раскрывающим сущность отображаемого явления. Но основное заключено все же в самой интонационной природе темы. Атональность и серийная организация темы придают ей именно при данном интонационном ее строении черты причудливости, странности и опять-таки чего-то неживого. Кварто-квинтовые отношения позволяют воспринимать чуть ли не каждый звук как устойчивый или полустой. Этому способствует и особая маркированность тонов, их резкое, пронзительное и ударное звучание (соло ксилофона). Если в атональных серийных конструкциях композиторов нововенской школы нет никаких опор, все неустойчиво, «висит», то здесь, наоборот, почти любой звук утверждается с огромной силой, представляет собой некоторую опору и более или менее устойчив. Секундовых тяготений, плавных мелодических движений, создающих живое устремление к опорным точкам, тут нет. И когда после начальных *es*, *b* и *f* появляется звук *e*, возникает ощущение не столько секундowego мелодического сопряжения и тяготения, сколько резкого полутонового сдвига в область другой кварто-квинтовой цепи. Среди

кварт и квинт такие секунды воспринимаются как своеобразные повороты, углы, которые дополняют иного рода угловатые шаги самих кварт и квинт (идуших то подряд в одном направлении, то в разных).

И наконец, всплывающие тональные ассоциации тоже служат в конечном счете общему выразительному эффекту темы в целом. Ведь каждая «тональность» представлена только своим кварто-квинтовым остовом без какого бы то ни было интонационно-мелодического его наполнения, то есть как бы скелетом, из которого выхолощено все живое. В итоге облик смерти оказывается воплощенным также и через очень своеобразную, специфически музыкальную ассоциацию с «марширующими скелетами» самих тональностей.

Мы остановились на анализе трех тем классика современной музыки, чтобы показать, как многообразны возможности использования тональными композиторами двенадцатитонового («без возвратов») построения самих тем. Действительно, тема из симфонии воплощает страшный образ смерти, из двенадцатого квартета — образ активных поисков, тема же из тринадцатого квартета представляет собой чисто тональную певучую мелодию скорбно-ламентозного характера.

Вернемся теперь к вопросу о степени независимости таких двенадцатитоновых рядов от опыта додекафонии. Что здесь нет влияния художественно-стилевой системы Шенберга или Веберна и что «ряды» переосмыслены — очевидно. Ясно также, что Шостакович шел к ним своим путем, ибо давно стремился в некоторых своих тонально усложненных темах по возможности избегать возвратов к уже звучавшим тонам¹. Однако эта тенденция еще не объясняет столь заметного числа ее полных (предельных) проявлений и притом именно в двенадцатитоновых рядах². Важным катализатором для нее, способствовавшим кристаллизации двенадцатитоновых рядов у Шостаковича (и других тональных композиторов), несомненно служило провозглашение Шенбергом принципа таких рядов вместе с их обильным использованием многими композиторами. Не будь додекафонии, тенденция «избегания возвратов» значительно реже доводилась бы в тональной музыке до логического конца, не находила бы так часто свое абсолютно последовательное выражение. Сказанным определяется как художественно-стилевая независимость двенадцатитоновых рядов Шостаковича от додекафонии, так и некоторый исторически неизбежный элемент их связи с ней.

Заметим наконец, что область применения двенадцатитоновых рядов, видимо, еще способна расширяться. Тридцать лет назад

¹ См. об этом статью С. Слонимского о 13-м квартете Шостаковича («Советская музыка», 1971, № 7).

² Уже после завершения настоящей книги впервые прозвучала пятнадцатая симфония Шостаковича, в которой таких рядов очень много.

мальчишки насвистывали на улицах «тему нашествия». Не исключено, что родственная ей двенадцатитоновая тема из четырнадцатой симфонии тоже могла бы быть «переосмыслена» (благодаря простоте ритма, структуры и кварто-квинтовых интонаций) в мелодию легкой задорно сатирической или шутильной песни-марша. Думается во всяком случае, что эта тема парадоксальным образом указывает путь к выходу двенадцатитоновых рядов в новые жанровые сферы.

* * *

Подведем некоторые итоги. В шестой главе упоминалось о разных основах и типах звуковысотной организации в музыкальном искусстве. Творчество композиторов XX века демонстрирует все эти типы, но они принимают иные, чем прежде, формы. Один тип — организация на основе достаточно частого возвращения к некоторому опорному тону (или двум опорным тонам) либо к опорному комплексу (созвучию, интервалу). Этот тип существовал уже на самых ранних стадиях интонирования, когда еще не откристаллизовались фиксированные звукоряды. Но он возродился в чрезвычайно разнообразных формах в профессиональной музыке нашего столетия. Сюда относятся и «мелодическая тональность Дебюсси» (в понимании Рети), и «звуковысотная тональность» (в его же трактовке), и «звуковые полюсы» Стравинского, и «центральное диссонирующее созвучие» по Эрпфу. Акцент в этом типе организации лежит не на используемом звукоряде в целом (он может быть и вовсе не фиксированным, и темперированным двенадцатизвучным, и любым другим), а именно на выделяемой из него опоре, опорном (стержневом) комплексе. Опора может оставаться неизменной на протяжении всего произведения, но может и смещаться, быть подвижной, переменной. Соответственно этому естественно различать организацию с постоянной (неподвижной, неизменной) опорой и с опорой переменной, движущейся. Не исключает описываемая организация и соревнования, борьбу сменяющих друг друга опор. Наконец, возможно одновременное существование опоры в виде некоторого созвучия и в виде выделяющегося из него (по акустическим или иным причинам) тона или интервала.

Другой тип организации акцентирует используемую интервально звуковую конструкцию в целом, а не выделяемую из нее опору. Речь идет прежде всего о различных фиксированных ладовых звукорядах, гаммах различных ладов. Они не исключают опорных тонов, в частности завершающего устоя, финалиса, но частое возвращение к опоре, остигательное ее подчеркивание не является обязательным. Нижний устой, I ступень гаммы служит в подобных случаях не столько формобразующим стержнем напева, сколько естественной логической «точ-

кой отсчета». Иногда, правда, стержнем бывает верхний устой (доминанта), но нередко главное состоит все-таки в движении (вращении) в пределах определенной интервальной конструкции и, обусловленной звукорядом (например, каким-либо видом тетрахорда, пентахорда и т. д.). К этой разновидности описываемой организации, то есть разновидности, акцентирующей прежде всего тот или иной звукоряд, гамму, естественнее всего применять термин *модальная организация*. Ее, как упомянуто в главе шестой, представляют не только старинные лады, но и соответственным образом трактуемые круговые комплексы (например, целотоновый звукоряд в «Voiles» Дебюсси), то есть комплексы, понимаемые в первую очередь именно как интервально звуковые структуры. Свойственная Дебюсси (а затем отчасти и Прокофьеву) особая игра вариантами ступеней, то есть в конечном счете различными ладовыми звукорядами с одной «точкой отсчета» (тоники), есть, в известном смысле, игра разными видами модальной организации.

Существенно иной разновидностью интервально-звуковой конструкции является додекафонная серия. Если при модальном принципе избирается самый звукоряд, но при этом нет жесткой предопределенности для временной последовательности в использовании его тонов (хотя постепенность часто преобладает или играет значительную роль), то в серии, наоборот, нет никакого выбора звукоряда (все додекафонные серии используют один и тот же хроматический ряд), а избирается именно определенный порядок временной последовательности тонов. Поэтому чрезмерное сближение додекафонной организации с модальной представляется необоснованным.

Однако если серия не двенадцатизвучна, а содержит, например, 6—7—8 тонов, то ее звуковой состав может узнаваться даже при изменениях в порядке следования тонов. Такие серии (они встречаются, например, у Стравинского наряду с додекафонными) могут приобретать и характер модальной организации, и черты «опорного комплекса».

Само собой разумеется, что два типа организации — с выделенной опорой и с интервально-звуковой конструкцией — могут совмещаться. И речь идет сейчас не о том, что, например, слабо выраженные устои имеются и в модальной организации, а о совмещении ярких проявлений обоих типов. В шестой главе в качестве примера такого совмещения была названа классическая тональность, основанная на определенной гамме и содержащая ярко выявленную опору, тональный центр. К особенностям этой организации мы еще снова вернемся ниже. Сейчас же мы имеем в виду, что, например, Дебюсси сочетал использование ладофонических свойств различных звукорядов с возвратами к той или иной опоре, а длительно выдерживаемыми органами пунктами и т. д. Аналогичным образом Стравинский сочетал различные интервальные конструкции (попев-

ки народного типа, круговые лады, серии) с выявлением звуковых полюсов, то есть опор. Этого рода совмещения, реализуемые независимо от того, выражена ли (и насколько определено) организация тональная, приходится признать довольно типичными для современной музыки: с одной стороны — некоторый комплекс, как источник вертикали и горизонтали, с другой стороны — система опорных тонов, неизменных или подвижных¹.

Подобная организация избегает догматической ограниченности строгой додекафонии, допускает как атональные эпизоды, так и использование тональных красок или тональных ассоциаций и, видимо, обеспечивает мышлению композитора и необходимый простор и достаточную дисциплину.

Описываемую технику, в целом еще далекую, конечно, от органического синтеза различных систем, иногда называют смешанной². Рети именует ее (особенно в условиях подвижных опор) пантональностью, видимо приписывая ей более высокую степень единства, чем та, которой она обладает в действительности (в этом убеждают его же анализы, например, анализ отрывка из фортепианного концерта Андре Жоливе)³.

Напомним еще раз, что вся эта техника предполагает возросшую степень зависимости высотной организации от фактурных, тембровых, динамических, ритмических и мелодико-полифонических соотношений. Техника эта и утрата тональностью и гармонией былой автономии и прежней роли обязательной грамматической основы музыкального языка взаимно обусловлены. Ибо если гармонии используются преимущественно ради их выразительно-фонических эффектов, а также конструктивных возможностей не функционально-динамического плана, то они в конце концов перестают быть грамматической основой. А если

¹ В определенных случаях то и другое полностью или почти полностью сливается: избранная интервальная конструкция фигурирует также и в качестве опорного созвучия, включающего главный звуковой материал пьесы. Такой комплекс тон-полутон в рассмотренной прелюдии Скрябина ор. 74 № 3. (Правда, в многозвучном аккорде здесь можно выделить основной тон *Fis*.) В музыке XX века разного рода многозвучные опорные комплексы встречаются постоянно и в связи с этим упомянутое слияние интервально-структурной организации с определенной опорой реализуется часто; при таких условиях «центральный элемент системы» (по Холопову) иногда почти совпадает со всей системой в целом. Надо еще добавить, что та или иная интервально-структурная организация может применяться разными композиторами, но иногда носит и вполне индивидуальный характер и даже встречается лишь в одном произведении. В упоминавшейся статье Ю. Холопова «Формообразующая роль современной гармонии» (журнал «Советская музыка», 1965, № 11) анализируется, в частности, особая интервальная конструкция, примененная в начале «Жар-птицы» Стравинского (стр. 53—54).

² Б. М. Ярустовский в одном из своих выступлений рассказал, что композиторское образование в Колумбийском университете США во многом базируется теперь на этой технике (см. журнал «Советская музыка», 1970, № 9, стр. 100).

³ См.: Р. Рети. Цит. соч., стр. 91—93 и 124—126.

исчезает одна основа, она должна быть заменена другой — единой или смешанной.

Может ли смешанная техника или «пантональность» действительно заменить тональность, возместить все то, что теряется, когда собственно тональности в ее чистом виде нет? Мы склоняемся к отрицательному ответу. И для его обоснования вспомним вновь о существенном отличии классической тональности от любой другой высотной организации, основанной на каком-либо звукоряде или на системе опор. Казалось бы, классическая тональность всего лишь особым образом совмещает то и другое, как это делается и в некоторых разновидностях современной смешанной техники, системы «полюсов» и т. д. Однако специфичным для классической тональности является не само наличие определенного звукоряда и опорного тона или аккорда, а дифференциация неустойчивых функций и острое, активное тяготение доминанты к тонике. Еще в шестой главе было разъяснено, что систематическое возвращение к опоре, хоть и создает некоторое общее ожидание ее дальнейших повторений или даже завершения на ней напева, но еще не вызывает своеобразного ощущения собственно тяготения какого-либо определенного звука или комплекса к этой опоре. Это ощущение возникает лишь на основе системы, в которой неустойчивые тоны и созвучия так дифференцированы, что некоторые из них выступают в качестве носителей особенно активной устремленности. Иными словами, классическая тональность предполагает выделение не только опоры, но и главного, наиболее «чувствительного» неустоя — доминантовой гармонии, вводного тона (недаром вводный тон называется по-французски чувствительной нотой — *note sensible*).

Если теперь вдуматься в рассуждения Стравинского об ориентированности музыкальных построений к тем или иным «полюсам притяжения» или, например, в понятие Ю. Холопова «центральный элемент системы», станет ясно, что никакими структурными механизмами «притяжения» эти полюсы и элементы, вообще говоря, не обладают, как не обладают каким-либо структурным механизмом острого и определенного «тяготения» соответственные опорные моменты. Речь идет, как и в древнейших напевах, только о выделении и подчеркивании опор разными средствами, об отклонениях от этих опор и о некотором общем ожидании их возвращений. Конечно, очень изменились и обогатились формы опор и средства их подчеркивания, но опоры эти так и остались лишь некоторыми стержневыми моментами конструкции, не обеспечивающими того широкого, непрерывного и ярко динамичного развертывания формы, какое возможно на основе собственно тональности¹.

¹ Здесь необходимо вновь коснуться вопросов терминологии. В современном музыковедении существуют два основных понимания тональности как музыкально-высотной организации (а не как высотной реализации лада — до

Частичной заменой динамических ресурсов тональности может служить сильный тематический импульс, особая ритмика и т. д. Так, Стравинский систематически пользовался полиритмическими конструкциями, при которых возникает своеобразный цикл — устойчивость, неустойчивость, устойчивость. Например, сильные доли двух одновременно и непрерывно повторяемых мотивов, один из которых содержит четыре четверти, а другой пять, будут в некоторый момент совпадать (устойчивость), далее — сдвигаться друг относительно друга (неустойчивость), а через пять повторений четырехдольного мотива (и четыре повторения пятидольного) они снова совпадут (устойчивость). Подобные и иные ритмо-динамические конструкции

мажор, ре мажор и т. д.). Одно из них имеет в виду классическую тональность, то есть организацию, господство которой установилось в европейской профессиональной музыке конца XVII века и продолжалось в двух последующих столетиях. При таком понимании, например, средневековая полифония считается не тональной, а модальной музыкой. Организация, именуемая Стравинским системой полюсов притяжения, тоже далеко выходит, как мы видели, за пределы тональности (при описываемом ее понимании). Атональная же организация — свободная и серийная — даже резко противопоставляется тональной. Такого понимания тональности придерживались Стравинский, Шенберг и другие крупнейшие композиторы современности.

Другое понимание — расширительное, при котором под тональностью или тональной системой имеется в виду любая высотная организация с каким-либо опорно-стержневыми звуками или созвучиями. В этом случае классическая тональность определяется как «гармоническая» (Рети) или как-либо иначе, например «кадэнсирующая» (В. Келлер). Ладовая организация средневековой полифонии иногда называется при таком расширительном понимании «модальной тональностью»; организация, лежащая в основе, с одной стороны, древних напевов, с другой — музыки Дебюсси обозначена Рети как «мелодическая тональность» и т. д. Ю. Холопов называет тональной системой даже чисто интервально-конструктивную организацию — додекафонную, а классическую тональность — тональностью в тесном, собственном смысле слова («Современные черты гармонии Прокофьева», стр. 433—435).

Разумеется, терминология всегда до некоторой степени условна. Но, во-первых, важно, чтобы в каждом отдельном случае было ясно, какое значение термина имеется в виду; во-вторых, условность терминологии не означает одинаковой научной целесообразности любой из них. В частности, чрезмерно расширительное понимание тональности представляется недостаточно оправданным, так как оно не способствует выявлению качественного своеобразия разных (часто противоположных) типов высотной организации. Автор этой книги придерживается поэтому в основном первого (более узкого) понимания, осторожно распространяя его лишь на такие проявления системы с двенадцатью полноправными тонами, в которых сохраняются несомненные связи с классическими функциями, диатоникой, основным тоном (как это обычно бывает, например, у Прокофьева и Шостаковича). Если же этого нет, предпочтительнее говорить о том или ином конкретном типе опорно-стержневой, интервально-конструктивной или смешанной организации, сохраняя за термином «тональность» значение более определенное. Мы относим к числу необходимых свойств тональности уже описанную дифференциацию не только на устойчивый и неустойчивый, но и внутри самой неустойчивости, а также иерархическое строение системы, на разных уровнях которой большую роль играют ладогармонические тяготения звуков и комплексов. Само собой разумеется, что возможны, реально встречаются и уже описаны в музыковедческой литературе (хотя бы в неоднократно упоминавшейся книге Рети) промежуточные и смешанные виды организации, использующие лишь некоторые элементы тональности.

исследованы в работах В. Холоповой. Но она же замечает, что у Стравинского «ритмическая динамика нередко восполняет отсутствие гармонической динамики и на кратких отрезках (разрядка наша. — Л. М.) даже может полностью его компенсировать» (далее оговаривается, что «ритм при этом выступает не обособленно, а в неразрывной органической связи с мелодикой») ¹. Таким образом, косвенно признается, что на больших отрезках ритмическая динамика не может полностью заменить гармоническую.

Добавим к этому, что и «система полюсов» Стравинского не позволяет ему создавать произведения, пронизанные единым гоком широкого и непрерывного развития. Крупные формы Стравинского несколько сюитны, мозаичны, состоят из отдельных сменяющих друг друга эпизодов. Каждый из них ярок, но сильные динамические импульсы распространяются лишь на небольшое протяжение. (Впрочем, Стравинский и не стремится к чему-либо иному, его конструкции идеально соответствуют его стилю и вполне правомерны.)

Специфика же классической тональности — то, что отличает ее от других музыкально высотных организаций, заключается, таким образом, именно в развитой иерархической системе тяготений, в особой, если можно так выразиться, «культуре тяготений». Система эта содержит, как мы уже знаем, разные уровни. Важнейшие из них — тяготение неаккордового тона к аккордовому, диссонанса — к консонансу, нетонических созвучий (прежде всего доминантового) к тоническому, наконец, побочных тональностей к главной. Само собой разумеется, классическая система тяготений предполагает реальное существование и соответствующей опоры (тоники), и определенного ладового звукоряда мажора или минора, на основе которого она строится. Но «изюминка» системы состоит именно в тяготении. И его можно, опираясь на всю систему, до известной степени эмансипировать от диатонического звукоряда и от реального звучания тонической опоры. Это сделано во вступлении к «Тристану» и многих других моментах этой музыкальной драмы. Ткань хроматизирована, субдоминантовая и доминантовая неустойчивость сильно развиты, а диатоника и тоника отодвинуты на задний план. Однако, идти по этому пути много дальше уже было трудно, ибо сама неустойчивость, сами тяготения начинали в таких условиях перерождаться. «Тристан» и остался ярким проявлением обостренных, эмансипированных, но еще не переродившихся тяготений классической гармонии и тональности, хотя, как мы показали в девятой главе, в этом же произведении зарождаются и новые принципы «надтональной» организации.

¹ В. Н. Холопова. О ритмической технике и динамических свойствах ритма Стравинского (сб. «Музыка и современность», вып. 4, стр. 123.)

Разумеется, не всякое искусство стремится к крупным, цельным, динамичным формам, пронизанным единым током напряженного развития. Ведь очень разные типы художественных концепций знала и музыкальная классика XVIII—XIX веков. Так, в фортепианной литературе наряду с сонатами Бетховена и балладами Шопена почетное место занимает «Карнавал» Шумана. Примечательно, что для концертной публики 30-х годов прошлого века «смена тематического материала в «Карнавале» — как пишет Д. В. Житомирский — была слишком частой и требовала непривычной сосредоточенности слухового сознания» ¹. И тем не менее в дальнейшем это произведение завоевало большую популярность.

Аналогичным образом своего рода мозаичность, многократные смещения планов действия, некоторая «рваность» сюжетного развития, нередко свойственные произведениям искусства наших дней (в частности — киноискусства) и порой создающие для неподготовленной публики известные трудности восприятия, тоже художественно правомерны. Словом, функциональная динамика классического типа, охватывающая большие протяжения, вовсе не обязательна для музыки любого характера.

Однако нет достаточных оснований и для утверждений, будто такого рода динамика вообще не актуальна для современного искусства и его дальнейшего развития. Гораздо более вероятно, что в музыкальном творчестве и впредь будут существовать (и возникать вновь) направления, стремящиеся создавать крупные и цельные художественные организмы, скрепленные внутренними ресурсами самой музыки и обобщенно отражающие динамику жизненных явлений, прежде всего человеческих эмоций. А для таких направлений опыт классической тонально-гармонической системы с ее иерархическим «механизмом тяготений» имеет и сохранит в будущем существенное значение. Механизм этот концентрирует в себе некоторые черты, присущие классическому музыкальному языку и мышлению в целом, но особенно ярко выраженные в произведениях с активным, динамичным развитием. Речь идет о способности вызывать у слушателей достаточно сильные ожидания определенных продолжений музыкальной мысли. На возникновении таких ожиданий — в самых разных планах и масштабах, — на их удовлетворении (немедленном или с оттяжками, полным или частичным) либо обмане, создающем новые ожидания, то есть на использовании и нарушении всевозможных типов инерции восприятия, во многом основано художественное воздействие произведений временных искусств (об этом уже упоминалось в главе VI, стр. 199—201).

¹ Д. Житомирский. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М., «Музыка», 1964, стр. 283.

Откристаллизовавшиеся к XVIII веку формы европейской музыки, принципы тематического развития и, конечно, тональная система обеспечивали возникновение разнообразных слушательских ожиданий, их разветвленной сети, причем роль гармонических тяготений — на всех их уровнях — была здесь перво-степенной. Всевозможные же авангардистские «техники» не вызывают у слушателя столь ясных и притом многоуровневых и разномасштабных ожиданий — ни содержательно-выразительных, ни грамматических. И в этом — одна из слабостей таких «техник» либо во всяком случае историческая незрелость или слушательская «неосвоенность» тех из них, которые имеют известные перспективы (кстати, сменяются эти «техники» настолько быстро, что общественное слуховое сознание не успевает их освоить).

Трудно предугадать дальнейшее развитие музыкального искусства и то значение, которое будут иметь для него принципы классической тонально-гармонической системы. И степень, и самые формы влияния этих принципов могут быть очень различными. Во многих жанрах и стилях современной музыки — не только массовых и популярных — классическая тональность продолжает жить и развиваться как таковая, лишь обогащенная модальными соотношениями, а также более сложными аккордами. В стилях же, выходящих за рамки тональности, но пользующихся ею, встречаются разные степени ее выявленности, причем «нулевая» степень (атональность) хорошо оттеняет эпизоды вполне тональные. Легко, в частности, представить себе появление в конце пьесы, основанной на смешанной интервально-конструктивной и опорно-стержневой технике, «откровенной тональности», подобно тому как в финалах некоторых симфоний используется в чистом виде тот или иной общераспространенный жанр (марш, танец) при гораздо более сложных и опосредствованных жанровых связях музыки предыдущих частей. Словом, механизм тональности, несущий динамику определенного типа, видимо, может применяться в некоторых стилях приблизительно на тех основаниях, на каких в других стилях используются сложившиеся бытовые жанры, концентрирующие в себе те или иные типы жизненного содержания. И при таком сравнительно экономном применении тональность может впечатлять особенно сильно.

С другой стороны, не исключено, что процесс брожения и поисков, происходящий сейчас в области музыкального языка, приведет в конце концов к кристаллизации и отбору какой-то новой более или менее стабильной грамматической основы музыкальной системы. Довольно вероятно при этом, что такая основа будет не гармонической, полифонической, ритмической или тембровой, а в какой-то мере комплексной. Возникшая на подобной основе система, возможно, предстанет как очень новая. Но коль скоро в ней образуется на разных уровнях ясное

противопоставление некоей устойчивости и неустойчивости при четкой дифференциации внутри последней и возникнет развитой динамический механизм, вызывающий определенные и активные слушательские ожидания, прерванная связь с принципами классической тональности окажется совершенно неожиданным образом восстановленной, хотя внешне новая система скорее всего будет еще меньше похожа на классическую, чем, например, моцартовская полифония (с ее гармонической основой) на полифонию строгого стиля. И тогда — с некоторого исторического расстояния — классическая тональная система и связанные с ней художественные ценности, возможно, будут восприниматься как имеющие приблизительно такое же значение, какое имели античное искусство и лежащие в его основе принципы для европейской художественной культуры последних нескольких столетий.

Приведенные соображения, носящие, естественно, гипотетический характер, призваны прежде всего пояснить ответ автора этой книги на вопрос о том, в чем он видит непреходящую ценность классической гармонии: не столько в ее конкретном «наборе» аккордов, сколько в ее музыкально-логических принципах, и прежде всего в необычайно разработанной на интонационной основе иерархической системе тяготений. Система эта служит основой не только для грамматики и формообразования в послеренессансной музыке, но и для выражения ее гуманистического жизненного содержания, радостей и печалей человека, его стремлений («тяготений») — от смутной тоски по лучшему и неизведанному до целенаправленной борьбы за определенные общественные идеалы.

Из сказанного ясно также, какие черты тональности, особенно в ее венско-классической форме, являются исторически преходящими. Предельно ограничено количество ладов (основных ладовых звукорядов), невелик выбор аккордов, предопределены главные материальные носители неустойчивых функций¹. Исторические условия возникновения тональной гармонии и ее основное назначение требовали от нее особой дисциплины (об этом говорилось в первой главе книги) и сделали ее самое в некоторых отношениях жесткой и деспотичной. На ее основе созданы величайшие художественные ценности, но она так властно формировала музыкальное сознание и влияла на него в определенном направлении, что затрудняла для него возможность восприятия других ценностей — в области музыки старинной и внеевропейской. Словом, функционально-динамическому принципу приносилось в жертву многое.

Последующая музыка стремилась преодолеть эту ограниченность — расширить круг ладов, аккордов и их последовательно-

¹ Аналогичная картина налицо в области метра: выбор тактовых размеров у венских классиков очень невелик (4, 3, 2, 8).

стей, отклонений и модуляций, увеличить значение фонических эффектов гармонии. На отдельных этапах исторического развития при этом ослаблялось действие функциональной динамики, в некоторых стилях происходил и распад тональности, которая затем восстанавливалась при помощи новых факторов, в несколько новых формах и с иным общим значением. И едва ли следует сожалеть о ее прежних формах и былой обязательности, ибо невозможно отказаться от огромного разнообразия ладовых средств народной музыки, ранее неизвестных профессиональному творчеству, а теперь включенных в его сферу, от индивидуальных композиторских звукоядов, интервальных конструкций и опорных комплексов, от новых фонических эффектов гармонии, сложных полигармоний, политональности, от большей самостоятельности мелодических голосов и целых слоев фактуры.

Нельзя также не видеть, что и самый функционально-динамический механизм тональности и особенно его основной автентический оборот в настоящее время несколько «амортизировался». Оборот этот, даже в его обновленных формах, сейчас трудно употреблять столь же часто, как прежде. Разумеется, музыкальные средства не устаревают сами по себе, физически, как стирается монета. Но их длительное использование притупляет реакцию на них общественного слухового восприятия, подобно тому как постоянное применение какого-либо лекарственного средства изменяет организм и ослабляет его реакцию на это средство. Эволюция художественно-музыкального сознания происходит, конечно, под влиянием многих факторов (прежде всего — общественно-идеологических). Но в их число необходимо входят также воздействия окружающей человека звуковой среды, в частности впечатления от постоянно воспринимаемой музыки.

В связи с этим надо иметь в виду общее положение, что художественные средства служат не только воплощению того или иного жизненного содержания произведения, но и соответствующей организации и мобилизации восприятия, захватывая и должным образом направляя внимание слушателя (зрителя, читателя). Так, чтобы привлечь внимание зрителя к важному эпизоду, режиссер иногда меняет освещение сцены. Он дает этому приему и некоторую образно-выразительную нагрузку — выбирает свет, гармонирующий с характером сценической ситуации или оттеняющий ее (совмещение функций — один из важнейших принципов искусства). Но первичной функцией приема остается в данном случае все же мобилизация внимания воспринимающего. Если вернуться к сравнению с медициной — можно вспомнить, что она тоже знает не только препараты, непосредственно целебные, но и такие, которые призваны стимулировать действие других препаратов, создавать для этого действия наиболее благоприятные условия.

Сказанное относится и к закономерно возникающим в искусстве новым средствам. Не все они служат прямо и непосредственно воплощению нового жизненного содержания. Например, новые оригинальные типы рифм, появившиеся в русской поэзии последних десятилетий, сами по себе не выражают какого-либо определенного содержания; но, отражая изменившееся поэтическое сознание, они обостряют восприятие читателей или слушателей, сильнее воздействуют на них и тем самым активнее внушают им образно-смысловые значения соответствующих слов и оборотов (это не исключает того, что в каждом отдельном случае сама рифма тоже несет какую-либо образную нагрузку). Обычные же глагольные рифмы, хоть и применяются в современной русской поэзии и отнюдь ей не противопоставлены, все же, как правило, впечатляют не так сильно и используются не столь часто, как, например, в поэзии Пушкина, в системе которой они и сейчас воспринимаются с достаточной свежестью.

Теперь легко понять, что, например, весьма обычное окончание многих современных музыкальных пьес (в частности, легких, бытовых) диссонирующим аккордом (например, мажорным трезвучием «с секстой» или «с секундой» либо и с той и с другой) способно лишь в отдельных случаях давать какой-либо конкретный содержательный эффект (например, фонический эффект звонкости), а в целом не выражает какого-либо определенного содержания, в частности не отражает «диссонансов современной действительности». Применение таких окончаний обусловлено прежде всего изменившимся музыкальным восприятием, для которого упомянутые аккорды звучат — в системе средств современной музыки — столь же мягко и естественно, как в системе классической музыки звучали (и звучат сейчас) консонансы. Аналогичным образом даже самый тон иногда кажется теперь звуком чрезмерно «консонантным», правильным, чистым, как бы дистиллированным. И так же, как многие аккорды требуют или допускают «фоническую приправу», состоящую из тонов, так и самые тоны при определенных обстоятельствах нуждаются в приправе шумовой или своеобразно «детонирующей».

Наконец, и автентический каданс, вместе со всем классическим кругооборотом гармонических функций, тоже требует обновления и, кроме того, применения более редкого, подобного глагольным рифмам.

Надо постоянно учитывать, что смена выступающих на историческую авансцену художественных стилей, жанров, манер и т. д. обусловлена не только действием глубинных социальных и идейных факторов, но и законами общественного восприятия, которое порой требует контрастного чередования в историческом процессе способов подачи материала, принципов оформления, типов динамики и драматургии. Исследователи, акцен-

тирующие именно такие чередования, подобные периодическим сменам моды, видят лишь поверхность явлений. Но игнорировать эту поверхность тоже не следует, ибо она связана с относительно самостоятельной логикой развития и восприятия системы художественных средств.

В свете сказанного становится особенно ясным, что если для выражения нового содержания иногда удается приспособить старые формы или же те средства, которые первоначально возникли лишь ради более впечатляющей передачи старого содержания, то и наоборот — приемы, впервые найденные для воплощения определенного нового содержания, могут быть порой использованы не для передачи подобного же содержания, а в качестве освежающих, привлекающих внимание и т. д. В частности, «авангардные» музыкальные средства возникли, как уже говорилось, в связи с содержанием и эстетикой определенных стилевых направлений западной музыки, на которых лежала печать идейного кризиса. Но в то же время формирование и распространение этих средств опирались на некоторые внутренние тенденции исторического развития тональной системы, а также — это мы и добавляем здесь к сказанному ранее — на факт известной амортизации ряда ее приемов. Именно поэтому современная тональная музыка может использовать и использует — в качестве освежающих — некоторые приемы, возникшие в атональной музыке (не только двенадцатитоновые ряды, но и шумовые эффекты), подчиняя их своей стилистической системе. А с другой стороны, динамика тонально-функциональной системы, вероятно, сможет — после периода ее более редкого применения — восприниматься более свежо и возродиться в форме, близкой к прежней, не говоря уж об упомянутой выше возможности образования новой системы, которая окажется преемственно связанной с классической главным образом динамическими функциями своих элементов и уровнем своей сложности и организованности¹.

Возвращаясь же к роли самой тональности в современной музыке, надо еще высказать следующие соображения. Когда говорят об элементах тональности, «тональных ассоциациях», намеках на тональность и т. п. в произведениях атональных или применяющих какую-либо «смешанную» технику, часто фактически имеют в виду лишь появляющиеся время от времени опорные тоны, то есть, в сущности, черты той или иной опорно-стержневой конструкции, а не собственно тональную систему. Черты же эти способны представлять собой «от имени» тональности как целого лишь благодаря опреде-

¹ Напомним, что если ранние образцы гомофонной музыки отличались по сравнению с полифонией строгого письма более примитивной организацией, то зрелые гомофонные формы, впитавшие в себя и полифонические элементы, не уступают по уровню своей организованности и сложности формам строгой полифонии.

ленным условиям. Ведь, например, отдельные жанровые черты и связи музыки, «намеки» на бытовые жанры воспринимаются только теми слушателями, которые имеют представление о соответствующих жанрах как целостных комплексах. Ибо намек действует лишь тогда, когда известен его объект. Аналогичным образом и «тональные ассоциации» могут возникнуть лишь у слушателя, знакомого с тональной музыкой. Разумеется, повторяемое в басу или другом голосе кварто-квинтовое отношение будет при любых условиях выделяться из общей диссонантной ткани атонального произведения и привлекать внимание в качестве некоторого консонантного стержня. Но ощущение именно автентического оборота, связанного с активным тяготением доминанты в тонику, может появиться лишь у того, кто уже раньше воспринимал тональность как целостную систему. Поэтому все рассуждения о скрытом, непрямом, непрямолинейном и тому подобном использовании тональности в сложных формах современного творчества должны необходимо предполагать, что слушателю известна собственно тональная музыка, то есть что она звучит с концертной эстрады, по радио, в быту, звучит как в прикладных жанрах, так и в многочисленных высших образцах классической и современной музыки. Без этого упомянутые рассуждения теряют правомерность. Отсюда видно, что реальная роль тональности в современной музыкальной культуре и ее роль для современного творчества (также и западного) неизмеримо больше того процента «чисто тональных» построений, который можно обнаружить у крупных композиторов нашего времени, приверженных к новым средствам. И недаром Стравинский, который утверждает в «Музыкальной поэтике», что господство тональности отошло в прошлое, в то же время решительно отвергает предположение, будто он «стал глух к тональности». Эти слова можно было бы отнести ко всему современному прогрессивному композиторскому творчеству в целом: оно одинаково далеко, как от того, чтобы считать тональность единственной и обязательной основой высотной организации, так и от того, чтобы исключить ее из важнейших выразительных и формообразовательных средств.

В заключение — несколько слов о возможном значении тональной организации для мировой музыкальной культуры в более широком плане — для музыки внеевропейских народов и неевропейской традиции.

То, что композиторское творчество XX века гораздо более восприимчиво к воздействиям музыки самых различных народов, чем это было в прошлом, общеизвестно и касается, в частности, влияний музыки развивающихся стран на европейскую и североамериканскую. Вопрос заключается, однако, в том, в какой степени могут, в свою очередь, музыкальные культуры неевропейской традиции (например, индийская или арабская) обогатиться достижениями того искусства, которое расцвело в

послеренессансной Европе. Ведь общественно-исторические условия, породившие европейские формы музицирования — концертный зал и музыкальный театр, симфонию и оперу вместе с соответствующей эстетикой и всей системой музыкального языка, — весьма отличны от условий стран Востока, где, естественно, и традиции музицирования носят совершенно иной характер. Поэтому вызывает правомерные сомнения способность многоголосной, темперированной и тональной музыки оказать плодотворное влияние на монодический, нетемперированный и модальный строй, например, мугама или раги.

Но речь идет не о воздействиях прямых, непосредственных и быстро сказывающихся. Мы имеем в виду, что в век радио и звукозаписи широкие слои слушателей в странах Востока воспринимали и будут воспринимать музыку европейской традиции вне тех условий, в которых эта музыка когда-то возникла в Европе. И трудно представить себе, чтобы при активном и все возрастающем культурном обмене между народами музыкально-общественное сознание какой-либо страны могло остаться глухим к величайшим ценностям этой музыки. Скорее всего оно в конце концов освоит их вместе с их языком, который будет существовать наряду со своим, родным. А тогда тенденция к темперации (выравниванию), внутренне присущая любым ладам и звукорядам, но далеко не всегда реализуемая, получит некоторые новые стимулы и сможет развиваться, преобразуясь — постепенно и органично — строй традиционных жанров (напомним, что и в Европе темперация прокладывала себе путь не без борьбы).

При таких обстоятельствах на основе этих жанров (и при использовании опыта европейской музыки) смогут возникать, наряду с сохраняющимися традиционными формами музицирования, новые национальные композиторские школы, возможно и своеобразные «симфонические культуры». Надо лишь подчеркнуть, что создание таких культур действительно требовало бы упомянутого преобразования традиционных ладов и звукорядов.

Здесь хочется привести одно очень далекое сравнение. На первый взгляд кажется, что условия, в которых во вселенной может возникать жизнь, неограниченно разнообразны. Но ученые, размышлявшие над этой проблемой, приходят к выводу, что не около всякой звезды возможна планета, способная породить органическую жизнь; не подходит ни очень большая звезда, ни очень маленькая; она должна быть сравнима с нашим Солнцем. Далее выясняется, что расстояния планеты от своего солнца и ее размеры тоже должны не слишком различаться от земных, и, таким образом, иллюзия неограниченного разнообразия возможностей рассеивается.

Нечто аналогичное, вероятно, следует сказать и о возникновении «симфонической жизни»: ее зарождение требовало в свое

время многих условий, но оно возможно на основе не любой высотной организации, не любой ладовой системы. Видимо, нужны те соотношения, благоприятные для интонирования и для слуховой координации тонов в последовательности и в одновременности, какие дает натуральная семиступенная диатоника или близкий ей звукоряд. Далее, по-видимому, необходима и трезвучная (терцовая) гармония, а затем и температура.

Высказанное предположение не умаляет самостоятельную и высокую эстетическую ценность образцов фольклора или традиционной музыки, основанных на ладах, «неперспективных» с точки зрения функциональной гармонии: достаточно вспомнить многие замечательные произведения народного творчества, остающиеся в пределах пентатоники. Но, с другой стороны, без функциональной гармонии не могла бы родиться такая ценность, как классическая симфония. Словом, надо так или иначе учитывать тот существенный факт, что превращение многоголосной музыки во вполне самостоятельный и развитый вид высокого искусства, свободный от обязательной связи со словом и от всякого служебного (прикладного) назначения, произошло именно на основе тональности, а не какой-либо другой опорно-стержневой или интервально-конструктивной системы. И поэтому неправомерно рассматривать тональность лишь как некий рядовой, ничем не выделяющийся «частный случай» высотной организации среди множества других.

С абсолютизацией тональности были тесно связаны европоцентристские взгляды в музыковедении. Постепенное же преодоление в творчестве XIX и XX веков черт ограниченности тональной системы шло во многом параллельно с расшатыванием европоцентристской музыковедческой концепции, ставшей сейчас — в век ликвидации колониального господства одних стран над другими — безусловным анахронизмом. Но преодоление черт ограниченности тональной системы и борьба против абсолютизации тональности — это совсем не то же самое, что отрицание актуального значения тональной организации для музыкальной культуры нашего времени. Первое — естественно и необходимо, второе — односторонне и опасно. Ибо каково бы ни было место тональности в современном творчестве (а мы выяснили, что оно иное, чем прежде) и с каким бы серьезным вниманием мы ни были обязаны относиться к новым средствам и к еще не изученным системам, забывать об упомянутом выше реальном факте, проходить мимо него нельзя: это значило бы не учитывать ту историческую перспективу, вне которой невозможно верно понять настоящее и обоснованно строить будущее.