

Д.И. ШУЛЬГИН

СОВРЕМЕННАЯ ГАРМОНИЯ

Теоретический
и
практический курсы

Книга I.

Теоретические основы современной гармонии

Учебное пособие
для музыкальных вузов
и колледжей

Издание второе, исправленное,
принципиально переработанное
и дополненное

Москва-2013

Шульгин Д.И.

**Современная гармония. Теоретический и практический курсы
Книга I. Теоретический курс современной гармонии.**

Учебное пособие для музыкальных вузов и колледжей

Издание второе, исправленное, принципиально переработанное,
и существенно дополненное

Данная работа принадлежит видному отечественному музыковеду и педагогу, автору значительного ряда книг и учебников, завоевавших широкое признание в нашей стране и за рубежом. В их числе: «Пособие по слуховому гармоническому анализу» (1-е изд. — 1991 г.), «Годы неизвестности Альфреда Шнитке» (1-е изд. — 1993 г., 2-е изд. — 2004 г.), «Теоретические основы современной гармонии» (1-е изд. — 1994 г.), «Признание Эдисона Денисова» (1-е изд. — 1998 г., 2-е изд. — 2004 г.), «Творчество-жизнь Виктора Екимовского» (в содружестве с музыковедом Т. В. Шевченко — 1-е изд. 2003 г.), «Современные черты композиции Виктора Екимовского» (1-е изд. — 2003 г.), «Музыкальные истины Александра Вустина» (1-е изд. 2009 г.).

Эта работа Д. И. Шульгина представлена в трёх томах. В первом томе включены книги: «Теоретический курс современной гармонии» (её I-я часть — 2-е изд. обновлённое) и «Словарь музыковедческих терминов» (её II-я часть — 2-е изд. обновлённое), во второй том — «Методология анализа» (2-е изд. обновлённое), «Аналитические этюды» (1-е изд.) и «Хрестоматия» (1-е изд.), в третий — «Аналитические, игровые и письменные задания» (1-е изд.).

В тексте книги «Теоретический курс современной гармонии» переработано большинство ранее опубликованных автором теоретических положений, аналитических материалов и терминов, введено свыше 1000 новых терминологических единиц; в «Аналитических этюдах» представлены авторские анализы нескольких сотен художественных материалов, собранных в книге «Хрестоматия»; книга — «Аналитические, игровые и письменные задания» содержит впервые изданные автором задания для домашней и классной работы студентов, выстроенные в соответствии с теоретическими разделами авторского курса современной гармонии (см. первую книгу) и требующими своего практического усвоения.

© Шульгин Дмитрий Иосифович

Научно-учебное исследование.

Учебное пособие для колледжей и вузов. Издание первое – 1994 г.

Издание второе - исправленное, принципиально переработанное и существенно дополненное – 2013 г.

Д.И. ШУЛЬГИН

СОВРЕМЕННАЯ ГАРМОНИЯ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И ПРАКТИЧЕСКИЙ КУРСЫ

Книга I

**Теоретические
основы
современной
гармонии**

**Учебное пособие
для музыкальных вузов и колледжей**

**ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ,
ИСПРАВЛЕННОЕ, ПРИНЦИПИАЛЬНО ПЕРЕРАБОТАННОЕ,
И СУЩЕСТВЕННО ДОПОЛНЕННОЕ**

Москва – 2013

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|-----------|
| Предисловие ко второй редакции..... | 9 |
| Музыкальная теория и практика в XX столетии..... | 12 |
| Современный звуковой материал | 12 |
| Техника композиции в музыке XX века | 18 |
| ГАРМОНИЯ | 19 |
| Изменение понятия гармонии в хх веке | 19 |
| Основные принципы современной гармонии..... | 20 |
| Всеобщие законы современной гармонии..... | 21 |
| Ведущие законы гармонического материала | 22 |
| Ведущие законы гармонической структуры | 23 |
| Звуковая структура. Основные понятия | 25 |
| Аккордика..... | 31 |
| Проблема аккорда как конструктивного элемента | 31 |
| Понятие аккорда | 31 |
| Строение аккордов..... | 33 |
| О наименовании аккордов с различными структурами..... | 35 |
| О классификациях аккордов | 39 |
| Моноаккорды. Классификации моноаккордов..... | 39 |
| Варианты классификации моноаккордов | 40 |
| Полиаккорды | 46 |
| Условия, способствующие образованию полиаккордов..... | 48 |
| Классификации полиаккордов | 49 |
| К истории полиаккордики..... | 57 |
| Красочные аккорды | 61 |
| Характеристика красочных созвучий | 64 |
| Красочные аккорды как сопутствующий конструктивный фактор | 65 |
| Ударные созвучия..... | 65 |
| Шумовые созвучия | 67 |
| Фоновые созвучия..... | 67 |
| Дублирующие созвучия | 69 |
| Красочные созвучия — основной конструктивный фактор | 78 |
| Соноросозвучия. Классификация соноросозвучий..... | 85 |
| <i>Цветовой класс соноросозвучий*</i> | 87 |
| <i>Материальный класс соноросозвучий*</i> | 88 |
| <i>Временной класс соноросозвучий*</i> | 90 |
| <i>Векторный класс соноросозвучий*</i> | 94 |
| <i>Фигурный класс соноросозвучий*</i> | 95 |
| <i>Функциональный класс соноросозвучий*</i> | 100 |

| | |
|---|-----|
| <i>Фактурный класс соноросозвучий*</i> | 101 |
| Монофонические аккорды | 108 |
| Полифонические аккорды | 112 |
| Мелодическая фигурация | 116 |
| Неаккордовые звуки и неаккордовые созвучия | 116 |
| Линейность. Линейные элементы | 120 |
| Линейность | 120 |
| Линейные элементы | 120 |
| Типы, классы, роды и виды линейных элементов* | 121 |
| <i>Типы линейных элементов*</i> | 121 |
| <i>Классы линейных элементов*</i> | 122 |
| <i>Роды линейных элементов*</i> | 122 |
| <i>Л и н е а р *</i> | 125 |
| Типы, классы, роды, виды и подвиды <i>л и н е а р о в *</i> | 125 |
| <i>Типы линейаров*</i> | 125 |
| <i>Классы линейаров *</i> | 125 |
| <i>Роды линейаров*</i> | 126 |
| <i>Подроды линейаров*</i> | 127 |
| <i>Виды линейаров*</i> | 127 |
| Линейные квази-аккорды (= аккорды) | 132 |
| О классификации линейных аккордов | 133 |
| Звуковая система | 139 |
| К проблеме восприятия звуковой системы | 139 |
| Интонационная природа ладо-музыкальной системы | 140 |
| <i>Лад. Ведущий конструктивный принцип лада</i> | 145 |
| Ведущий конструктивный принцип лада | 152 |
| Комплексно-интонационная природа современной ладовой организации. Принцип полисистемности | 154 |
| Центропостоянные и центропеременные виды лада | 158 |
| Центричность и ацентричность в разнокомпонентных ладовых субструктурах музыкальной ткани | 160 |
| Современный ладозвукорядный материал. Классификации современных ладозвукорядных форм | 164 |
| Формы ладовой организации как гармонические явления | 171 |
| Гармония в полифонии и гомофонии | 171 |
| Модальная техника | 174 |
| Классификация модальной организации | 186 |
| Модусный звуковой материал | 201 |
| Модальный принцип | 202 |
| Ведущая закономерность модальной организации | 216 |
| Виды модальной переменности | 216 |
| Переменность – ведущая закономерность модальной организации | 224 |

| | |
|---|-----|
| Исторические корни модальной организации. Логика модального процесса..... | 228 |
| Старомодальная гармония. Новомодальная гармония | 230 |
| Новомодальная гармония | 231 |
| Модальные функции..... | 234 |
| Модальные функции в доклассической гармонии..... | 235 |
| Функции в новомодальной гармонии | 236 |
| Тональная техника | 237 |
| Тональные состояния..... | 241 |
| Классификация состояний тональности | 242 |
| К проблеме современных модификаций тональности | 253 |
| Хроматическая тональность | 258 |
| Мажоро-минорные модификации хроматической тональности | 258 |
| Основные пути становления тональности как хроматической и полисистемной формы ладовой организации | 264 |
| Основные явления хроматики в ладотональности | 267 |
| Внетональная хроматика | 271 |
| Альтерация. Альтерированные аккорды..... | 282 |
| Полисистемность. Полилад. Политональность | 285 |
| Классификация политональности..... | 288 |
| Политональность в экспозиционных, срединных, предъиктовых разделах и в замыкании сочинений..... | 303 |
| Полифункциональность и полиаккордика | 312 |
| Переменный лад..... | 315 |
| Производные лады | 320 |
| Хроматические ступени | 324 |
| Функция | 331 |
| <i>Общеструктурные функции*</i> | 332 |
| <i>Структурнотехнические функции*</i> | 334 |
| <i>Конкретноструктурные функции*</i> | 335 |
| Смысловая, материальная и общелогическая стороны конкретноструктурных функций..... | 336 |
| Общеструктурные функции центра и центроподчинения в разных формах ладовой организации | 337 |
| Градация конструктивно-гармонических элементов..... | 343 |
| Родственные и неродственные конструктивно-гармонические элементы..... | 343 |
| Дифференциация <i>общеструктурных*</i> , <i>техноструктурных</i> и <i>конкретных функций*</i> конструктивно-гармонических элементов | 344 |
| Дифференциация <i>общеструктурных функций*</i> | 344 |
| Дифференциация <i>техноструктурных функций*</i> | 345 |
| Функциональная логика | 352 |
| Тональные функции..... | 355 |

| | |
|---|-----|
| Подразделение тональных функций на основные и местные..... | 356 |
| Тоническая функция | 358 |
| Диссолирующие тоники | 361 |
| Тоника в значении "собирательного центра лада" | 389 |
| Нетонические функции | 394 |
| Разновидности нетонических функций..... | 397 |
| Квинтовые функции | 397 |
| Терцовые функции..... | 399 |
| Секундовые функции | 404 |
| Тритоновая функция..... | 408 |
| Автентические и плагальные обороты..... | 410 |
| Доминантовая и субдоминантовая группы функций | 410 |
| Функциональная логика в ладотональности | 411 |
| Принцип хроматической комплементарности | 414 |
| Особенности современной функциональной теории | 415 |
| Основные факторы гармонического объединения в структурах различной технической природы | 417 |
| Дополнительные факторы гармонического объединения в структурах различной технической природы | 419 |
| Дополнительный конструктивный элемент | 419 |
| "Тематическая интонация" | 423 |
| "Гармония-мелодия" | 430 |
| АТОНАЛЬНОСТЬ | 432 |
| Основные факторы движения в атональной ткани | 435 |
| Сонантная функциональность | 437 |
| Сонантное формообразование | 438 |
| Строгие сонантно-геометрические формы | 438 |
| Свободные сонантно-геометрические формы..... | 439 |
| Свободная атональность | 453 |
| "Ладоатональные" формы гармонической организации | 455 |
| Основные закономерности ладоатональных форм гармонической организации..... | 456 |
| Ладогармонические центры и их окружение в атональности..... | 459 |
| Общехарактерные качества атональных центров: | 465 |
| Организованная атональность | 467 |
| Техника соинтервалей*(= интервальных групп) | 467 |
| Серийные формы организации атональности | 472 |
| Основные виды серийной техники..... | 475 |
| Додекафония | 479 |
| Исходный материал додекафонной композиции | 482 |
| Классификации додекафонных серий | 502 |
| Способы создания додекафонной серии | 521 |
| К вопросу о содержании додекафонных созвучий в полифонической | |

| | |
|---|-----|
| и гомофонной фактурах..... | 528 |
| К проблеме комплементарности и избирательности в додекафонии | 533 |
| Общеструктурные факторы гармонического единства в додекафонии | 535 |
| Специфические факторы гармонического единства в додекафонии | 536 |
| Общеструктурные факторы развития в додекафонии | 537 |
| Специфические факторы развития в додекафонии | 537 |
| Сериальные формы организации атональности..... | 538 |
| Пуантилистические формы атональной организации | 544 |
| Сонорика. Сонорная гармония. Сонорная техника..... | 550 |
| СОВРЕМЕННЫЙ РИТМИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ | 570 |
| Серии и прогрессии ритма | 573 |
| Ритмические серии..... | 575 |
| Ритмические прогрессии | 577 |
| Отличия музыкально-ритмических прогрессий от математических: | 578 |
| АЛЕАТОРИЧЕСКАЯ ТЕХНИКА | 580 |
| СЛОВАРЬ МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ И ПОНЯТИЙ..... | 597 |
| Библиография | 808 |

Предисловие ко второй редакции

Вторая редакция книги Д.И. Шульгина «Теоретические основы современной гармонии» (М., 1994) — это **существенно изменённый вариант её первого издания**. Основные идеи и материалы первого издания в дальнейшем неоднократно и принципиально обновлялись, дополнялись и апробировались автором в его вузовском учебном курсе "Гармония" 1973 — 2012 гг., обсуждались на научных конференциях в разных городах РФ и ближнего зарубежья, а также публиковались им в последующих своих книгах и статьях.

В результате, содержание большей части глав первой редакции книги и её прилений переработано и дополнено с учётом следующих факторов:

- замечаний рецензентов книги и пожеланий, высказанных оппонентами автора в процессе её защиты в Московской консерватории в качестве диссертации¹;
- выдвинутыми автором в его последующих исследованиях новыми теоретическими и методическими концепциями;
- опубликованной новой научной информацией ряда отечественных и зарубежных музыковедов.

Кроме этого, в новой редакции учебника использованы многочисленные и принципиально новые классификации автора, относящиеся к разным гармоническим и композиционно-гармоническим явлениям современных музыкальных сочинений, введены новые художественные примеры, иллюстрирующие различные аспекты гармонической ткани этих сочинений, а также ведущие техник её построения и организации, и многое другое.

Данная работа публикуется в качестве 1-ой части нового авторского трёхтомного научно-учебного пособия. В п е р в ы й т о м, помимо выше-названного «Теоретического курса современной гармонии», входит «Словарь музыковедческих терминов» (радикально обновлённое и расширенное второе издание «Словаря...» 1994 года); во в т о р о й т о м включены: «Методология анализа» (обновлённое второе издание), «Хрестоматия» (первое издание) и «Аналитические этюды» (все этюды представляют собой ла-

¹ Автор искренне благодарен всем рецензентам первого издания его книги, (это издание также представлено на сайте автора, высказавшим ценные замечания, в том числе: профессору, д.и. Ю.Н.Холопову; профессору, д.и. Л.С.Дьячковой; профессору, д.и. Е.В.Трембовельскому; профессору, д.и. Ю.Г. Кону; профессору, д.и. А.И. Амбразасу; доценту, доктору эдукологии В.И. Чяпляускасу; профессору, к.и. А.Н.Мясоедову; профессору; к.и. Катунян М.И., а также всем специалистам, принявшим участие в обсуждении основных положений рукописи этой книги в разные годы в Вильнюсе, Каунасе, Киеве, Ереване, Кишиневе и Москве, чьи советы и отзывы помогли ему в работе над данной книгой.

^{II} «Признание Эдисона Денисова» (2-е издание. М., 2004. Книга представлена на сайте автора — <http://dishulgin.narod.ru>); «Современные черты композиции Виктора Екимовского» (М. 2003. Книга представлена на сайте автора); «Музыкальные истины Александра Вустина» (М., 2009. Книга представлена на сайте автора).

коничное исследование гармонической структуры музыкально-художественных материалов «Хрестоматии»); третий том содержит «Аналитические, игровые и письменные задания» (первое издание).

В тексте новой редакции «Теоретического курса современной гармонии» переработано большинство ранее опубликованных теоретических положений, аналитических материалов и терминов, а также введено свыше 1000 новых терминологических единиц.

Во вторую редакцию внесены следующие изменения:

- исправлено, дополнено и обновлено содержание ряда прежних разделов;
- принципиально обновлён стиль изложения в большинстве разделов;
- введены абсолютно новые теоретические разделы;
- обновлено содержание нескольких сотен прежних терминов, а также введены новые (около 1000 терминологических единиц)¹;
- обновлена часть определений традиционных терминов; относящихся к проблематике современного формообразования и современной фактуры;
- нотные примеры представлены теперь не в отдельном заключительном разделе, а рядом с теоретическими материалами, непосредственно связанными с ними^{II};
- обновлено оформление и содержание ряда примеров, таблиц и схем;
- изменена маркировка сносок: вместо звёздочек используются римские цифры. Вместо звёздочек (*) на каждой странице сноски пронумерованы римскими цифрам, причём нумерация сносок на каждой странице начинается заново, т.е. с цифры "I";

¹ Эти обновления и дополнения в основном связаны с терминами и их определениями, которые предложены автором в его публикациях, представленных также и на собственном сайте (<http://dishulgin.narod.ru>), в том числе, в таких публикациях, как:

- «Годы неизвестности Альфреда Шнитке» (2-е издание. М., 2004);
- «Признание Эдисона Денисова» (2-е издание. М., 2004);
- «Современные черты композиции Виктора Екимовского» (М. 2003);
- «Творчество — жизнь Виктора Екимовского» (М. 2003. Книга написана в содружестве с музыковедом Т.В.Шевченко);
- «Музыкальные истины Александра Вустина» (М., 2008);
- статьи автора и его выступления на научных конференциях в разных городах РФ и ближнего зарубежья, в том числе, в Московской консерватории им. П.И.Чайковского и ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова, посвящённые современной композиции и гармонии.

^{II} В связи с таким распределением нотных примеров, часть из них повторяется, а некоторые повторяются по несколько раз. При повторении, в большинстве случаев, сделаны особые примечания к примерам, а также меняется их объём и схемы к ним. Это обусловлено тем, в связи с каким именно теоретическим материалом, те или иные примеры вводятся в тот или иной раздел учебника. С другой стороны, по мнению автора и читателей первой редакции учебника, такое перемещение нотных примеров из конца учебника в различные разделы его текста значительно облегчает работу с его теоретическим и нотным материалом.

- ссылки на примеры, схемы, таблицы, помещённые в основном тексте, размещены выше основной строки текста. Их нумерация сделана арабскими цифрами (напр.: **Пример 345**);
- названия большей части публикаций, цитаты из которых изложены в основном тексте пособия и его сносках, заменены цифрами в круглых или квадратных скобках, являющимися порядковыми номерами этих публикаций в библиографии, расположенной в конце книги;
 - в сносках такого рода источники указаны без квадратных скобок;
 - рекомендуемая литература по тому или иному значительному вопросу или группе вопросов выносится в виде сноски к заглавию соответствующего раздела учебного пособия;
 - термины, относящиеся к гармоническим явлениям, которые получили своё научное освещение только в последние десятилетия, а также традиционные термины, обретшие в настоящее время обновлённое или принципиально новое толкование, в ряде случаев раскрываются сразу на страницах основной части учебника, но при этом они, также как и "нерасшифрованные" термины, имеют своё определение ещё и в приложении «Словарь музыкаловедческих терминов и понятий»;
 - термины и понятия автора, представленные в тексте учебника и в «Словаре...», **выделены курсивом со звёздочкой (*)**;
 - неавторские термины также выделяются курсивом, **но уже без звёздочки**.

Д.И.Шульгин
Москва, ноябрь 1996-2013 гг.

Музыкальная теория и практика в XX столетии

Основная задача музыкальной теории — это установление и отбор теоретических положений, позволяющих музыкантам свободно разбираться в музыке, проникая во все структурные уровни любой композиции, уясняя любые её конструктивные элементы и саму её структуру как отдельные частности и единое целое, а также создание метода анализа равноприемлимого для любых типов структуры.

В науке XIX века такая задача решалась на уровне относительно достаточном для профессиональных потребностей музыкантов. Но уже в первой половине XX столетия наблюдалось явное отставание теории музыки от композиторской практики. Основная причина такого отставания — неудержимое разрастание различных средств музыкальной выразительности.

Накопление значительной и объективной информации в музыкальной теории последних десятилетий XX столетия, наибольшие достижения отечественной науки в этой области, многочисленные музыкаловедческие работы стало реальной основой для решения проблемы практического изучения современного музыкального языка в музыке нашего времени. 1

Современный звуковой материал^I

Современный звуковой материал исключительно многообразен. Его основными источниками являются:

- профессиональные и фольклорные музыкальные инструменты, человеческие голоса, электрофонные варианты этих инструментов с электрическими усилителями традиционных тонов при незначительном изменении их тембрового содержания;
- электронные инструменты с новотембровыми тонами^{II};

^I Рекомендуемая литература: 33.185-214; 89.236; 99; 14; 22.

^{II} Инструменты, распространённые получившие в первой половине XX столетия: «Терменвокс» (изобретатель — советский физик Термен, год демонстрации 1921) и «Волны Мартено» (изобретатель — француз Мартено, 1928 год) — двухгенераторные высокочастотные установки. Один из генераторов настроен на постоянную частоту, другой допускает изменение своего частотного импульса. Изменение звуковой частоты вызывается соответствующим изменением характеристики электромагнитного поля, образующегося при работе обоих генераторов. Последнее осуществляется с помощью руки, передвигающейся в электромагнитном поле («Терменвокс») или с помощью специальных рычагов, объединённых тросиками с конденсатором переменной емкости («Волны Мартено»). В последней модификации "Терменвокса" эти изменения поля осуществляются с помощью специальной клавиатуры.

«Траутониум» — низкочастотный генератор (изобретатель — немец Траутвайн, 1930 год). Его последняя модификация — микшерный траутониум — имеет побочные генераторы и допускает двухголосную игру. Кроме генераторов в нём имеется струнно-металлический фиф и клавиатура, соединённая с грифом. В зависимости от

- электронные и электрические звукоисточники — разнообразные шумовые, звуковые генераторы и вибраторы, образующие звуковые элементы, предназначенные для дальнейшей обработки;
- конкретные физические тела, применение которых в трудовой и бытовой деятельности человека сопровождается конкретными звуками¹;
- разные объекты естественного происхождения, существование которых также сопровождается какими-либо звуками.

места и силы воздействия на струны в генераторе формируются сразу натуральные обертоны основного тона. С помощью фильтров создаются тембры разночастотного содержания, вплоть до "чистого" синусоидального тона, являющегося акустически простейшим, неподдающимся дальнейшему разложению на тембровые оттенки звуком. Также как и его предшественники, микшерный траутониум допускает создание звукорядов, состоящих из интервалов от 1/4 до 1/12 тона, но уже в двухголосном варианте.

Наряду с названными электронными инструментами, а также их различными последующими модификациями, к этой же группе источников звука относят и вспомогательные приборы — различного рода преобразователи амплитуды и частоты (громкости и высоты) звука, регулярной и нерегулярной, механической и автоматической ритмической пульсации, а также реверберационное оборудование (записывающее и воспроизводящее) с "эхообразными" и другими звуковыми эффектами (модуляторы; ритмизаторы; преобразователи звуковых характеристик; реверберационная камера; реверберационная доска; различные виды магнитофонов, применяемых не только как звукозаписывающая аппаратура, но и как источники новых звуков. Последнее их качество связано со специальными приёмами обработки ранее записанного звукового материала: ускорением и замедлением — скачкообразным и "глиссандирующим"; комбинированием материала по вертикали и горизонтали; изменением высотных характеристик материала без изменения скорости его звучания или, напротив, изменением скорости звучания без изменения высотных характеристик ("временной регулятор"). При работе со специальным магнитофоном — морфогеном, в котором имелись десять магнитофонных головок с самостоятельными выходами через собственные фильтры на входной усилитель и с независимыми регуляторами громкости и частотных характеристик, возможности трансформации звука в сфере тембра и динамических характеристик становятся практически безграничными. Достаточно широкие возможности в области смещения (миксажа) различных записей и их демонстрации создает применение трёхплечного магнитофона, имеющего три пары дисков, три универсальных (рассчитанных на запись и воссочинение одновременно) магнитных головки и три репродуктора с собственными независимыми регуляторами.

«Курцвейль 250» — одна из ранних моделей современных цифровых синтезаторов, имеющих компьютер с 88-нотной фортепианной клавиатурой. В его памяти содержится звуковые тембры более 350 инструментов и голосов. Допускается введение в неё голосов природы, бытовых звуков и игра с ними в любом темпе, в любых сочетаниях, с любыми штрихами. На базе этого синтезатора создано большое число разнообразных современных клавишных инструментов.

¹ Здесь и далее понятия, выделенные в тексте курсивом или курсивом со звёздочкой, имеют своё определение в «Словаре музыкаловедческих терминов и понятий», являющимся одним из приложений данного учебного пособия.

Дифференциация современного звукового материала звуков зависит от типа его источника. В связи с этим он различается как инструментальный Пример 1. электронный Пример 2. и конкретный. Пример 3.

В музыкальной ткани XX века применяются все вышеназванные виды звуков, в том числе, как в "собственном" варианте или в "переходном" из одной группы в другую, так и в различном смешении друг с другом. При этом различаются звуки с определённой и неопределённой высотой (источники этих звуков могут быть любыми). К числу наиболее распространённых градаций современных звуков относятся:

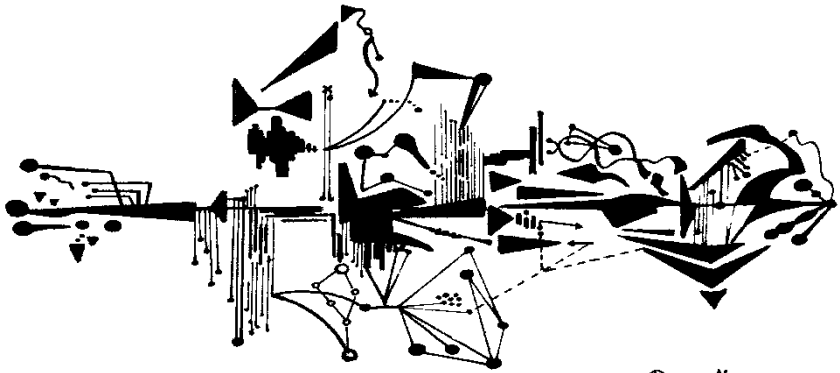
❖ **в условиях темперированного строя:**

- полутоновая ("полутоновая система", в которой конструктивными единицами — основными ступенями — выступают звуки, находящиеся со своим ближайшим окружением в полутоновых отношениях, т.е. полутоны — звуки, образующиеся как результат деления темперированного тона на два равных интервала),
- третиноновая ("третиноновая система", в которой конструктивными единицами — основными ступенями — выступают звуки, находящиеся со своим ближайшим окружением в третиноновых отношениях, т.е. "третиноны" — звуки, образующиеся как результат деления темперированного тона на три равных интервала)¹,
- четвертиноновая ("четвертиноновая система" ... "четвертиноны" ...),
- пятинтоновая ("пятинтоновая система" ... "пятинтоны" ...),
- шестинтоновая ("шестинтоновая система" ... "шестинтоны" ...),
- семинтоновая ("семинтоновая система" ... "семинтоны" ...),
- восьминтоновая ("восьминтоновая система" ... "восьминтоны" ...),
- девятиноновая;

¹ "Третиноновая", "четвертиноновая", ... "десятиноновая" и им подобные наименования градаций современных звуковых систем предложены редакторами книги Цгирада Когоутека «Техника композиции в музыке XX века» (Ю.Н.Рагсом и Ю.Н.Холоповым), как производные от соответствующих русских корней типа "половина", "осьмина" ("восьмина"), "десятина").














Пример 1

Moran. Four visions, I



Robert Moran
1963

Notation:

-  modo ordinario, sul tasto, sul ponticello, col legno; the size of notes suggests a relative dynamic range
-  "flutter tongue" for flute, tremolo for strings
-  mute, no vibrato, use of harmonics
-  strong attack, pizzicato, auxiliary sound produced on the body of instrument
-  limited use of strings glissandi
-  tone going flat (flute and strings)
-  pizzicato glissando
-  auxiliary sounds (body of instruments)
-  a note performed between *f* - *fff* subito *p* - *ppp*
-  string double stop, harp "clusters"
-  strings performing between bridge and tail piece
-  diminuendo, crescendo
-  varying densities of sound

The performers may begin at either side of the individual movements and read directly across to the other side.

Duration: 1. between 3 and 2½ minutes; 2. between 1 min. 15 sec. and 1 min 35 sec.; 3. 1 minute; 4. 2 minutes

Each performer has a full score (the four number movements), and reads directly from each musical structure

Пример 2

Stockhausen. Mixtur

b **BLÖCKE**

2 3 9 3 14 5 6 10 4 7 15 bis 30

oder 12 oder 8 oder 6

H 2 ff 2 pp LANGSAM 3 f 3 p MÄSSIG 3 mf 5 1/3 PPP V LANG

Bkl. Fg

VLI I 1 ff 2 LANG pp 1 f 1 VIBR. p 1 SEHR SCHNELL GLEICHES BEGRIFFEN VERSCHIEDEN ENDEM 2 MÄSSIG PPP

VLI II P

VLA

Vc Cb

S 1 ff 2 pp 1 mf 2 MÄSSIG pp 3 p 3 LANGSAM ZUENDE SPIELEN

VLI I DÄMPFER

VLI II DPF AB DPF DPF AB DPF

1968 520 1968 1016 1256 200 1534

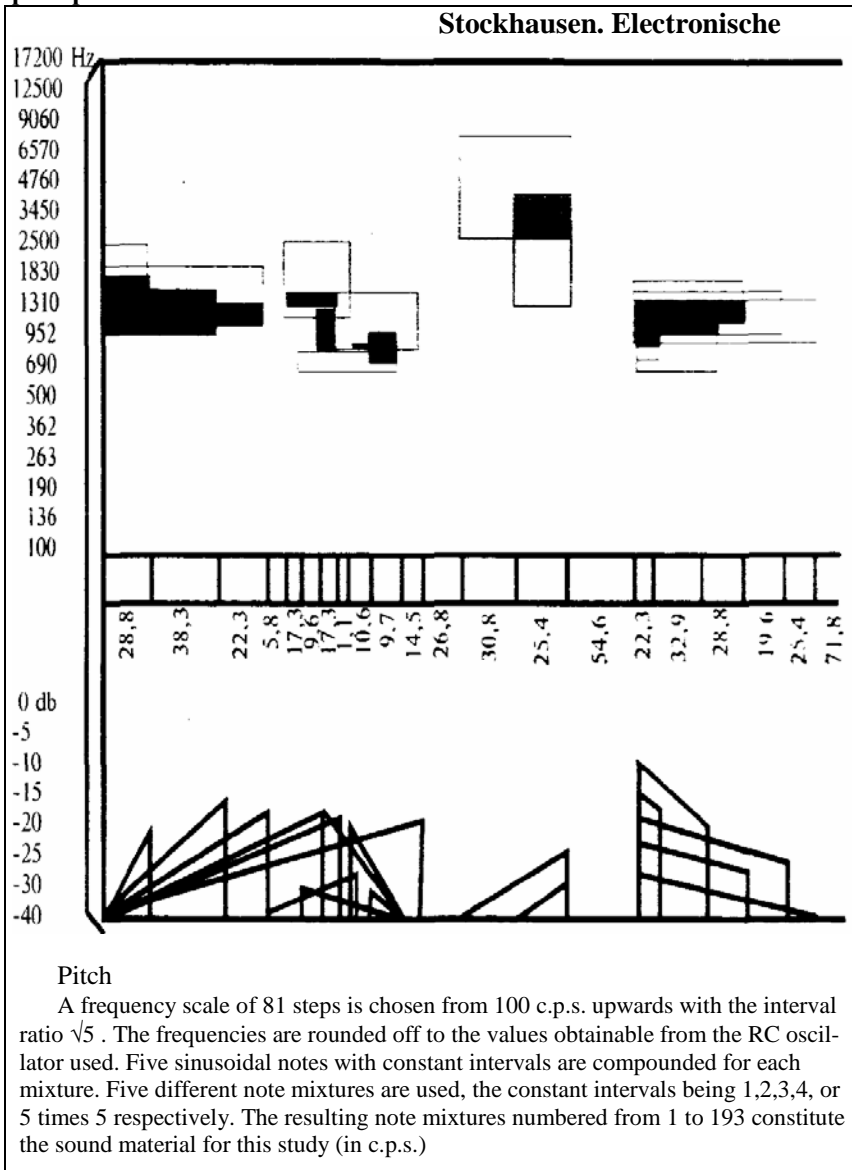
467 172 292 58 16

VAR. N 3/4

MIT DIRIGENT

sultasto

Пример 3



- и, в том числе, так называемые, "новотембровые тона":
- синусоидальные (безобертоновые — "чистые"),

- всеобертоновые (тона со всеми обертонами),
- тона с нечётными и чётными обертонами,
- "белый шум" (всечастотный тон),
- "цветной шум" (отфильтрованные отрезки "белого шума" с намечающейся определённой высотой),
- тона с дифференцированной интенсивностью отдельных отрезков своего обертонового спектра,
- смешанные формы вышеназванных новотембровых тонов.

Техника композиции в музыке XX века

Обогащение и развитие музыкального искусства — одна из сторон поступательного движения общественной жизни. Обновление музыкального языка и техники композиции — обязательное условие этого обогащения и развития.

К основным видам композиционной техники в музыке XX столетия: сегодня относятся: тональная, модальная техника, *техника соинтерваллий** (= *техника интервальных групп**), серийная (в том числе: техника рядов, серийная с ограниченным числом тонов в серии, додекафонная и сериальная), пуантилистическая, сонорная техника, техническая композиция, алеаторическая техника, коллаж и стохастическая техника.¹

Характерной чертой современного, эстетически привлекательного искусства является творческое развитие высоких традиций тональной и модальной техник музыкального искусства прошлого, а также высоко профессиональный отбор и яркое индивидуально-художественное освоение новых приёмов композиции.

¹ Основная информация о тональной, модальной техниках, а также *технике соинтерваллий** (= *технике интервальных групп**) и серийной (в том числе: технике рядов, серийной с ограниченным числом тонов в серии, додекафонной и сериальной), и, отчасти, пуантилистической и сонорной содержится в последующих разделах учебника и прилагаемом к нему «Словаре музыковедческих терминов и понятий». Информация об остальных техниках по ряду причин представлена только в «Словаре музыковедческих терминов и понятий», в том числе:

- в связи с неопределённостью конкретного гармонического процесса в сочинениях, создаваемых исполнителями на основе алеаторической техники и имеющих, в результате применения этой техники, каждый раз новое гармоническое и общекомпозиционное решение;
- в связи с частым отсутствием подробных нотных записей сочинений, создаваемых на основе современных электронно-технических средств (техническая музыка, сонорно-электронная и т.п.);
- в связи с явной недостаточностью объективной научно-теоретической информации, относящейся к гармоническим процессам, возникающим на основе таких техник (отчасти: *сонористическая техника* и, в том числе, электронно-звуковая, но, более всего, *стохастическая техника*).

ГАРМОНИЯ

Изменение понятия гармонии в XX веке ^I

Термин "*гармония*" в современной теоретической литературе имеет ряд значений. При этом к числу основных относятся следующие:

- ❖ созвучие, обладающее определённой конструктивной самостоятельностью (т.е., примерно то же, что и термин "аккорд");
- ❖ закономерное объединение звуков в созвучия и последование этих созвучий на основе материального и смыслового родства и связи между ними ^{II};
- ❖ связь и взаимодействие частей целого;
- ❖ "одна из сторон конкретного музыкального стиля (эпохи, направления, композитора, даже отдельного сочинения), касающаяся своеобразия аккордики, лада, тональных функций и т.п." 90.12;
- ❖ учебная и научная дисциплины, занимающиеся изучением созвучий и систем взаимосвязей между ними;
- ❖ приятное для слуха последование звуков и созвучий, их закономерная связь по вертикали, горизонтали и диагонали (музыкально-эстетическое понятие).

Влияние развития гармонии XX века на общественное восприятие музыкального искусства проявляется в самых разных аспектах и, прежде всего, в плане воспитания у слушателя навыков восприятия и оценки новых звуковых сочетаний, навыков их осознания как эстетически допустимых, а новых форм конструктивной логики как гармоничных явлений. Такое изменение общественного отношения к новым гармоническим явлениям есть (в наиболее общей форме) выражение изменения самого понятия гармонии в современной музыке.

К основным этапам исторического развития понятия гармонии относятся Античное искусство, искусство Средневековья, Ренессанса, эпохи XVII-XIX столетий и XX-XXI веков.

Наряду с вышеназванными значениями термина "гармония", сегодня в качестве необходимого выступает его осознание как философско-эстетической категории, исторически переживающей свои различные конструктивно-технические формации.

Не менее характерным аспектом сегодняшней трактовки этого термина является возвращение к подчеркиванию **первичного** — **му-**

^I Рекомендуемая литература: 93; 90. 5-6; 93.7-12; 87.35-42; 40; 41. Гл.X; 89.232; 90.12-20, 24-29, 43-44, 95-102-91. 169-175; 66; 51; 57; 62; 10; 44; 97.258-287.

^{II} См также в приложении к учебнику «Словарь музыковедческих терминов и понятий»: *Материальные связи, Смысловые связи, Материальное родство, Смысловое родство.*

зыкально-эстетического — значения термина "гармония", а именно как приятного для слуха последования звуков и закономерной связи звуков и созвучий.

При этом также сохраняется и ранее сложившееся узкоспециальное значение данного термина — гармония есть закономерное объединение звуков в созвучия как частей одного целого и закономерное последование созвучий на основе материального и смыслового родства и связи между ними.

Основные принципы современной гармонии

К числу основных закономерностей современной гармонии относятся:

- ❖ **свободное применение диссонанса**, что предполагает:
 - принятие диссонанса как эстетически самостоятельного явления, необязательно выступающего только в качестве средство оттеснения и подготовки консонанса;
 - применение диссонантных созвучий любой структуры в роли ведущих или единственных конструктивных элементов современной звуковысотной ткани;
 - становление новых форм мелодической связи между этими созвучиями и образование на этой основе новых интонационно-гармонических комплексов.
- ❖ **свободное применение хроматики**, что предполагает:
 - принятие хроматики в качестве эстетически самостоятельного явления, не обязательно выступающего только как средство оттеснения и подготовки диатоники (хроматизм — альтерация или средство тонального перехода);
 - применение хроматических звуков и созвучий как самостоятельных элементов звуковысотной системы наряду с диатоническими (тональные и модальные разновидности звуковысотной структуры);
 - применение хроматических звуков и созвучий в роли единственных компонентов звуковысотной системы (тональные, атонально-серийные, пуантилистические, сонористические звуковысотные структуры и модальные композиции на хроматической звукорядной основе).
- ❖ **свободное применение микрохроматики** (звуковысотных элементов, связанных с расширением хроматики в сторону интервалки меньше полутона и далее вплоть до включения в неё всечастотных соотношений).

- ❖ **индивидуализация звуковых структур** — внесение в новые звуковые структуры специфических черт, ранее не встречавшихся в ранее известных, в том числе, на уровне материального содержания и функций составляющих их конструктивных элементов. Тенденция к такой индивидуализации гармонической ткани — одна из сторон общей индивидуализации всего музыкального языка и формы в XX веке. Неизбежность данного процесса в условиях появления огромного числа новых музыкальных средств, в том числе и звуковых, связанная с невозможностью применения всех типов созвучий в структуре одного сочинения и, как следствие, множественность конкретных вариантов гармонической структуры.
- ❖ **принцип сквозного комплементарного развития** в значении ведущего фактора гармонического структурообразования.
- ❖ **ограничение содержания гармонического материала в каждом музыкальном сочинении**, обусловленное конкретноструктурными свойствами его начально избранных конструктивных элементов, а также методом последующего обращения с ними, индивидуально выбираемым для данного сочинения. Проявление этой закономерности — обязательное условие логического, эстетически приемлемого становления и развития гармонической структуры современного музыкального сочинения.¹
- ❖ **тенденция к обновлению традиционных функций** звуковых элементов и **становлению новых**.
- ❖ **зависимость функций звуковых элементов от содержания их структуры**.

Всеобщие законы современной гармонии

Любое музыкальное сочинение, как художественное целое, является одновременно и субъективной и объективной (в той или иной степени) формой отражения окружающей нас действительности. При этом его *гармоническая структура* совместно с другими *компонентными структурами** этого сочинения (метроритмической, фактурной, динамической, тембровой и пр.), также участвующими в системе художественных образов музыки, обычно выступает в качестве одной из важнейших составляющих этого целого и придаёт ему

¹ Данная и последующие из отмечаемых закономерностей современной гармонии не являются её прерогативой, поскольку присущи гармонии музыкальных сочинений всех предшествующих эпох. Другой вопрос, что в музыке последних десятилетий XIX столетия и в особенности XX эти закономерности проявляют себя с несомненно большей определённостью и, главное, с подчёркнутой тенденцией к своему индивидуально-конструктивному воплощению.

(со своей стороны) особый во многом неповторимый характер отражённой, исторически конкретной действительности.

Логика гармонической структуры, совместно с логикой других *компонентных структур**, является обязательным условием существования музыкального прекрасного и выступает как одна из главных сторон общей логики музыкального сочинения.

Каждое такое сочинение всегда обладает той или иной логической индивидуальностью и в своём художественном содержании, и его конструктивном решении. Однако, при всём этом, в нём обязательно находят своё отражение и общехарактерные закономерности как художественного, так и конструктивного порядка. В частности, в сфере звукового материала такая взаимосвязь индивидуального и общего раскрывается как множественность индивидуальных вариантов звуковой проекции (как множественность *конкретных гармонических структур*) общей музыкальной структуры и соответствующая им множественность индивидуальных принципов конкретного структурообразования (= *конкретно-структурных принципов*).

Описание содержания всех конкретных гармонических структур и присущих этому содержанию конкретноструктурных принципов сегодня не представляется возможным. Реально только установление и описание принципов гармонической структуры на уровне, лежащем выше всех её конкретных звуковых проекций, т.е. на уровне самых общих законов современной гармонии или, иначе, *общеструктурных гармонических законов**. Эти законы воздействуют на основные измерения музыки: вертикаль (одновременные созвучия), диагональ-горизонталь (разновременные созвучия) и систему как целое. При этом в них отражается всё то закономерное, что действует в каждой конкретной проекции гармонической структуры, т.е. в любом музыкальном сочинении.

Всеобщие гармонические законы подразделяются на законы материала и законы структуры:

- ❖ **законы гармонического материала** — это законы, охватывающие наиболее общие особенности гармонического материала музыки;
- ❖ **законы гармонической структуры** — законы, охватывающие наиболее общие принципы гармонических связей, отношений, присущие каждой индивидуальной звуковой структуре в музыке.

Ведущие законы гармонического материала

К разряду ведущих законов гармонического материала современной музыки относятся:

- **принципиальная допустимость любого созвучия в качестве конструктивно-**

самостоятельного элемента гармонической структуры по вертикали, горизонтали и "диагонали";

- принципиальная многоступенность системы, в том числе, основанная на темперированной и нетемперированной её градации как в условиях тонового, полутонного и микротонового гармонического материала.

Действие вышеназванных законов распространяется на звукорядные элементы темперированной хроматической звукорядной шкалы и за её пределами (*микрохроматические элементы* и элементы, возникающие в условиях непрерывной звуковысотной шкалы электроники), что, в свою очередь, обусловило:

- ❖ возможность образования конструктивных элементов современной гармонической ткани из звукового материала любой природы и, в частности, смешанной;
- ❖ возможность образования современной гармонической ткани с многоступенностью различного количественного и качественного содержания, в том числе: диатонического, хроматического и микрохроматического типа, а также звукорядных отношений на уровне всей непрерывной высотной шкалы электроники. В этих условиях могут образовываться разнообразные виды новых ступеней, в том числе: микрохроматической природы (*микроступени*) и сонорной природы (*сонороступени**, в роли которых выступают *соноротоны** — многозвучные элементы, представляющиеся одним неделимым целым звуком высшего порядка).

В условиях конкретных звуковых структур происходит обязательное ограничение действий всех *законов материала*. Ведущие принципы такого ограничения:

- *принцип методологического ограничения*, раскрывающийся как обязательное ограничение материала в зависимости от метода обращения с гармонией, индивидуально избираемого для каждого сочинения или его части, т.е. от метода конкретного конструирования;
- *принцип конструктивноэлементного ограничения*, раскрывающийся как обязательное ограничение материала структуры в зависимости от свойств начально избранных для её построения звуковысотных элементов.

Ведущие законы гармонической структуры

К разряду ведущих законов гармонической структуры современной музыки или, иначе, *общеструктурных гармонических законов* относятся¹:

¹ Ниже перечисляемые *общеструктурные гармонические законы** равно проявляют своё действие также в гармонической ткани *в с е х* сочинений *лю бо й*

- зависимость значения и связей конструктивных элементов гармонической структуры от свойств их звукового материала;
- различное проявление одних и тех же способов связи в различном по своему звуковому содержанию гармоническом материале;
- принципиальное образование системы гармонических связей и отношений в любом музыкальном сочинении на основе конкретных свойств начально избранных конструктивных элементов звуковой структуры или, иначе, принципиальное повторение закономерностей начально избранного гармонического материала структуры в последующем её материале (См. в «Словаре...»: *Принцип высотной структуры, Основная модель высотной структуры, Главный элемент, Центральный элемент*);
- принцип комплементарности (= дополнения), выступающий как тенденция к постоянному обновлению гармонической структуры в процессе её образования и являющийся основополагающим фактором становления, развития и завершения гармонической структуры.

Звуковая структура. Основные понятия

Звуковая структура — это прочная, относительно устойчивая связь (отношение) и взаимодействие звуков, звуковых групп (элементов), частей звуковой композиции, *явления*, звукового процесса как целого.¹

Понятие "звуковая структура" генетически связано с исторически более ранними понятиями "лад" и "гармония", относящимися соответственно к интонационно-звукорядному воплощению единства и организованности разнообразных звуковых элементов музыкальной ткани. Выражение такой преемственности во включении значений этих категорий в понятие "структура" как её отдельных конструктивных составляющих. Термин "структура" может применяться как по отношению к относительно простым формам звуковых объединений по вертикали, горизонтали и диагонали^{II}, соответственно: вертикальным, горизонтальным и диагональным, так и сложным, вплоть до объединения и взаимодействия всех звуков, звуковых групп (элементов), частей звуковой композиции и самого звукового процесса как целого.

Важнейшие частные понятия, связанные с более общим понятием "звуковая структура":

- ❖ **сущность звуковой структуры** — совокупность всех необходимых звуковых элементов и связей, свойственных этой структуре, взятых в естественной взаимозависимости, в их жизни — художественном исполнении. Примыкание к понятию "сущность звуковой структуры" понятия "*закон звуковой структуры*";
- ❖ **закон звуковой структуры** — 1) не зависящая ни от каких обстоятельств и ни чьей воли, объективно наличествующая непреложность, заданность, сложившаяся в процессе существования звуковой структуры, её внутренних связей, а также отношений с окружающим миром; 2) внутренние и необходимые, всеобщие и существенные связи элементов и явлений звуковой структуры. Выражение в законе звуковой структуры всеобщих и существенных отношений и связей такой структуры, отвлечённых от частных и случайностей. Виды законов звуковой структуры:

^I Данное и все ниже рассматриваемые понятия, связанные со звуковым материалом музыкальных сочинений, в принципе могут применяться и по отношению к любому другому материалу этих сочинений, в том числе: метроритмическому, тембровому, агогическому, динамическому и др. Естественно, что в этом случае, понятие "звуковысотная структура" заменяется, соответственно, на понятия "метроритмическая структура", "тембровая структура", "агогическая структура", "динамическая структура" и др.

^{II} Диагональные звуковые объединения — комплексы звуковых отношений, проявляющие себя в одинаковой мере и по вертикали и по горизонтали (напр., арпеджио с удерживаемыми или недерживаемыми тонами), а также и те, для которых распределение по этим параметрам не имеет определяющего значения (напр., звуковые фазы с дискретно-диагональными отношениями в пуантилистических композициях).

- **общеструктурные законы*** — принципы, раскрывающие то закономерное, что действует в каждой индивидуальной проекции структуры. *Общеструктурные законы** — исторически непреходящие принципы структуры;
 - **структурнотехнические законы*** — принципы, раскрывающие то закономерное, что действует в отдельных композиционно-технических разновидностях структуры, содержание которых обусловлено способами организации материала, присущими той или иной технике гармонического письма. *Структурнотехнические законы** — исторически преходящее явление. Преемственность этих законов (ср. законы строгого контрапункта и додекафонии, *старомодальной гармонии* и *новомодальной гармонии*, *диатонической тональности* и *хроматической*, и др.). [Построение современной звуковой структуры может выполняться как основе приёмов гармонического письма, присущих и одной из техник композиции (напр., только тональной, только серийной и т.д.), и нескольких. В первом случае образуются *молотехнические разновидности звуковой структуры**, во втором — *политехнические**. В *политехнических разновидностях звуковой структуры** возможно и дифференцированное применение разных техник гармонического письма (а именно на разных конструктивных уровнях и в различных гармонических пластах музыкальной ткани) и интегрированное (одновременно на одном и том же конструктивном уровне, в одном гармоническом пласте)];
 - **конкретноструктурные законы*** — принципы, раскрывающие то закономерное, что действует в данной конкретной проекции структуры;
- ❖ **закономерность звуковой структуры** — понятие однопорядковое по отношению к понятию "закон звуковой структуры". Этот термин употребляется прежде всего для характеристики последовательности и правильности тех или иных явлений структуры, для указания на неслучайный характер этих явлений, на необходимость структурных связей, которые они обнаруживают, для характеристики явлений структуры как необходимого, обусловленного определенными причинами процесса, в котором могут действовать не один, а целая совокупность законов.
- ❖ **явление звуковой структуры** — обнаружение её сущности через свойства и отношения, доступные нашим чувствам. Обеднённость всякого закона структуры по сравнению с её явлением, в котором наряду со всеобщим, что отражено в законе, находит своё выражение и частное, что он в себе не отражает. Аналогичная обеднённость

- сущности структуры в соотношении с её явлением¹;
- ❖ **познание звуковой структуры** — процесс раскрытия различных сторон сущности связей составляющих её компонентов (звуков, звуковых групп — элементов, частей звуковой композиции), явлений, звукового процесса как целого. Содержание этого процесса в его движении от явления структуры к её сущности и, наконец, закону, сниженным одним порядком (конструктивным уровнем), и далее вновь к явлению — сущности — закону более высокого порядка и т.д. Задача познания структуры — необходимость перехода от явления структуры, "лежащего" на её "поверхности", к самой её сущности, а, в конечном итоге, к познанию закона структуры;
 - ❖ **процесс познания структуры** — установление различных закономерностей: конкретноструктурных, техникоструктурных, общеструктурных в связях составляющих её элементов, взятых в их гармоническом единстве;
 - ❖ **звуки и звуковые группы** (интервалы, трёх и более многотоновые созвучия различной конструктивной природы, в том числе: сочетания, аккорды, соноры, соинтервалия) — основные материальные компоненты звуковой структуры или, иначе, материал структуры;
 - ❖ **элементы звуковой структуры** (звуковые группы вертикальной, горизонтальной и "диагональной" природы) — основная обобщающая категория материала структуры;
 - ❖ **свойства элементов структуры** — логические и непосредственно экспрессивные качества того или иного звуковысотного материала. Обусловленность логической стороны этих свойств общеструктурными, техникоструктурными и конкретноструктурными принципами (законами структурообразования). Зависимость экспрессивных качеств материала от его звукового и интервального состава, фактурного и других решений. Зависимость структуры целостного образования от свойств составляющих её элементов. Содержание этой зависимости в историческом аспекте. Её скачкообразный характер, при котором изменения элементов структуры до определённого времени, связанного с накоплением ряда количественных преобразований не сказываются на принципах самой структуры, но приводят к их обновлению вместе с моментом перехода из количественной категории в качественную;
 - ❖ **функции элементов** — связи и значения этих элементов в структуре;
 - ❖ **смысловые связи элементов*** — зависимости и отношения элементов по их смыслу, т.е. назначению их действия в структуре;

¹ Сущность всегда находится в единстве с явлением, поскольку она не только в явлении себя обнаруживает, но через явление существует и действует. Однако сущность скрыта под поверхностью явлений, тогда как явления обнаруживаются нами непосредственно. Поэтому сущность и явление не совпадают. Сущность более глубока, чем явление, но зато явление богаче.

- ❖ **смысловое родство элементов*** — общность назначения действия элементов в структуре;
- ❖ **структурные связи** — качество, присущее всем элементам структуры и заключающееся в многообразных зависимостях и отношениях звуковых компонентов, составляющих эти элементы. Отнесение понятия "структурные связи" к зависимостям и отношениям звуковых компонентов структуры как внутри её отдельных элементов, так и между ними самими (этими элементами). Различаются:
 - I. **Общеструктурные связи*** — связи, присущие всем конкретным проекциям структуры,
 - II. **Структурнотехнические связи*** — связи, характерные для той или иной технико-композиционной разновидности структуры. Обусловленность их индивидуального содержания (специфики) своеобразностью законов построения звукового материала, присущих той или иной технике композиции.
 - III. **Конкретноструктурные связи*** — зависимости и отношения, присущие определённым конкретным проекциям структуры, в содержании которых находят своё индивидуальное воплощение общеструктурные и структурнотехнические законы.

I. *Основные типы общеструктурных связей**:

- **общеструктурные материальные связи** — зависимость и отношения элементов по их материалу, присущие всем конкретным проекциям звуковой структуры (= гармонической структуре любого сочинения). Установление этих связей на основе сходства и различия звукового или интервального, либо того и другого состава конструктивных элементов звуковой структуры. Однопозиционность материала элементов — важное условие эффективности их связи по материалу. Разновидность материальных связей (родства элементов по материалу — материальное родство): звуковые связи (звуковое родство) и интервальные связи (интервальное родство). Понимание "звуковых связей" как связей (родства) элементов, основанного на общности их звукового материала, и "интервальных связей" как связей (родства) элементов, основанного на общности интервального состава этих элементов. (В полигармонических вариантах структуры возможно применение понятий "субэлементное родство", "субэлементные связи". Например, связь полиаккордов через субаккорды и др.);
- **общеструктурные смысловые связи*** — зависимости и отношения элементов по их смыслу, т.е. назначению их действия в структуре, присущие всем конкретным про-

екциям звуковой структуры (= гармонической структуре любого сочинения. Напр., зависимости и отношения типа "центр" — "периферия", "главный элемент" — "побочный элемент", "основная модель структуры" — "производная модель структуры" или, иначе "мультиплицирующая модель структуры*");

II. Основные типы *структурнотехнических связей**:

- **тональные** — связи звуковысотных элементов в условиях *тональной техники*;
- **серийные** — связи звуковысотных элементов в условиях *серийной техники*;
- **модальные** связи звуковысотных элементов в условиях *модальной техники*;
- **прогрессийные** — связи звуковысотных элементов в условиях *техники прогрессий* (= *прогрессийной техники**);
- **соинтервальные*** — связи звуковысотных элементов в условиях *техники соинтервалов** (= *техники интервальных групп**);

Другие частные понятия, связанные с общим понятием "звуковая структура":

- ❖ **значение элемента** (= функция элемента) — то, чем является этот элемент по отношению к другим элементам. Различаются:
 - **общеструктурные значения элементов*** — значения, присущие элементам во всех конкретнотональных проекциях структуры;
 - **структурнотехнические значения элементов*** — значения, присущие элементам определённых разновидностей структуры, связанных с определённой техникой звуковой композиции;
 - **конкретноструктурные значения элементов*** — конкретное индивидуальное выражение определённых общеструктурных и структурнотехнических значений;
- ❖ **дифференциация структуры** — расчленение, разделение, расчленение структуры как целого на различные части, отдельные элементы и их связи;
- ❖ **дифференциация элементов структуры** — их различение при сравнении друг с другом;
- ❖ **градация структуры** — постепенный переход от одних элементов структуры, её частей и их связей к другим по принципу убывания или нарастания какого-либо их качества;

- ❖ **градация элементов структуры** — установление их в ряды однородных компонентов по принципу убывания или нарастания какого-либо качества. ("Переход от одного элемента в таком ряду к другому позволяет дать эффект движения, развития, благодаря чему ощущается смысловая дифференциация элементов" 91.173.);
- ❖ **интеграция структуры** — объединение частей, элементов структуры и их связей как компонентов одного целого;
- ❖ **принцип дифференциации структуры** — основное, руководящее правило её расчленения. Различаются:
 - **принцип материальной дифференциации** — расчленение структуры на основе различий элементов по их материалу;
 - **принцип смысловой дифференциации*** — расчленение структуры на основе различий элементов по их смыслу, назначению действия;
- ❖ **принцип интеграции структуры** — основное, руководящее правило объединения частей, элементов структуры и их связей. Различаются:
 - **принцип материальной интеграции** — объединение на основе сходства элементов и частей структуры по их материалу;
 - **принцип смысловой интеграции*** — объединение на основе сходства элементов и частей структуры по их смыслу, назначению их действия в структуре;
- ❖ **система структуры** — логическая организация структурных связей с помощью смысловой дифференциации их на основе конкретного избранного материала.

Проблема аккорда как конструктивного элемента

Проблема *аккорда* — одна из важнейших в теоретических исследованиях XX – XXI столетий.

Решение этой проблемы связано:

- с определением категории аккорда в условиях сложной конструктивно-многоплановой организации современной музыки и
- со систематизацией характерных для этой организации гармонических созвучий по их структуре и конструктивному значению (функции).

Основными трудностями, возникающими на пути к решению названной проблемы являются:

- сложность дифференциации тех или иных вертикальных звуковых комплексов как самостоятельных конструктивных единиц музыкальной ткани, т.е. как **собственно аккордов**, а не просто вертикальных сочетаний многоголосной ткани или созвучий, возникающих в качестве иной, отличной от аккорда категории;
- разнообразие интервального строения созвучий, которые выступают в музыкальной ткани в качестве самостоятельных конструктивно-гармонических элементов, **обладающих далеким от традиционного значением и ярко индивидуальной структурой**.

Понятие аккорда ¹

Традиционно *аккорд* представляется как основной и самостоятельный конструктивно-гармонический элемент с терцовым принципом структуры, состоящий из трёх и более звуков.

В наше время возникает необходимость изменения этого представления и обновления содержания, вкладываемого в понятие "*аккорд*". К числу основных причин, принуждающих к таким изменениям относятся:

❖ принципиальное и значительное обогащение современной ткани новыми по интервальной структуре созвучиями, выступающими в ней, подобно терцовым аккордам, в качестве основных и самостоятельных конструктивно-гармонических элементов;

❖ участие в музыкальном процессе конкретного гармонического стиля наряду с характерными для него аккордами нетипичных, имеющих однако определённое структурное сходство с этими аккордами, т.е. так называемых *мнимых аккордов*;

¹ Рекомендуемая литература: 73.27-28; 75.132-153; 43; 85.24-30, 282, 440; 13. Л 5. 20; 14.26; 93.39-42; 90.25, 440.

❖ применение в сочинениях нашего времени принципиально новых по звуковому материалу вертикальных комплексов, претендующих на роль аккорда, но обладающих при этом и структурой и функциями как далёкими, так абсолютно отличными от традиционных созвучий (напр., микрохроматические *соноры*) ;

❖ насыщение современных композиций многозвучными вертикалями, которые представляют собой только совпадение нескольких тонов, но не монолитную гармоническую единицу. К ним, в частности, относятся:

❖ многозвучные вертикали в полифоническом многоголосии, где каждый из голосов индивидуален в мелодико-тематическом и линейном отношениях;

❖ многозвучные вертикали, представляющие собой одновременное звучание аккордовых тонов с неаккордовыми;

❖ многообразии современных гармонических функций созвучий как с терцовой, так и любой другой интервальной структурой. Частая отдаленность этих значений от традиционных.

Современное представление об аккорде раскрывается в следующих его определениях:

- созвучие из трёх и более звуков, способное иметь любую структуру и назначение (= функцию), являющееся самостоятельным и основным конструктивным элементом гармонической системы;
- созвучие из трёх и более звуков, способное иметь любую структуру и назначение (= функцию) и выступающее в качестве логически дифференцируемого представителя конкретной гармонической системы.

Структурные и другие свойства аккорда, согласно этим определениям, обусловлены конструктивными принципами той формы гармонической организации, представителем которой он выступает. При этом различным формам гармонической системы всегда соответствуют и различные по своим свойствам аккорды. Однако, не зависимо от того с какой из форм гармонической системы связаны эти аккорды, они во всех случаях имеют три обязательных и общехарактерных свойства, а именно:

➤ автономность, т.е. способность к материальной и смысловой отчужденности в отношениях друг с другом при одновременном выступлении в роли однокачественных элементов;

➤ иерархичность или, иначе, способность к материальному и смысловому соподчинению — установлению между собой определённых иерархических отношений;

➤ линейность — способность к поливекторному (= разнонаправленному) движению от отдельных своих тонов к соответствующим тонам соседнего однокачественного аккорда, вследствие чего образуется некая "голосовая сеть" или, иначе, комплекс разнонаправленных голосов-

вых линий, каждая из которых при этом не обретает той мелодической самостоятельности, которая присуща отдельным голосам полифонической ткани.

Названные три свойства представляются важнейшими условиями логической дифференциации созвучий в качестве ведущих и определённых представителей конкретной гармонической системы, т.е. собственно аккордов.

В связи с вышесказанным возникает возможность следующего наиболее полного определения термина "аккорд", а именно:

созвучие из трёх и более звуков, способное иметь различную интервальную структуру и назначение (= функцию), являющееся ведущим конструктивным элементом гармонической системы и обладающее в отношениях с аналогичными элементами такими свойствами как автономность, иерархичность и линейность.

Строение аккордов

В современной звуковысотной системе обобщены характерные ладо-гармонические закономерности многонационального народного и профессионального музыкального искусства.

Одна из богатейших её граней — аккордика — формировалась и неоднократно обновлялась в ходе многовекового развития этой системы. К основным этапам эволюции категории аккорда при этом относятся:

✓ двузвучия эпохи органа (европейская музыка IX — XI веков) — интервалы с октавным удвоением своих тонов (квинтоктава и квартоктава) — исторические предшественники аккорда;

✓ интервальная концепция аккорда, т.е. аккорд как сумма интервалов в многоголосной полифонии Средневековья и Возрождения (приблизительно до конца XVI века);

✓ аккорды как **гармонически связанные трёх и более многозвучные комплексы**, но не являющиеся самостоятельными и ведущими конструктивными элементами — музыка XVII и первой половины XVIII веков. Основная форма их осознания, восприятия в этот период, в основном, как относительно монолитного объединения интервалов на равноголосной, полифонической основе;

✓ трактовка аккорда как трёх и более многотонового созвучия с терцовой структурой, выступающего в роли самостоятельного и конструктивно-монолитного элемента гармонической структуры — середина XVIII столетия и далее. Активное подчёркивание в нём (в этот период) тонално-функционального начала;

✓ **активизация полигармонических свойств аккордики** (= появление разнообразных по структуре полиаккордов) — середина XIX столетия

и далее;

✓ **усиление конструктивного значения её красочных свойств** — середина XIX столетия и далее;

✓ осознание аккорда как конструктивно-самостоятельного **трёх и более** многозвучного элемента с любой интервальной, моно- и полигармонической структурой, а также как звукового красочного комплекса, выступающего в качестве конструктивно-самостоятельного конструктивного феномена (= *сонора*) в музыкальной ткани XX века и далее. Появление такого рода аккордики в условиях различной техники письма, в том числе: тональной, модалной и серийной.

В наше время наблюдается также становление представления об аккорде и как элементе, в котором могут быть связаны в единое целое самые разные по функции компоненты, в том числе: основные и добавочные тоны, консонирующие и диссонирующие интервалы, органнне пункты, любые субаккорды, находящиеся в различном взаимодействии и взаимозависимости. В связи с различными смысловыми значениями таких компонентов (= функциями) возникает необходимость использования понятия "*внутриаккордовая функциональность*".

Терцовые аккорды в ладогармоническом языке нашего времени по-прежнему сохраняют важное, а во многих сочинениях современных авторов и ведущее конструктивное место. Возникновение терцовых аккордов, как известно, неразрывно связано с процессом становления мажорной и минорной форм тональной гармонической системы, а затем и различных её мажорно-минорных. Дальнейшие неоднократные модификации этих форм происходят в ходе исторически длительного и непрерывного процесса постоянного интонационно-конструктивного обогащения музыкальной ткани. К числу важнейших основных направлений этого процесса относятся:

- закрепление неаккордовых звуков среди аккордовых или вместо них. Здесь выделяются три основных конструктивных момента:
 - постепенное освобождение этих звуков от приготовления (эпоха перехода от староконтрапунктического стиля к новой и свободной полифонии на рубеже XVI и XVII веков),
 - постепенное освобождение этих звуков от разрешения (примерно середина XIX столетия),
 - их включении в общее гармоническое единство квинты и терции в качестве новоаккордовых гонов: септим, нон, кварт и др.;
- ассимиляция мелодико-гармонических элементов народной музыки в интонационно-ладовой сфере профессионального искусства в качестве её полноправных и оригинальных по структуре аккор-

- дов мелодического и гармонического вида;
- образование разнообразных созвучий многопланового строения и их постепенное утверждение в качестве самостоятельных конструктивных единиц — *полигармоний*, с появлением которых перед художественной практикой открылась громадная область новых по звуковому составу, необычных по структуре и своим интонационно-гармоническим возможностям выразительных средств. Сходство основных этапов истории образования этих аккордов с историей происхождения и утверждения в ладогармонической системе различного рода диссонирующих созвучий;
- широкое применение "упрощенных" гармонических созвучий — *аккордов-интервалов*, в качестве ведущих конструктивных элементов, приносящих с собой своеобразные красочно-гармонические эффекты, отличающиеся подчас большой оригинальностью и выразительной индивидуальностью (ср. с интервальной концепцией аккорда в эпоху органума IX — XI веков).

О наименовании аккордов с различными структурами

Наименование аккордов в классической гармонии обусловлено следующими их параметрами:

- количеством входящих в аккорды звуков (трезвучия, четырехзвучия, пятизвучия);
- их интервальным составом (сектаккорды, квартсектаккорды, малые и большие септаккорды, малые и большие нонаккорды);
- их красочностью (= фонизмом: мажорные, минорные, уменьшенные и увеличенные).

В одних наименованиях названные параметры учитываются "попарно" (напр., мажорное трезвучие, минорный квартсектаккорд), в других все вместе (напр., большой увеличенный септаккорд). В большинстве наименований применяется сокращение, связанное с обозначением интервальной структуры аккордов, что обусловлено постоянным повторением в ней сходных интервалов или интервальных групп (напр., используются термины: "уменьшенный сектаккорд, но не "уменьшенный терцсектаккорд", "малый мажорный квинтсектаккорд", но не "малый мажорный терцквинтсектаккорд и т.п.).

В условиях тонального процесса, наряду с вышеназванными параметрами в наименовании аккордов могут учитываться и другие их параметры, в том числе:

- функциональный (напр.: **доминантовый** септаккорд с расщеплённой квинтой или **субдоминантовый** сектаккорд с пониженной примой);
- звукорядный (напр., доминантовый септаккорд **миксолидий-**

ский — $D_7^{5>}I$;


- "функционально-тоновый" — параметр, связанный с появлением в терцовой структуре классических аккордов **замен**ных тонов или **добавлен**ных, разрушающих их терцовое строение и выступающих в особые интервальные отношения с основным тоном этих аккордов (напр., "доминантовый секундаккорд с **заменной малой секстой и добавочной квартой**").

В большинстве классификаций, охватывающих современные аккорды терцового и нетерцового строения, в качестве ведущего принципа наименования применяется принцип **п о и н т е р в а л ь н о г о** определения их структуры. При этом используются различные упрощения (= сокращения) в их наименовании, которые возможны в следующих ситуациях:

- когда структура аккордов содержит варианты одного и того же интервала, взятого от их нижнего звука [напр.: созвучие "c-es-e-g" может быть названо как "мажоро-минорное созвучие" ^{Пример 4}, но не как "мажоро-мирное трезвучие", поскольку звуков в таком аккорде всё-таки четыре, а не три; созвучие "c-es-e-g-b-h" может называться "мажоро-минорный двусептаккорд" или, ещё проще, "двутерцсепт аккорд", а созвучие "c-des-d" — "двусекунд", ^{Пример 5}

Пример 4

Равель. Концерт D-dur, II

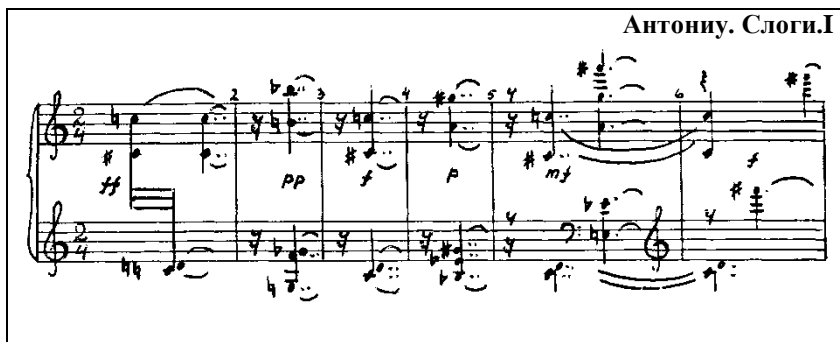


The image shows a musical score for Ravel's Concerto in D major, II. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The time signature is 3/4. The notation shows a chord structure with an interval symbol ">" pointing to a specific interval between notes. The notes are C, E, G, and B, forming a major triad with an added minor second (Bb). The interval symbol ">" is placed above the G note, indicating a relationship with the C note.

^I Символ ">", поставленный рядом с какой-либо цифрой, обозначающей интервал аккорда, указывает на то, что этот интервал связан с какой-либо низкой ступенью ладотональности (по сравнению с её традиционным вариантом в классико-романтических мажорных или минорных звукорядах. В данном примере, напр., с VII низкой ступенью, присущей миксолидийскому ладу. Наряду с этим символом в работе применяется и другие, в том числе "-" (= минус) или бемоль.

Пример 5

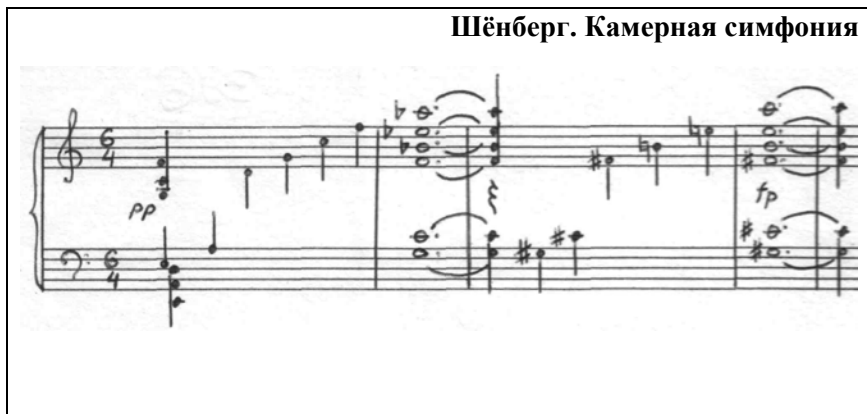
Антониу. Слоги. I



- когда структура аккордов полностью или отдельными своими частями совпадает с какими-либо звукорядами, в том числе: тетра хордами, пента хордами, гексахордами, гептахордами ... обертоновым рядом и др. [напр., совпадение с пентатоническим звукорядом, эолийским, фригийским, а также какими-либо интервально-модельными ладами, в частности, симметричными, позволяет использовать, соответственно, такие наименования, как: "пентаккорд" ("пентаккорд квартовый", "пентаккорд квинтовый") Пример 6, Пример 7, Пример 8

Пример 6

Шёнберг. Камерная симфония



Пример 7

Берг. Лирическая сюита, I

["пентаккорд" или "пентаккорд квартовый (квинтовый)"]

The image shows a musical score for Example 7, titled "Берг. Лирическая сюита, I". The score is written in 4/4 time and consists of four staves. The first staff is marked with a dynamic of *mf* and a *p* (piano) dynamic. The second and third staves also have *mf* and *p* markings. The fourth staff has a *mf* marking. The score features a pentacord (a five-note chord) in the right hand, which is a quartal or quintal pentacord. The notes are G, A, B, C, and D, arranged in a sequence of fourths and fifths. The left hand plays a simple accompaniment. The score is marked with a "V" above the first staff.

Пример 8

Саркисян. Миниатюра

The image shows a musical score for Example 8, titled "Саркисян. Миниатюра". The score is written in 3/4 time and consists of two staves. The first staff is marked with a dynamic of *mf* and a *sub.p* (sub-piano) dynamic. The second staff has a *mf* marking. The score features a pentacord in the right hand, which is a quartal or quintal pentacord. The notes are G, A, B, C, and D, arranged in a sequence of fourths and fifths. The left hand plays a simple accompaniment. The score is marked with a "V" above the first staff.

- если звуки аккорда расположены не подряд по пентатоническому ряду, а по квартам и квинтам; "семизвучный эолийский" (с возможным добавлением: "терцовый", "секундовый", "квартовый", "квинтовый", "смешанно-интервальный"), "четырёхзвучный фригийский", "пятизвучный зеркально-симметричный 1.3" (c-cis-e-g-gis), "шестизвучный зеркально-симметричный 3.3.2" (c-e-as—b-d-ges — он же "целотоновый зеркально-симметричный 3.3.2"), "обертонный одиннадцатизвучный" (созвучие, интервальное

содержание которого совпадает с нижней десятиинтервальной частью обертонового ряда) и т.д.];

- когда структура аккордов связана с хорошо известными сочинениями (напр., "прометеев аккорд", "тристанов аккорд") или именами композиторов ("рахманиновская субдоминанта", "прокофьевская доминанта").

Наряду с вышеназванными принципами наименования аккордов, в современной музыкально-теоретической литературе всё чаще применяется принцип "цифрового определения", в котором отражается точное полутонное содержание всех входящих в этих аккорды интервалов. Напр., созвучие "c-cis-g-gis-a-h" при таком подходе именуется как "аккорд 1.6.1.1.2", а созвучие "c-e-g-as-b-des" как "аккорд 4.3.1.2.3"¹.

О классификациях аккордов

Классификации современной аккордики относительно многочисленны. Ведущие предпосылки дифференциации аккордики в них — это структурные, фонические и функциональные признаки аккордов, взятые как в совокупности, так и порознь. Количественно сегодня преобладают классификации, связанные с принципом интервально-структурной дифференциации, т.е. с учётом состава и расположения входящих в аккорды интервалов.^{II}

Фактура, регистровая удаленность отдельных компонентов — факторы, также играющие в некоторых звуковых структурах очень важную конструктивно-аккордовую роль, а потому сегодня выступают как условия, также требующие и получающее в ряде систематик свою оценку и учёт.^{III}

Частой предпосылкой определения классовой принадлежности созвучий в наше время является конкретный музыкальный текст, в рамках которого анализируются те или иные созвучия, т.е. учитываются стилевые и исторические параметры этого текста. В связи с последним фактором, возникает возможность дифференциации аккордов на основные и *мнимые*, на выявление среди них аккордов основного вида и обращений, аккордов усложнённых заменными и добавочными тонами и т.д.

Моноаккорды. Классификации моноаккордов

К разряду *моноаккордов* относятся аккорды, структуре которых не свойственна дифференциация на более простые аккорды, обладающие относительной индивидуальностью, в том числе: функциональной, интервальной и тоновой. Однако у некоторых *моноаккордов*, на уровне их отдельных интервальных "частей", возможно проявление определённой фактурной и регистровой многоплановости, сближающей их в

¹ Генетические корни этого принципа прослеживаются в "теории генерал-баса" (= "цифрованного баса").

Рекомендуемая литература: 59. 146-160; 85. 15-193; 63. 104-146; 55; 56; 68; 75; 13. ^{II} 1; 14.27.-59; 15; 22.

^{III} Рекомендуемая литература: 85.109-110; 43. 359-362; 59. 156; 13. Л. 1, 23; 14; 22.

этом аспекте с *полиаккордами*. Однако такая общность носит исключительно внешний характер.

Варианты классификации моноаккордов:

1. **К л а с с и ф и к а ц и я** Пауля Хиндемита^I. основополагающий принцип этой классификации — гармоническое качество аккорда и положение основного тона в нём. Содержание классификации:

| К л а с с и ф и к а ц и я м о н о а к к о р д о в по интервальному составу, расположению их основного тона и его определенности | |
|--|---|
| А. Аккорды без тритона | В. Аккорды с тритоном |
| I. Без 2 и 7 1. Основной тон в басу 2. Основной тон не в басу | |
| | II. Без m2 и 6 7. Тритон подчинен а) только с m7. Основной тон в басу б) с 62 и m7: 1. Основной тон в басу 2. Основной тон не в басу 3. С несколькими тритонами |
| III. C 2 и 7 1. Основной тон в басу 2. Основной тон не в басу | |
| | IV. C m2 и 67. Один или несколько тритонов подчинены 1. Основной тон в басу 2. Основной тон не в басу |
| V. Неопределённые | |
| | VI. Неопределённые. Тритон преобладает |

Дополнения к данной классификации:

- основной тон аккорда — основной тон наиболее сильного гармонического интервала в составе аккорда;^{II}

^I Рекомендуемая литература: 33.50-57; 83.

^{II} Иллюстрацией постепенного ослабления гармонической силы разных интерва-

- составные интервалы в аккордах оцениваются как простые;
- в расчет принимаются только один из удвоенных тонов аккорда и только нижний;
- в качестве основного тона аккорда, включающего несколько разновидностей вариантов одного и того же самого сильного гармонического интервала, принимается основной тон расположенный ниже остальных;
- аккорды, содержащие хотя бы один тритон, относятся к группе "В", что обусловлено, согласно теоретической концепции П.Хиндемита, подчинением тритона гармонически более сильным интервалам, вместе с которыми он представлен в аккорде, а также неопределенностью его основного тона. (Следует отметить, что все аккорды, отнесенные П. Хиндемитом к классу "В", отличаются недостаточностью устойчивости, самостоятельности

лов, а также постепенного ослабления гармонического родства тонов, входящих в них, у Хиндемита служит аргументировано выстроенный им ряд интервалов, который в отечественном музыковедении получил наименование "**II (второй) интервальный ряд Хиндемита**". Его содержание: "**ч5, ^вч4, ^в63, ^вм6, ^вм3, ^в66, ^в62, ^вм7, ^вм2, ^в67, Y**" ("**тритонанга**" — термин Ю.Н.Холопов).

Примечания:

1) знак тритона — Y — предложен В.Н. Холоповой;

2) буквы "н" и "в", представленные слева от названия интервалов, — указатели расположения основных тонов в каждом из интервалов, т.е. "нижний звук" — буква "н", "верхний звук" — буква "в";

3) недостатки в таблице аккордовых групп Хиндемита, заключающиеся в непосредственном выведении вышеназванного II-го, а также его I-го ряда [мелодический, одноголосный ряд, полученный Хиндемитом в результате особых вычислений, непосредственно связанных с его теоретическими концепциями об отношениях музыкальных тонов в условиях натурального звукоряда, представляющий собой указатель степени родства отдельных тонов с основным тоном звукоряда, что сказалось, в частности, на неуравновешенности отдельных разделов классификации Хиндемита и неоправданном упрощении дифференциации некоторых аккордов (напр., созвучие до – ми – соль – си-бемоль находится в группе IIa, в то время как аккорд до – соль – си-бемоль в группе III), а также "исключительно статическом понимании гармонической силы, значимости аккордов" 33.57]. Его содержание от звука "до":

| | | | | | | | | | | | | |
|-------------------|---|---|---|---|---|----|----|---|---|-----|----|-----------|
| тона: | c | g | f | a | e | es | as | d | b | des | h | ges (fis) |
| порядковый номер: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |

ступени по Хиндемиту:

I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII

они же как традиционные ступени:

I V IV VI III □III □VI II □VII □II VII Y

Здесь следует обратить внимание на принципиальное несовпадение ступенных значений или, иначе, ступенных функций отдельных тонов этого ряда с их традиционными тональными значениями.

Напр., в аккорде, в котором используются квинты, расположенные на звуках "до" большой октавы, "фа" малой и "си" малой, в качестве его основного тона следует видеть звук "до" большой октавы.

и определенности, и что крайнее проявление таких качеств присуще тем из них, которые не содержат ни одного более сильного гармонического интервала, чем малая терция и большая секста);

- разные *аккорды-интервалы* входят в разные группы, в том числе: квинтоктав и терцоктав — в группу **I.1**, квартоктав и сектоктав — в группу **I.2**, секундоктав — в группу **III.2**, септтоктав — в группу **III.1**, тритониктав — в группу **VI**; в роли ведущих тонов тритонов, входящих в аккорды, выступают те тона, которые находятся в наиболее близком гармоничном родстве с основным тоном этих аккордов.

2. Классификации Д.И.Шульгина. Основополагающие принципы этих классификаций — количественно-звуковой состав моноаккордов, их интервальный состав, видовое значение структуры этих аккордов, однородность их интервального состава и структурная взаимосвязь, функциональная однородность тонового материала моноаккордов. Содержание классификаций:

| |
|---|
| К л а с с и ф и к а ц и я м о н о а к к о р д о в по количественно-звуковому составу: моноаккорды трёх-, четырех-, пяти, шести, семи и более многозвучные. |
| К л а с с и ф и к а ц и я м о н о а к к о р д о в |

¹ С решением проблемы основного тона непосредственно связано решение проблемы функции гармонических созвучий. Особенно сложным представляется её решение в музыкальной ткани с многозвучными и относительно сложными по структуре аккордами. Здесь, как пишет Ю.Н. Холопов, теория Хиндемита, исходя из представлений об аккорде как о чем-то цельном, "игнорирует роль основного субаккорда как конструктивной базы аккорда". В тоже время анализ современной музыкальной ткани показывает, что многие из её многозвучных аккордов часто представляют собой объединение не столько интервалов, сколько *субаккордов* или субаккордов с относительно автономными звуками и интервалами, т.е. являются по сути своей *полигармониями*. И реальным основным тоном в них обычно оказывается тот звук, который является основным тоном субаккорда, представляющегося основой такой полигармонии. Однако при этом необходимо учитывать тот факт, что некоторые из звуков, находящиеся за регистровыми пределами основного субаккорда, могут и не взаимодействовать с его основным тоном, т.е. могут оказаться конструктивно изолированными. Вследствие этого местная гармоническая функция таких звуков становится преобладающей над их отношением к общему основному тону, а его господство над ними оказывается номинальным. "Таким образом, — подчеркивает Ю.Н. Холопов, — аккорд часто базируется не на интервале, а на гармонически более сильном комплексе <...>. Сильнейший интервал лежащего в основе субаккорда не всегда является сильнейшим интервалом, имеющимся в аккорде, поэтому возникает противоречие с теорией Хиндемита <...>. Такая поправка в теорию основного тона <...> представляется необходимой ради большей правильности теории" 85.207.

по интервальному составу:

секундовые, терцовые, квартовые, квинтовые, секстовые, моноаккорды и "смешанные".

Примечание:

Данная классификация моноаккордов возможна как на уровне конкретных гармонических стилей и сочинений, так и вне их. При этом предполагается, что в конкретных сочинениях многие из *моноинтервальных аккордов* или *смешанно-интервальных* могут быть определены либо как самостоятельные аккордовые структуры, либо, напротив, как обращения каких-либо моноинтервальных или смешанно-интервальных созвучий, т.е. перенесены из разряда структурно-самостоятельных моноаккордов в разряд структурно-производных (см. об этом в нижеследующих классификациях).

Классификация моноаккордов по видовому значению их структуры (см. Видовое значение структуры моноаккордов*):

- моноаккорды основного вида (=структурно-самостоятельные);
- моноаккорды-обращения (= структурно-производные).

Примечание:

Данная дифференциация моноаккордов предполагает их оценку только в связи с конкретными гармоническими стилями а, в отдельных случаях, даже отдельными конкретными сочинениями.

Классификация моноаккордов по однородности интервального состава и структурной взаимосвязи

| 1) моноинтервальные | | 2) полиинтервальные | |
|---|---|---|---|
| 1.1) моноинтервальные аккорды, <u>обращаемые</u> в полиинтервальные — условно однородные* | 1.2) моноинтервальные аккорды, <u>необращаемые</u> в полиинтервальные — абсолютно однородные* | 2.1) <i>полиинтервальные аккорды <u>обращаемые</u> в Моноинтервальные аккорды*</i> | 2.2) <i>полиинтервальные аккорды <u>необращаемые</u> в моноинтервальные аккорды*</i> |

К л а с с и ф и к а ц и я м о н о а к к о р д о в
п о ф у н к ц и о н а л ь н о й о д н о р о д н о с т и и х т о н о в о г о м а т е р и а л а

- моноаккорды из основных тонов;
- моноаккорды из основных и добавочных тонов;
- моноаккорды из основных и заменных тонов;
- моноаккорды из основных, побочных и заменных тонов

Примечание:

Эта дифференциация моноаккордов предполагает их оценку только на уровне конкретных гармонических стилей и конкретных сочинений.

Дополнения к классификации:

1. Моноинтервальные аккорды — созвучия, состоящие из однородных интервалов (напр., только секунд, септим, кварт, терций, квинт)¹, в том числе:

- ❖ *моноинтервальные аккорды абсолютно однородные** — созвучия, состоящие из одинаковых интервалов одинакового тонового состава, в частности:
 - *моноинтервальные аккорды абсолютно однородные "необращаемые"** — созвучия, состоящие из одинаковых интервалов одинакового тонового состава и необращаемые в полиинтервальные созвучия (напр.: из б3 — увеличенное трезвучие, из м3 — уменьшённый септаккорд, из б2 — шестизвуковой целотоновый кластер — наименьшая группа *абсолютно однородных моноинтервальных аккордов**);
 - *моноинтервальные аккорды абсолютно однородные обращаемые** — созвучия, состоящие из одинаковых интервалов одинакового тонового состава и обращаемые в полиинтервальные созвучия (напр.: из малых терций — уменьшённое трезвучие, которое обращается и в уменьшённый сектаккорд и квартсектаккорд; из больших секунд — трёхзвуковой целотоновый кластер, обращающийся в аккорды с интервальной структурой 2.4 и 4.2; из чистых кварт — квартсепт малый, обращаемый в квартквинт и большой секундквинт и др. — относительно большая группа современных *абсолютно однородных моноинтервальных аккордов**;
- ❖ *моноинтервальные аккорды условно однородные** — созвучия, состоящие из одинаковых интервалов различного

¹ Термины "моноинтервальные" и "полиинтервальные созвучия" введены в отечественное музыковедение С. Слонимским, но применяются им только по отношению к созвучиям нетерцевой структуры [59.156].

тонового состава (напр.: больших и малых терций — м.М₉; чистых кварт больших и малых секунд — аккорд 2-1-2-2 или "аккорд 2-1-1" и т.п. — относительно многочисленная группа современных моноинтервальных аккордов и др.

2. Полиинтервальные аккорды — созвучия, состоящие из разнородных интервалов — наиболее многочисленная группа современных созвучий. К ней относятся:

- ❖ *полиинтервальные аккорды, обращаемые в моноинтервальные аккорды** — созвучия, которые могут быть представлены в виде *однородного** или *условнооднородного моноинтервального аккорда** (напр.: полиинтервальный аккорд $d^1-b^1-c^2-e^2$ может быть представлен как *однородный моноинтервальный целотоновый кластер** $b^1-c^2-d^2-e^2$;
- ❖ *полиинтервальные аккорды, необращаемые в моноинтервальные аккорды** ¹Пример 9, ¹⁰Пример 10 [или, напр., аккорд — c-es-e-g (= "мажоромирное трезвучие" или, иначе, *вариантно-терцовый квинтаккорд**).

3. Следует учитывать, что в отдельных гармонических стилях, а, подчас, и сочинениях, одни и те же моноинтервальные или полиинтервальные аккорды могут функционировать и как моноаккорды основного вида и как моноаккорды-обращения. В частности, в одних сочинениях трезвучие и квартсекстаккорд могут оказаться *о б р а щ е н и я м и с е к с т а к к о р д а*, а септаккорды, квинтсекст- и терцквартаккорды — *о б р а щ е н и я м и с е к у н д а к к о р д а*. Такое перераспределение гармонических ролей моноаккордов обусловлено несколькими обстоятельствами, в том числе: их местоположением в тех или иных синтаксических единицах, многократностью их появления, их протяженностью, связью с тяжёлыми или слабыми долями музыкального времени, и пр. Так, если секстаккорд "открывает" и "закрывает" большинство фраз, предложений и периодов музыкальной композиции, связан в основном с сильными временными долями, появляется чаще, чем родственно-звуковые трезвучие и квартсекстаккорд, отличается от них большей протяженностью, то в такой ситуации его оценка и восприятие в качестве аккорда основного вида представляется вполне объективным фактом.

¹ Н.С.Гуляницкая предлагает разделение *полиинтервальных аккордов* на: "аккорды с побочными тонами" и "составные аккорды". Этот подход предполагает учёт конкретных условий применения полиинтервальных аккордов, в зависимости от чего и решается вопрос их принадлежности к одной из названных ею групп [13. Л1. 23-28; 14.36, 45-49].

Пример 9

Бриттен. Эхо поэта. №1 Эхо



Пример 10

Мессиян. «Двадцать взглядов...», №9



Полиаккорды ^I

К разряду *полиаккордов* относятся аккорды, структуре которых характерна дифференциация на два и более простых аккорда, обладающих относительной конструктивной самостоятельностью и индивидуальностью, в том числе, функциональной, интервальной и тоновой. Эти аккорды в составе полиаккордов называют "*субаккордами*" ^{Пример 11. Пример 12. Пример 13}.

^I Рекомендуемая литература: 85.98-116; 48.39-46, 22-265; 14.50-60.

Пример 11

Шнитке. Соната №1 (1963), III



Пример 12

Шёнберг. Свидетель из Варшавы



Пример 13

Мессиян. Поднож.: обратная и лицевая стороны



Наиболее характерные черты *полиаккордов*:

- частичное или полное несовпадение звукового и интервального материала субаккордов, входящих в полиаккорды;
- самостоятельность функции субаккордов;
- различие функции *о б щ е г о* звука (если такой имеется) в составе каждого из субаккордов.

Важнейшая особенность восприятия полиаккордов связана с осознанием, входящих в них субаккордов как индивидуальных в красочном и функциональном отношении созвучий, выступающих одновременно и как соподчиненные части одного красочного и функционального гармонического целого.

Полиаккорды могут появляться в гармонической ткани музыкальных сочинений и относительно редко, как созвучия, в основном, сопутствующие моноаккордам, и, напротив, относительно часто, выполняя при этом роль ведущих конструктивных элементов этой ткани.

Условия, способствующие образованию полиаккордов

К основным условиям, способствующим образованию полиаккордов относятся:

- многозвучие аккорда (= фактор многозвучности);
- диссонантность отношений звуков аккорда (= фактор диссонантности).

Этот фактор играет ведущую роль в разделении аккорда на относительно автономные в конструктивно-гармоническом отношении компоненты — тоны, интервалы и субаккорды. Его расчленяющее воздействие на структуру моноаккордов связано с более или менее активным взаимоотталкиванием звуков, находящихся в диссонантных отношениях. Рост диссонантности, как правило, связан с расширением тонового состава аккордов. Следствием этого наибольшая распространённость полиаккордов наблюдается среди многотоновых созвучий. Усиление внутренних гармонических противоречий в аккорде происходит обычно вместе с ростом числа диссонантных отношений, другими словами, ростом сил взаимоотталкивания, подрывающих общее гармоническое единство аккорда и подготавливающих, тем самым, возможность его расслоения на обособленные части. В тоже время в этих условиях обычно сохраняется и определённая гармоническая целостность многозвучных аккордов, связанная с действием такого фактора объединения как консонантность. Распространённая черта обособленных субаккордов в полиаккордике — это их относительно меньшая внутренняя напряженность и гармоническая противоречивость. Они обусловлены в большинстве случаев тем, что субаккорды образуются обычно из компонентов менее конфликтных в *с о н а н т н о м* отношении^{Пример 10, Пример 11, Пример 12, Пример 13;}

- регистровое выделение отдельных групп звуков в составе аккорда (= регистровый фактор. Действие данного фактора всегда приводит к ослаблению

гармонической связи между различными составляющими аккорда, следствием чего его структура в любом случае становится, как минимум, регистрово-многоплановой);

- индивидуализация интервальной структуры отдельных звуковых групп в составе аккорда, обособленных в регистровом отношении (= интервально-структурный фактор);

- фактурная индивидуализация отдельных групп звуков в составе аккорда (= фактурный фактор). Этот фактор, подобно регистровому, также приводит к ослаблению связи между различными составляющими аккорда, следствием чего его структура становится фактурно-многоплановой, что, однако, вне учёта вышеназванных условий не является основанием для определения этой структуры как полиаккордовой. Наиболее характерные приемы фактурной индивидуализации субаккордов — тембровая, ритмическая, динамическая, мелодико-фигуративная, как правило приводят к созданию фактурно, но не функционально-гармонической аккордовой многоплановости. Естественно, что каждый из этих приёмов способен к самостоятельному действию. Однако наиболее эффективно их совместное применение, ведущее к активному расслоению моноаккорда на фактурно обособленные части, выделяющиеся своей тембровой, динамической и прочей самостоятельностью. При этом, следует отметить, что и фактурная, и регистровая многоплановость являются чаще сопутствующими, но далеко не основными условиями признаками гармонического расслоения аккордов, другими словами, присутствие фактурной и регистровой многоплановости возможно и в моногармонических созвучиях, которые приобретают в этих случаях много общих черт с полигармоническими. То есть такая их общность имеет скорее внешнее значение, которое не снимает принципиального существенно гармонического различия между моно- и полиаккордам

Классификации полиаккордов¹

Для отечественной и зарубежной теории характерно разделение полиаккордов прежде всего в тонально-гомофонной музыкальной ткани и при этом только на два вида: **монотональные** и **политональные**. К *монотональным полиаккордам* относятся полиаккорды, все субаккорды которых принадлежат одной тональности^{Пример 14},

к политональным — полиаккорды, отдельные или все субаккорды которых принадлежат разным тональностям^{Пример 15}.

Принципиальное различие этих видов полиаккордов заключается в том, что субаккорды *монотональных полиаккордов* всегда отличаются по своей тональной функции, а субаккорды *политональных полиаккордов* могут и отличаться по этому параметру, и не отличаться

¹ Рекомендуемая литература: 48; 90; 85; 36; 13; 24; 32; 27; 14; 22; 75; 71; 68; 71.189; 68.16-17; 85.107-108.

Пример 14

Онеггер. Симфония 5, 1 часть

\underline{DV} d T DVII S β II T DVII W DV SIV
 SIV T S β II D \sharp VII T S β II M SIV DV

Пример 15

Прокофьев. Пятая соната. 1 часть

Во втором и третьем тактах примера образуются политональные полиаккорды монофункциональной природы (T/T; S β II/S β II), находящиеся со следующими аккордами в малосекундовых плагальных отношениях:

| | | | |
|---|--------------|---|--------|
| T | S β II | — | B-dur: |
| T | S β II | — | E-dur: |

Названные виды полиаккордов, в зависимости от функционального сходства или различия своих субаккордов, могут также подразделяться на следующие подвиды:

- полиаккорды политональные монофункциональные e^* — полиаккорды, субаккорды которых выполняют одинаковую функцию в разных тональностях Пример 15 ;
- полиаккорды политональные полифункциональные e^* — полиаккорды, субаккорды которых выполняют разные функции в разных тональностях Пример 15 ;
- полиаккорды монотональные полифункциональные e^* — полиаккорды, субаккорды

которых выполняют разные функции, но в одной тональности.

Все эти полиаккорды могут также дифференцироваться и в зависимости от состояния тональности, в котором пребывают как сами полиаккорды, так и их субаккорды

Пример 16

Пример 16

Скрябин. Гирлянды

The image shows a musical score for Scriabin's 'Girlandy'. It consists of two systems of staves. The first system has two staves, and the second system has two staves. The music is highly complex, featuring many chords and intervals that are not typical of standard tonality. There are various markings such as 'p' (piano), 'f' (forte), and 'rit.' (ritardando). The score is written in a style characteristic of Scriabin's late work, with a focus on color and texture over traditional harmonic rules.

[Данный фрагмент — пример полиаккордового мышления позднего Скрябина, с характерным для него "многозначным тональным состоянием": Эта многозначность обусловлена рядом специфических и очень характерных для композитора конструктивных моментов:

- во-первых, его тональность здесь в целом может быть определена как "хроматическая двенадцатиступенная диссонантная тональность in "a";
- во-вторых, её состояние в целом воспринимается и как "парящее", поскольку все ведущие конструктивные аккорды этого сочинения представляют собой не разрешаемые квази доминанты к различным ступеням вышеназванной хроматической тональности, а также их обращения и те или иные модификации (в том числе, с увеличенной квинтой — низкой квинтой, секстой, ноной),

в-третьих, состояние данной тональности может быть к тому же оценено по-разному и в нижнем, и верхнем пластах. В нижнем оно может определяться как "парящее стабильное", поскольку здесь неизменно главенствует в качестве опорного тона звук "a" — "первая ступень" хроматической тональности данного сочинения, а в верхнем — как "парящая колеблющаяся", т.к. здесь, напротив, последовательно сменяют друг друга разные опорные тоны квази доминант — "h", "cis", "dis", "f" и "gis", которые своей сменой создают эффект непрерывного обновления тонального "закулисного" центра. (Для общего гармонического единства музыкальной ткани, логичности появления в ней опорных тонов очень важным является тот факт, что все они образуют в конечном итоге структуру основного конструктивно-го созвучия сочинения — малого мажорного септаккорда с ноной, взятого от звука "cis".)]

Наряду с вышеназванными классификациями полиаккордов, ниже

представлен ряд других дифференцирующих "подходов" к современной полиаккордике, позволяющих более последовательно и разносторонне исследовать её "материю". В этих "подходах" можно учитывать, в частности, и такие параметры полиаккордов, как:

- однородность и разнородность интервальной структуры субаккордов, входящих в полиаккорды, в частности:
 - полиаккорды *интервально-однородные** Пример 17 (скажем, полиаккорд, состоящий только из квинтнонаккордов)
 - полиаккорды *интервально-условнооднородные** Пример 15 (напр., полиаккорд, состоящий из квартсекстаккорда и секстаккорда),
 - полиаккорды *интервально-разнородные** (Пример 18 — напр., первый и последний наонаккорды)¹,

Пример 17

Саркисян. Миниатюра

Пример 18

Мессиан. Прелюдии, № 5

Верхний пласт — модус 2. 1. 1 2. 1. 1 2. 1

III лад Мессиана

II лад Мессиана

Нижний пласт — модус 1. 2 1. 2 1. 2 1. 2

¹ Данная дифференциация применима даже по отношению к сонорным полиаккордам. Однако её применение не представляется необходимым классификационным моментом, поскольку один из важнейших признаков сонороаккордов — это как раз их функционирование в качестве красочно-гармонических элементов, в которых слух не фиксирует (или, по крайней мере, не стремится к этому) ни отдельные звуки, ни отдельные интервалы. (см. раздел «Созвучия красочных функций»).

➤ сходство и различие звукорядного материала субаккордов:

*полиаккорды полимодальные** (= *разнозвукорядные*) Пример 18.
*полиаккорды мономодальные** (= *однозвукорядные**) Пример 19.

Пример 19

Мессиан. «Хаос радуг»



Модус 1.2.... (II лад Мессиана)

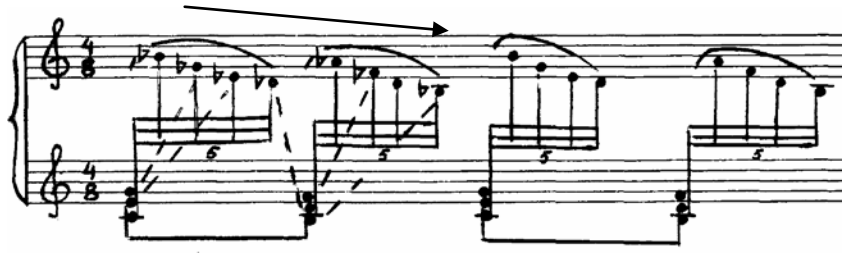
➤ линейную природу полиаккордов, в том числе:

▲ их векторную природу:

■ *моновекторные полиаккорды** — полиаккорды, субаккорды которых движутся в одном направлении* Пример 20

Пример 20

Дебюсси. Прелюдии. XIII



■ *поливекторные полиаккорды** — полиаккорды, субаккорды которых движутся в разном направлении (напр., *полиаккорды зеркально-векторные** в следующем примере, субаккорды которых движутся зеркально по отношению друг к другу Пример 21).

Пример 21

Брубек. IN YOUR OWN SWEET WAY



▲ линейно-функциональную природу:

■ *однофункциональные линейные полиаккорды**:

- проходящие полиаккорды. Пример 22;
- вспомогательные полиаккорды. Пример 22
- и др.

■ *функционально-смешанные линейные полиаккорды** (линейные полиаккорды, субаккорды которых выполняют разные линейные функции. Напр., *линейный полиаккорд*, в котором один из субаккордов выполняет функцию педали, а другие опорного, проходящих и вспомогательных Пример 21, Пример 22 ;

■ красочное содержание полиаккорда и его субаккордов, в том числе: без характеристики его других системных параметров (напр., полиаккорды, в которых нижние субаккорды — это "мрачные, тревожно-трагические низкие субаккорды", а верхние — "просветлённо-звонящие, колокольные" Пример 23) или в связи с ними;

Пример 22

Барток. Микрокосмос. IV, 102



Пример 23

Прокофьев. Третья симфония

8

5 6 7 8

ben tenuto

➤ технику письма, применяемую при построении всего полиаккорда:

■ *монотехнические полиаккорды** — полиаккорды, выстраиваемые с помощью только одной техники письма (напр., "тонально-колеблющейся двенадцатиступенной диссонантной" или, иначе "полицентричной двенадцатиступенной диссонантной" (Пример 24));

Пример 24

Шёнберг. 6 пьес ор. 19, VI

pp *pppp* *ppp*

π_1 π_2 π_3 π_4 π_5 π_6 π_7 π_8 π_9 π_{10} π_{11} π_{12}

■ *политехнические полиаккорды** — полиаккорды, при построении которых применяются приёмы разных техник письма, в том

числе:

- **разные техники** участвуют **одновременно** в построении **каждого субаккорда** (напр., "политонально-серийный полиаккорд", каждый из субаккордов которого одновременно функционирует и как политональная конструктивная единица и как серийная ^{Пример 25}),

Пример 25

Шнитке. Соната №1

in c T D T S T S D T
in cis T D T D T D T D T
in c T D S T

Примечание:

Схема серии:

1. В этом сочинении при построении полиаккордов одновременно применяются серийная и тональная техники письма.
2. Верхний гармонический пласт партии ф-но — используется прима серии, а в нижнем — её ракоход.
3. Согласно теории Хиндемита, основной тон первого верхнего субаккорда — это звук "c"; а нижнего — "cis", основной тон второго верхнего субаккорда — "h", а второго нижнего — "f".
4. Первые субаккорды в обоих пластах в дальнейшем неоднократно появляются на более сильных временных долях, и завершают многие синтаксические единицы. Эта ситуация в сочинении повторяется неоднократно, что позволяет оценивать гармоническую их функцию в обоих пластах как ладоопорную и квази-тоническую, а саму организацию как политонально-серийную. Функции остальных субаккордов, в соответствующих тональных пластах, могут оцениваться как квази-доминантовые и квази-субдоминантовые.

- разные техники письма применяются **одновременно**, но **персонально к каждому из субаккордов** (скажем, один решён в атонально-модальной технике, а другой в серийной);

- и др.

Усиление и ослабление гармонической самостоятельности субаккордов в полиаккордах любого вида зависит от действия как ранее названных условий, способствующих образованию полиаккордов (см. предыдущий раздел), так и от характера конкретных связей того или иного полиаккорда с окружающими его поли- и моноаккордами. В связи с этим возникает возможность образования в современной музыкальной ткани самых различных видов и подвидов полиаккордов.

К истории полиаккордики

К основным направлениям развития гармонической ткани, приведшим к становлению полиаккордики относятся:

- увеличение числа терций в структуре терцовых моноаккордов;
- "поиски новых, нетерцовых гармоний и принципов построения аккордов, достаточно диссонантных и плотных по звучанию и в то же время позволяющих сохранять не слишком насыщенную фактуру (ориентируясь на традиционное четырехголосие как оптимальный вариант гармонической структуры ткани)" как обратная реакция на "обилие многотерцовых аккордов, утяжеляющих фактуру большим числом голосов" 48.43;
- внедрение в структуру терцовых аккордов побочных и заменных тонов (диатонических и хроматических. Эта линия усложнения аккордики представляет собой, наряду с вышеназванной, ещё одну предпосылку появления в музыкальной ткани аккордов нетерцового строения, созвучий с резко-диссонантной звучностью, а, в конечном итоге, предпосылку образования полиаккордов, состоящих из субаккордов с любой интервальной природой.

Начало систематического применения полиаккордов происходит в конце XIX столетия. При этом, в роли родословной точки всех будущих полигармонических комплексов и, вместе с ними, различных видов полиаккордов, выступает т р е з в у ч и е с ч у ж д ы м б а с о м.

Процесс зарождения полиаккордики с первых её шагов шёл параллельно с развитием полифункциональности. Последняя, в свою очередь, была непосредственно связана с различными органными пунктами и с различными полигармоническими образованиями, возникавшими в н е е г о.

В качестве отправной точки развития полифункциональности в терцовой аккордике традиционно оценивается кадансовый квартсекстаккорд с присущей ему доминантово-тонической функциональной многозначностью.

Последующее — более отчётливое — расслоение аккордов на относительно автономные в конструктивно-гармоническом отношении части —

интервалы и субаккорды — происходит только в ундецимаккордах и терцдецимаккордах — характерных представителях аккордики конца XIX — начала XX столетий.

Наиболее важный исторический этап в становлении собственно полиаккордовой техники связан с первым десятилетием XX века, когда она активно применяется в многообразных конструктивно-гармонических условиях, в том числе:

- в двенадцатитоновой тональности, связанной с любыми диатоническими или хроматическими звукорядами, моно- или полиинтервальными аккордами самого разного содержания, а также традиционными и новыми отношениями этих аккордов Пример 26. Пример 27 ;

Пример 26

Мессиа́н. Прелюдии, № 5

Верхний пласт — модус 2. 1. 1 2. 1. 1 2. 1

III лад Мессиа́на

II лад Мессиа́на

Нижний пласт — модус 1. 2 1. 2 1. 2 1. 2

Пример 27

Сарки́сян. Миниатюра

mf *sub.p*

- в свободной атональности, связанной с многозвучными, разноинтервальными, консонантными и диссонантными, традиционными и новыми субаккордами, с тенденциозно выстраиваемыми цен-

трализованными и, напротив, децентрализованными отношениями этих субаккордов и пр. Пример 28, Пример 29, Пример 30 .

Пример 28

Шнитке. Соната № 2



The image shows a musical score for Schnittke's Sonata No. 2. It features three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The piano part is marked with a very forte dynamic (*fff*). The notation includes various chords and rhythmic patterns, with some notes marked with accents.

Пример 29

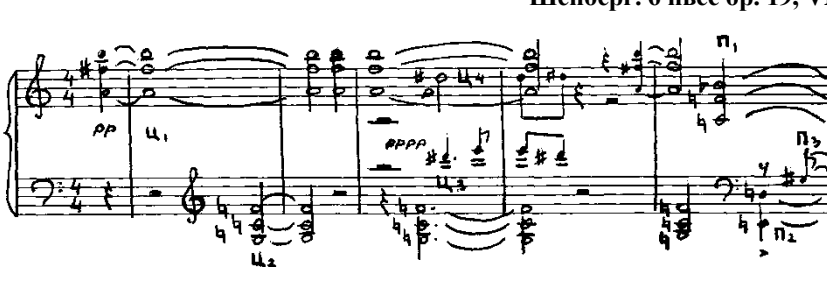
Бриттен. Эхо поэта. №1 Эхо



The image shows a musical score for Britten's Echo of the Poet No. 1. It features three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The time signature is 4/4. The key signature has two sharps (D# and F#). The piano part is marked with a forte dynamic (*f*). The notation includes various chords and rhythmic patterns, with some notes marked with accents and a circled exclamation mark (!) in the bass line.

Пример 30

Шёнберг. 6 пьес ор. 19, VI



The image shows a musical score for Schoenberg's 6 Pieces Op. 19, No. VI. It features three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#). The piano part is marked with piano (*pp*) and pianissimo (*ppp*) dynamics. The notation includes various chords and rhythmic patterns, with some notes marked with accents and dynamic markings like *pp*, *ppp*, and *pp*.

1) Структуры Ц1 и Ц2 (см. пример) имеют общие интервалы: кварту и большую нону (м7). В совместном звучании Ц3 и Ц4 выделяются б6 и мб (гармонические интервалы) и м2 (мелодический). Совокупность Ц1, Ц3 и Ц4 дает звучание обращения малого мажорного септаккорда.

2) Начальный и конечный центры пьесы идентичны. Отдельные тоны (напр., "as") выполняют в конечном центре функцию добавочных звуков. Их интервальное отношение отражает одну из связей в Ц1 — 69. Они же выделяются в П1 и П3, и в результате придают заключительному комплексу пьесы значение собирательного центра.

- в аккордово-полипластовой ткани, каждый из аккордовых пластов которой решён в собственной фактурной манере. Пример 31

Пример 31

Шёнберг. Свидетель из Варшавы

Красочные аккорды ¹

Красочные аккорды (= "красочно-декоративные" 26.165 и "тембровые аккорды" 85.188) — это созвучия, выразительные свойства которых прежде всего связаны с их красочным содержанием и при этом выступают в роли либо ведущего, либо единственного конструктивно-гармонического фактора. Другими словами, это созвучия, чьи основные свойства и функции связаны в первую очередь с их красочно-выразительным содержанием, т.е. их "цветом" (= гармоническим колоритом, тембровым колоритом), цветовой сущностью, цветовым обликом.

В случае, когда красочные аккорды выступают в роли ведущих гармонических средств, т.е. функционируют наряду с аккордами другого рода, они приносят с собой в образное содержание музыкального сочинения достаточно индивидуальные черты и изобразительность. В сочинениях, где эти аккорды выступают уже в качестве единственных конструктивно-гармонических элементов, они единовластвуют в создании всей образной сферы сочинения, всех его выразительных планов (см. *Сонорика, Сонорная гармония*).

Восприятие красочности, красочных свойств музыкальной ткани связано, прежде всего, с ощущением красочного аспекта её различного аккордового и квази аккордового материала.

Различается два вида аккордовой красочности: структурная и тембровая [72.138]:

- к структурной — относится красочность, определяемая звуковым и интервальным составом аккорда и, в частности, его расположением;
- к тембровой — красочность, зависящая от расположения и силы обертонов каждого из звуков аккорда (обертоновая красочность), от его регистрового решения (регистровая красоч-

¹ Рекомендуемая литература: 26; 3.329-330; 72; 75.132-133; 64; 24.18-19; 35.172-194; 91.191-198.

^{II} "Цвет <...>. Один из видов красочного радужного свечения — от красного до фиолетового, а также их сочетаний или оттенков <...>" БЭКМ, 2002., 2002.

"Тембр(франц. timbre) <...>. В музыке — качество звука (его окраска), позволяющее различать звуки одинаковой высоты, исполненные на различных инструментах или различными голосами. Тембр зависит от того, какие обертоны сопутствуют основному тону, какова интенсивность каждого из них и в каких областях звуковых частот образуются их скопления (форманты)" БЭКМ, 2002., 2002.

"Колорит (итал. colorito, от лат. color — цвет), система цветовых сочетаний <...>. Одно из важнейших средств эмоциональной выразительности — может быть теплым (преимущественно красные, желтые, оранжевые тона) и холодным (преимущественно синие, зеленые, фиолетовые), спокойным и напряженным, ярким и блеклым, основанным на локальных цветах и на использовании тональных отношений, рефлекса, валера" ["валер (франц. valeur, букв. — ценность), в живописи и графике оттенок тона, выражающий (во взаимосвязи с другими оттенками) определённое соотношение света и тени"] БЭКМ, 2002., 2002.

ность), характера штрихов (штриховая красочность), применяемых при исполнении аккорда, динамических и фактурных условий (фактурная красочность), а также от состава инструментов, которые участвуют в исполнении аккорда (инструментальная красочность).

Индивидуальность красочных свойств, красочной выразительности аккордов обусловлена рядом параметров, но прежде всего оригинальностью содержания звукового состава этих аккордов, их интервальной, моно- и полигармонической структуры, а также спецификой их регистрового положения.

В разных вариантах фактурного, штрихового, динамического или темпового изложения любого аккорда его основная индивидуальная красочность в целом сохраняется, но, при этом, она обретает и относительно новые оттенки. И такое разнообразие вариантов красочного "облика" аккордов, в конечном моменте, оказывается реальным основанием для создания ярких и разнообразных по своему общему гармоническому колориту, красочно-конструктивному содержанию музыкальных сочинений.

Достаточно редкие явления гармонической красочности, связанные с намеренно создаваемыми разнообразными изобразительными моментами, наблюдаются в музыке разных эпох (напр., в органных сочинениях эпохи Ренессанса или программных сочинениях французских клавесинистов). Однако, её активное и последовательное применение в качестве важного конструктивно-художественного средства происходит только в музыке романтиков. Применение же *красочных аккордов* в качестве ведущих и, тем более, единственных конструктивных созвучий, т.е. созвучий, с которыми связано, соответственно, становление большей части или всей образности сочинений разных жанров, связано исключительно с музыкально-культурной тканью XX и XXI столетий.

В то же время, следует учитывать, что красочное содержание аккордики само по себе является специфическим признаком всех без исключения созвучий, т.е. не зависит от того реализуется оно как ведущее конструктивное явление и выступает только как сопутствующий гармонический фактор.

Конструктивное значение созвучий, связанное с их красочным содержанием, их красочными функциями (= значениями, зависимостями, отношениями) является, прежде всего, прерогативой звуковой организации сонорного типа.

Выполнение созвучиями *красочных функций* в разнотехнических вариантах *звуковой системы* сонорного и несонорного типов, всегда связано с одновременным выполнением ими и различных других конструктивных функций. В частности, *общеструктурных** и *структурнотехнических** (напр., тональных, серийных, *прогрессийных**, модальных).

Красочные функции созвучий в разнотехнических видах гармонической системы сонорного и несонорного типов могут, в зависимости от изме-

нения тех или иных своих конструктивных и материальных параметров, как активизироваться, так и, напротив, ослабевать, и, таким образом, представляться в качестве, соответственно, более или менее значимого конструктивно-гармонического явления.

Активизация *красочных функций* созвучий может быть, в частности, связана как с незначительной, так и с полной нейтрализацией любых ладотональных функций¹ этих же созвучий, возникающих на уровне взаимодействия их основных тонов². К числу ведущих факторов, способствующих такой активизации красочных функций относятся:

- нарушение традиционных ладофункциональных связей между созвучиями (прерванные обороты, *функциональные инверсии*);
- нейтрализация таких связей;
- разрушение л и н е а р н ы х связей между созвучиями.

Особенно важно значение второго из названных условий. Основные приёмы, способствующие нейтрализации традиционных ладофункциональных связей между созвучиями:

- расположение этих созвучий в крайних регистрах;
- максимальная плотность или, напротив, разреженность их интервальной структуры (особенно в сочетании с первым приёмом);
- резкие смены регистров созвучий, следующих друг за другом;
- резкие смены динамических оттенков, приходящихся на созвучия;
- длительные паузы перед ними и после них;
- острые акценты (удары, уколы и т.п.), приходящиеся на созвучия;
- значительная протянутость созвучий (различные педали и в том числе фигурационные);
- крайне быстрые смены созвучий;
- применение созвучий в роли аккордов-дублировок (см. *Многоголосная мелодия*);
- разновременное появление и исчезновение тонов созвучий.

¹ При очень высокой активности *красочных функций* созвучий в различных технических видах звуковой системы несонорного типа, эти виды, наряду с теми или иными своими конструктивно-техническими состояниями, обретают ещё одно — красочное (= красочно-выразительное). В частности, тональная несонорная система, кроме 10-ти своих известных состояний, рассматриваемых в «Гармонии» Ю.Н. Холопова (*многозначная тональность, инверсионная тональность, политональность* и др.) в этом случае может иметь и 11-е именоваться как "красочная тональность (= сорная)" и, в том числе, "многозначная", "инверсионная" и т.п.

² Последней относится, прежде всего, к различным *сонорам*.

Характеристика красочных созвучий, связана, прежде всего, с определением их цветовой (= ассоциативно-цветовой) индивидуальности, а также с определением содержания тех их свойств, которые так или иначе обеспечивают эту индивидуальность, в том числе, свойств, связанных : с собственно гармоническими параметрами красочных созвучий, и свойств, связанных с их разными не гармоническими параметрами.

К свойствам гармонического порядка относятся:

- природа материала *красочных созвучий*, в том числе:
 - звуки с определённой высотой;
 - звуки с неопределённой высотой (в частности, *шумозвуки* и конкретные звуки);
- интервальная структура красочных созвучий;
- их звуковой объём;
- плотность звуковой массы красочных созвучий (её сгущенность или, напротив, разреженность);
- их сонантные качества.

К свойствам не гармонического порядка принадлежат:

- регистровое положение *красочных созвучий*;
- конфигурация этих созвучий (= фактура. Напр., хоральная, арпеджированная, линейная и пр.);
- инструментально-тембровое решение красочных созвучий;
- их штриховой параметр;
- динамический параметр и др.

Характеристика красочных созвучий

Характеристика *красочных созвучий* может быть как относительно объективной, если в ней отражаются какие-либо конкретно-материальные свойства (параметры) этих созвучий, так и, напротив, относительно субъективной, при отражении в ней только "ассоциативных свойств" созвучий красочных функций и, в том числе, "ассоциативно-красочных" и "ассоциативно-психологических".

Любая из характеристик *созвучий красочных функций* может быть представлена как в односложных, так и многосложных терминах, раскрывающих и отдельные стороны их содержания, и разные совокупности этих сторон. Напр.: "светлый", "тёмный", "яркий", "тусклый", "насыщенный", "пастельный", "шумовой", "просторный", "разряженный", "плотный", "мягкий", "жесткий", "высокий", "низкий", "матовый", "приглушенный", "громкий", "ударный", "фоновый", "консонантный", "диссонантный", "линейный", "горизонтальный", "диагональный", "прямолинейный", "волнообразный", "геометрический", "квадратный", "треугольный", "фоновый", "дублирующий", "аккордовый", "дискретный", "микрополифонический", "ударно-пиццикат-

ный", "медно-звонящий", "нежно-кантабилный", "подавлено-сжатый", "горизонтально-диагональный", "агрессивный жестко-ударный", "радостно-просветленный мажорный", "мрачно-напряженный цепной", "плотно-низкий мрачно-шумовой" и т.д., и т.п.

Красочные аккорды как сопутствующий конструктивный фактор¹

К числу красочных аккордов, выступающих в качестве сопутствующего конструктивного фактора в современной музыкальной ткани, относятся созвучия, выполняющие, наряду с какими-либо *общеструктурными функциями** и *техническими функциями** (в частности, тональными, модальными и серийными), также и различные ударные, шумовые, фоновые и линейно-дублирующие функции (напр., аккорд, выполняющий *общеструктурную функцию** центра и следующие *технические функции**: линейную — "педаля", тональную — "диссонантная тоника", серийную — "первый сегмент" двенадцатитоновой серии ^{Пример 32}). В соответствии с этими функциями созвучия определяются как *ударные, шумовые, фоновые* и *дублирующие созвучия* или *аккорды*.^{II}

Пример 32

Бриттен. Эхо поэта. №1 Эхо

NB

Ударные созвучия

К разряду *ударных созвучий* (= ударных аккордов) относятся созвучия, звучание которых представляется как акцентированное, более или менее резко, связанное с ощущением некоторой внезапности своего появления.

Наиболее характерные параметры ударных созвучий следующие:

- специфическое акцентное звучание, возникающее в результате

^I Рекомендуемая литература: 64; 85.178,191-198; 19.128; 91.191-198; 72.145; 26; 12. Гл. 7; 27.44-46; 48.77-82.

^{II} О содержании некоторых из этих созвучий в тональной системе см. в работах: 64; 85.178,191-198; 19.128; 91.191-198; 72.145; 26; 12. Гл. 7; 27.44-46; 48.77-82.

относительно короткого и сильного удара по источнику звука (мембране, струне, воздушному столбу и др.),

- относительная краткость звучания,
- расположение в крайних регистрах,
- многозвучность,
- обилие диссонирующих интервалов,
- повышенная плотность расположения тонов ("теснейшее" расположение) и др.

Красочное содержание ударных созвучий напрямую зависит от их интервального состава (*колорит интервальный*), регистрового положения, характера их акцентуации (*колорит акцентный*), инструментального решения (*колорит тембровый*) и нек. др. факторов. Разнообразие этих условий — важная предпосылка образования большого числа ударных созвучий с яркой индивидуально-красочной выразительностью. Особенно часто эти созвучия употребляются в условиях ритмического движения, насыщенного неожиданными переменами, "поворотами" ^{Пример 33}.

Пример 33

Щедрин. Звоны. Второй концерт



Шнитке. Соната № 2



Шумовые созвучия

К разряду *шумовых созвучий* (= *созвучия-шумы*, *шумовые аккорды*) относятся созвучия, звучание которых представляется как нестройное, относительно неопределённое по своей высоте, связанное с разнохарактерными звуками или, в крайнем своем проявлении, если эти созвучия выступают в статусе собственно соноров, как даже беспорядочное, обусловленное звуковыми колебаниями разной физической природы, в том числе со "случайным" изменением своей амплитуды и частоты. Специфика красочного содержания *шумовых созвучий* обусловлена своеобразием их интервального состава (*интервальный колорит*), регистрового положения, фактурного рисунка (*фактурный колорит*), инструментального решения (*тембровый колорит*), характера акцентуации (*акцентный колорит*) и нек. др. факторов. Наиболее типичными параметрами *шумовых созвучий* являются появление этих созвучий в самых крайних регистрах, теснейшее расположение их тонов, повышенная (по сравнению даже с *ударными созвучиями*) степень диссонантности. Выразительные возможности шумовых созвучий относительно ограничены. Наиболее часто они употребляются в условиях глissандирующего ритмического движения, насыщенного неожиданными переменами, "поворотами" ^{Пример 34}.

Пример 34 ¹

Шнитке. Серенада, 2 часть

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and contains three chords. Above each chord is a dynamic marking 'fff' and below it is '(mp)'. The bottom staff is in piano clef and shows a glissando from 'pp' to 'ff' with a double-headed arrow. Below the piano part are three chords, each with a dynamic marking 'fff' below it. A box labeled 'NB' is placed over the first chord in the treble staff.

Фоновые созвучия

Фоновые созвучия (= *фоновые аккорды*) — это *гармонические педали* ^{Пример 35}, *гармонические остинато* ("внутри неподвижные" и "внутри подвижные" ^{Пример 36} — дифференциация остинато и определения С. Слоним-

¹ Глissандирующей шумовое созвучие в данном примере исполняется на струнах фортепиано в диапазоне, указанном композитором.

ского — см. работу 60) звучание которых представляется как стройное, непрерывное, относительно протяжённое. Красочное содержание *фоновых созвучий* подобно *шумовым* также напрямую зависит от их интервального состава, регистра, регистрационного положения, фактурного рисунка и инструментального решения. Разнообразие этих условий — важная предпосылка образования большого числа *фоновых созвучий* со специфической красочно-выразительной природой. Конструктивная важность и наибольшая распространённость этих созвучий в тональных и других несонорных вариантах звуковой системы значительно выше по сравнению с *ударными* и *шумовыми созвучиями*. Многообразны декоративные и изобразительные назначения *фоновых созвучий*.

Пример 35

Бриттен. Эхо поэта. №1 Эхо

NB

Пример 36


Шёнберг. Свидетель из Варшавы

Дублирующие созвучия

К *дублирующим созвучиям* (= *дублирующим аккордам, аккордам-дублировкам, тембровые созвучия*) относятся созвучия, отдельные тоны которых повторяют линию движения одного, нескольких или всех мелодических голосов музыкальной ткани. В отношении этих аккордов повышенную роль играют их линейные функции и, напротив, значительно ослабляются тональные. Наибольшая нейтрализация последних происходит обычно при полной идентичности голосов, сочетающихся в *аккордах-дублировках*. Быстрые смены этих созвучий, их крайнее регистровое положение, сложная интервальная структура, её индивидуализация — самые важные факторы, способствующие такой нейтрализации. В движении дублирующих аккордов всегда находит отражение логика развития мелодического голоса, который они дублируют. Основная их функция — выступление в роли *декоративных гармонических элементов, раскрашивающих мелодический голос*. В этом отношении их действие сходно с действием различных оркестровых тембров, дублирующих мелодические линии (отсюда их наименование — "тембровые созвучия"). Явление дублирующих аккордов связано также с понятиями "*многоголосная мелодия*" и "*ленточное голосоведение*" (Пример 37, Пример 38, Пример 39, Пример 40, Пример 41).

Пример 37

Brubeck. In Your Own Sweet Way



Пример 38

Прокофьев. Мимолётности. XVI



Пример 39

Шостакович. Катерина Измайлова. 5 картина

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The music features a series of chords and some melodic lines. There are dynamic markings like 'p' and 'f' and some articulation marks like 'v'.

Пример 40

Прокофьев. Сарказмы. II

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The music is characterized by dense, blocky chords and some melodic lines. There are dynamic markings like 'ff' and 'mf' and some articulation marks like 'acc'.

Пример 41

Бартók. Микрокосмос. IV, 102

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The music features a series of chords and some melodic lines. There are dynamic markings like 'f' and 'cresc.' and some articulation marks like 'acc'.

В условиях, когда *красочные аккорды* выступают в качестве важного конструктивного фактора гармонической ткани, ведущим параметром, характеризующим его "жизнедеятельность" является логика становления, развития и завершения диссонантно-красочной напряженности этой ткани, т.е. той её стороны, которая отражает в себе конкретные материальные свойства красочных созвучий, допускающие наиболее объективную характеристику содер-

жания красочной стороны гармонического процесса по сравнению с характеристикой тех их свойств, которые предполагают более свою "ассоциативно-красочную" и "ассоциативно-психологическую" оценку. Эта сторона гармонического процесса, её логика может иметь самые разные параметры, в том числе:

- ❖ континуально-прямолинейный восходящий и нисходящий одновременно в разных пластах гармонической ткани:
 - прямолинейный восходящий позиционно мобильный (верхний пласт — здесь работают аккордовые построения с восходящим вектором движения в своём изложении, что придаёт их гармонии состояние относительно просветлённой диссонантно-красочной напряжённости) и прямолинейный нисходящий позиционно стабильный (нижний пласт — здесь слышится только неизменное относительное "потемнение" диссонантно-красочной напряжённости) ^{Пример 42};¹

Пример 42

Скрябин. Гирлянды

- прямолинейный нисходящий (аккордовые построения с нисходящим вектором движения — относительно сгущение диссонантно-красочной напряжённости) ^{Пример 43};

¹ В данном примере верхний пласт — прямолинейно-восходящий — может быть определён также и как позиционно-подвижный, а нижний — как стабильно-уровневый (сохранение уровня красочно-диссонантной напряжённости).

Пример 43

Прокофьев. Сарказмы. II

- прямолинейный стабильно-уровневый одноплановый (аккордовые построения с неизменным уровнем диссонантно-красочной напряжённости)
Пример 44, Пример 45,

Пример 44

Шёнберг. 6 пьес оп. 19, VI

Пример 45

Вилла-Лобос. Каучуковая собачка

Lento (♩ = 114)

Пример 46

Мессиа́н. Прелюдии, № 5

Верхний пласт — модус
 III лад Мессиа́на
 II лад Мессиа́на
 Нижний пласт — модус

2. 1. 1 2. 1. 1 2. 1
 1. 2 1. 2 1. 2 1. 2

Красочно-аккордовый процесс наблюдается в современных сочинениях и монопластового, и полипластового порядка, в том числе, обладающих развитой мелодической или, напротив, строгой линейной природой как *ленточно-одноголосного склада* (= фактуры)*, так и *ленточно-многослойного склада* (= ленточно-многоголосной фактуры)*¹. Каждый тон или большинство тонов в голосах этих складов могут быть "раскрашены" (= продублированы) аккордами любой интервальной структуры и звукового состава, а сама музыкальная ткань может иметь самый разный гармонический рельеф, в частности, стабильно-однородный (напр., "квази-прямоугольный" или, иначе, "аккордово-педальный"), плавно-меняющийся (напр., "волнообразный" с одинаковой или различной амплитудой отдельных "волн"; "квази-треугольный" или "квази-трапециевидный" с любыми параметрами своих отдельных "сторон") и резко-обновляющийся (напр., "аккордово-пуантилистический")..

Во всех этих случаях, красочные созвучия могут выстраиваться на основе как единой, так и различной звукорядной шкалы, в том числе:

диатонической природы ^{Пример 47};

¹ *Ленточно-одноголосная фактура* — мелодическое или линейное одноголосие, каждый или подавляющая часть тонов которого продублирована аккордами. См. *Ленточное голосоведение, Многоголосная мелодия, Дублирующие аккорды*

Ленточно-многослойная фактура — полимелодическая или полилинейная многоголосие, каждый из голосов которого полностью или в подавляющей своей части продублирован аккордами.

Пример 47

Вилла-Лобос. Каучуковая собачка

The musical score for 'Caixa d'água' by Villa-Lobos is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece with a tempo marking of 'Lento (♩ = 144)'. The right hand plays a melody with a chromatic descending line, while the left hand provides a steady accompaniment. Dynamics are marked 'pp'. The second system continues the piece, ending with a 'rit.' marking. Fingerings and breath marks are indicated throughout.

хроматической природы Пример 48 ;

Пример 48

Мессиан. «Двадцать взглядов...», №9

The musical score for 'Vingt Regards' by Messiaen is presented in two systems. The right hand plays a melody with a chromatic descending line, while the left hand provides a steady accompaniment. Dynamics are marked 'pp', 'm.d.', and 'm.s.'. The score includes fingerings (16) and breath marks (7).

микрочроматической природы Пример 49 .

Пример 49¹

Денисов. Концерт для виолончели с оркестром

The image shows a musical score for Example 49, Denisov's Concerto for Cello and Orchestra. It consists of 11 staves. Staves 1-4 are marked 'con sord.' and 'ppp dolcis'. Staves 5-11 are marked 'VI.I'. The music features complex rhythmic patterns and microtonal elements indicated by accidentals and slurs.

Разные звукорядные шкалы могут применяться и одновременно, и последовательно, в том числе: в одном, нескольких или всех голосах какого-либо гармонического пласта или всех пластов музыкальной ткани. При этом смена звукорядов может во всех фактурных ситуациях осуществляться как синхронно, так и асинхронно (Пример 50, Пример 51, Пример 52). Наиболее активно красочные созвучия сегодня применяются в условиях тональной двенадцатитоновой системы.

¹ Пониженные микрохроматические элементы в этом сочинении обозначены с помощью зачёркнутого бемоля или бемоля с флажком (соответственно, понижение на $\frac{1}{4}$ тона и понижение на $\frac{3}{4}$ тона); повышенные микрохроматические элементы — с помощью дважды зачёркнутой одной вертикальной черты (повышение на $\frac{1}{4}$ тона) или дважды зачёркнутых трёх вертикальных черт (повышение на $\frac{3}{4}$ тона).

Пример 50

Мессиан. «Двадцать взглядов...», №9



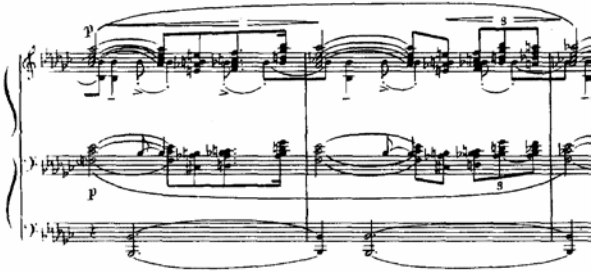
Пример 51

Прокофьев. Мимолётности. XVI



Пример 52

Равель. Виселица.

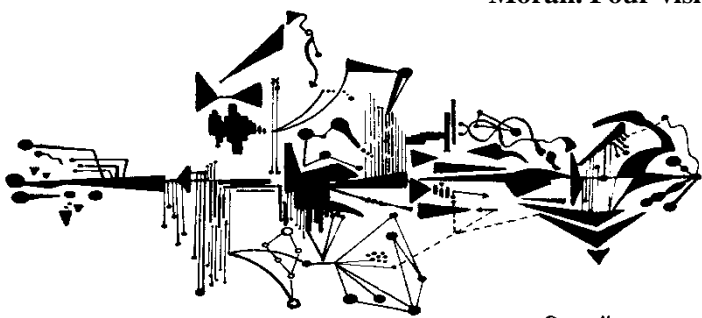


Красочные созвучия — основной конструктивный фактор¹

К числу наименее изученных в современном музыковедении красочных созвучий относятся те, красочные свойства которых выполняют роль ведущего и, в особенности, единственного конструктивно-гармонического фактора. Такого рода аккорды называются "аккорды-соноры" (см. также *Соноры*, *Сонорика*, *Сонорная гармония*, *Сонористика*, *Сонористическая композиция*). На основе аккордов-соноров, а также соноров иной – неаккордовой – природы в музыке XX и XXI столетий создано много сочинений с яркой индивидуальной образностью, богатым красочно-интонационным миром. В значительной степени эти качества музыкальной ткани возрастают в многоплановых гармонических структурах сонорного типа. Пример 53, Пример 54, Пример 55.











Пример 53^{II}

Moran. Four visions, I



Robert Moran
1965

Notation:

-  *modo ordinato, sul tasto, sul ponticello, col legno; the size of notes suggests a relative dynamic range*
-  "flutter tongue" for flute, tremolo for strings
-  mute, no vibrato, use of harmonics
-  strong attack, pizzicato, auxiliary sound produced on the body of instrument
-  limited use of strings glissandi
-  tone going flat (flute and strings)
-  pizzicato glissando
-  auxiliary sounds (body of instruments)
-  a note performed between f - ff subito p - ppp
-  string double stop, harp 'clusters'

^I 3.329-332; 24.93-108; 64; 91; 92.197-205

^{II} В полном объеме данный пример см. в начале учебника под №1.

Пример 54

Stockhausen. Mixtur

b **BLÖCKE**

2 3 9 3 14 5 6 10 4 7 15 bis 30

oder 12 oder 8 oder 6

H
Bkl.Fg
VLI.II
Vla
Vc Cb
S
VLI
DPF

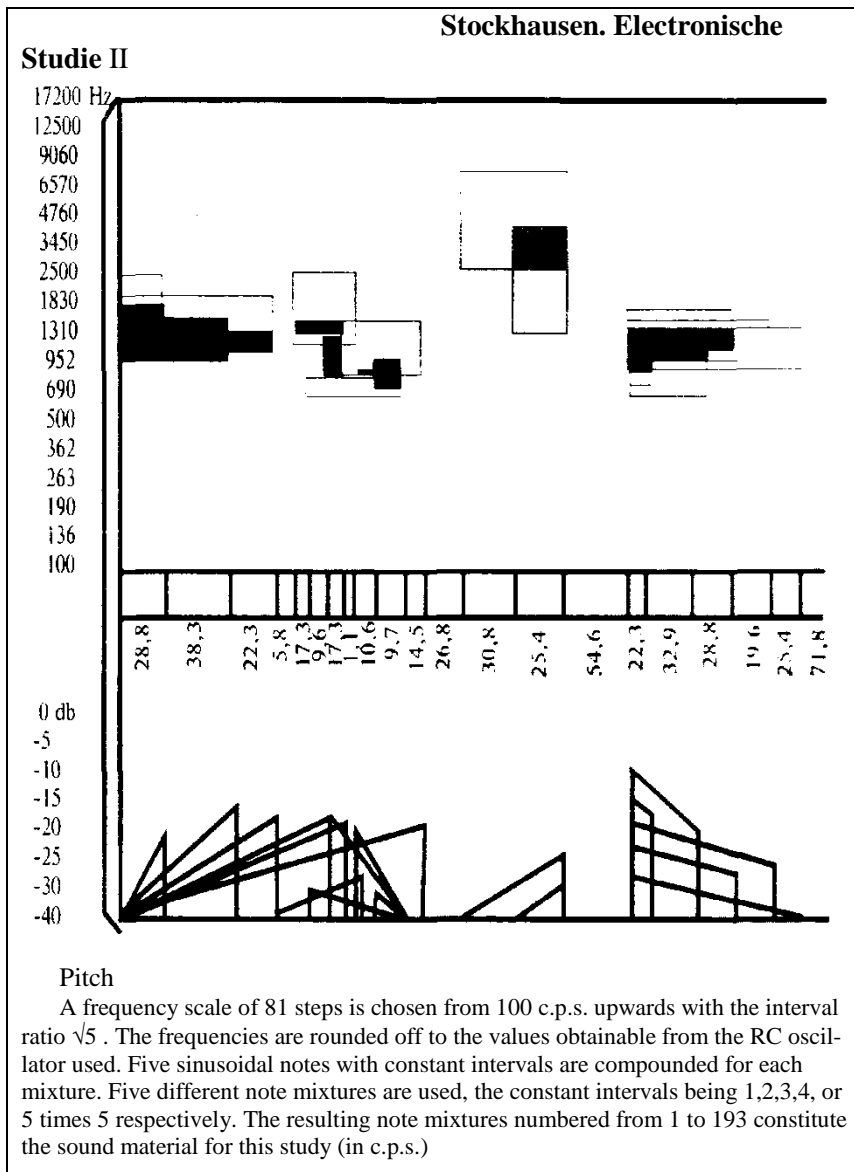
2ff
2 pp LANGSAM
3 f
3 1/2 p MÄSSIG
3 mf
5 1/2 - / PPP V LANG
N } VAR.
L

1 ff
2 VLANG pp
1 f
1 VIBR. p
1 2/4 SCHNELL GLEICHNÄHRIG BEGINNEN VERSCHIEBEN ENDEM
2 2/4 MÄSSIG PPP

1 ff
2 pp
1 mf
2 MÄSSIG pp
3 p
3 3/4 LANGSAM ZUENDE SPIELN PPP
sulfato

1968
520
1968
1016
1256
500
1536

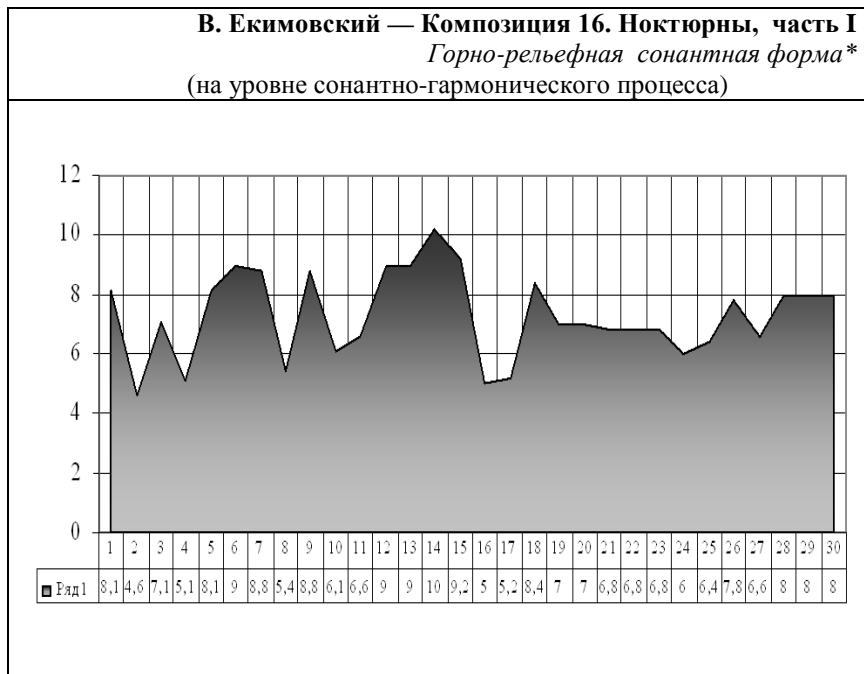
Пример 55



Конструктивно-композиционные и конструктивно-образные закономер-

ности современных красочно-гармонических процессов достаточно разнообразны. Они могут быть реализованы в рамках и относительно простых музыкальных форм [напр.: одночастных, двухчастных, репризных, разнообразных квази *геометрических композиционных структур*, в том числе: различных треугольных, ромбообразных, трапезиевидных, прямоугольных, различных квази *горно-рельефных** и т.д. и т.п.], и относительно более сложных, в той или иной степени приближающихся в своем содержании к классико-романтическим формам (напр., к вариациям, рондо и сонате). ^{Схема 1 Схема 2 Схема 3 Схема 4, Схема 5}

Схема 1^I



^I *Горно-рельефное* содержание этой формы связано с наличием в ее "графическом облике" геометрических фигур, в частности, треугольников разной конфигурации, напоминающих в своей совокупности очертания многопикового хребта.

Функцию обрамления в этой форме выполняют формы – совпадающие в своей сонатности 1-я и последняя вершины "горного рельефа".

На уровне *интервально-плотностного процесса* – полифазная *д и м и н у и р у ю щ а я* форма с обрамлением, т.е. *интервально-плотностная форма*, имеющая в своей структуре ряд расширений и сужений при общей, но слабо выраженной тенденции к сужению (от начальной плотности в 64 балла до 38 баллов . В роли обрамления выступают фазы с плотностью 64 и 65 баллов)^I.

Расчет сонатного процесса сделан по методике Ю. Кона.

Схема 2^I

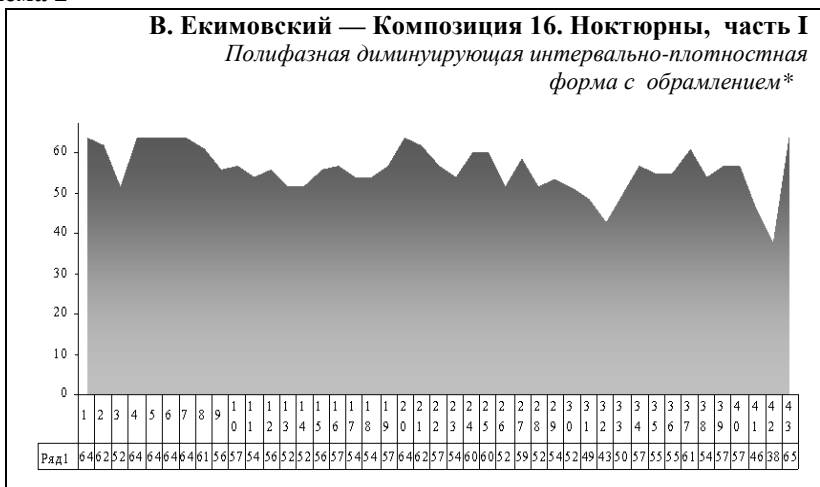
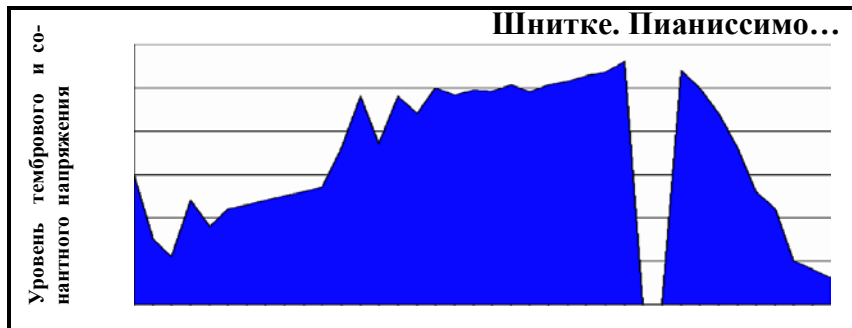


Схема 3^{II}



^I Отдельные фазы этой формы напоминают определённые геометрические фигуры (в точном или приблизительном их отображении), в том числе: квази трапецию – напр., фаза 3-7 (8,9), фаза 23-26; треугольник – фазы 26-28, 36-38, 42-43; прямоугольник – фазы 13-14, 17-18.

^{II} Структура конфигурации *темброформы* «Pianissimo...» А.Шнитке в схеме выстраивалась в соответствии с изменяющимся или сохраняющимся числом инструментов на протяжении тембропроцесса этого сочинения.

В целом сходная конфигурация присуща здесь и композиционной структуре, складывающейся на уровне взаимодействия *пиковых сонант* (= самых напряжённых) каждого четырехсекундного такта гармонической ткани. Правда, при учёте всех *сонант**, т.е. не только *пиковых**, обнаруживается определенное расхождение *композиционно-сонантной конфигурации* с конфигурацией *темброформы*: первая оказывается намного более многопараметрной (разнообразной, утончённой) по сравнению со второй (см. следующую схему).

Схема 4

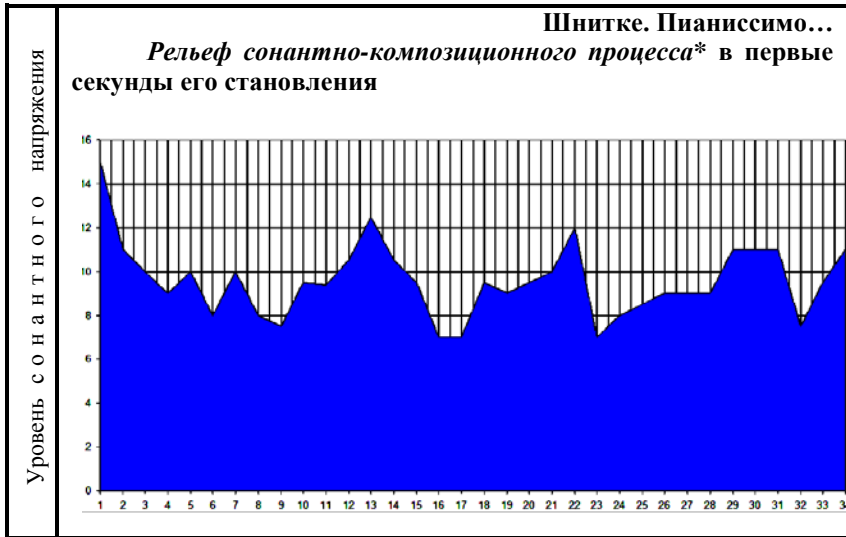
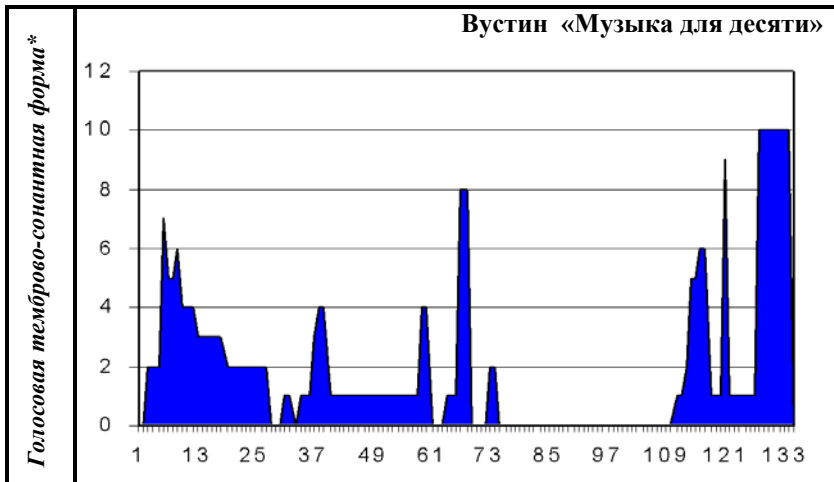


Схема 5¹



Наиболее характерные закономерности современного собственно кра-

¹ Пример оценки принципа композиции на уровне двух процессов: сонантного и темброво-инструментального (в последнем учитывается число тембров, участвующих в тот или иной момент инструментального развития).

сочного (= тембрового) композиционного процесса связаны с различными и, в том числе, регулярными и нерегулярными, плавными (волнообразными, крещендирующими, динамирующими) и, напротив, скачковыми изменениями местного и общего гармонического колорита музыкального сочинения, с монофоническим решением темброво-гармонического содержания этого процесса ("монослойная" фактура) или, напротив, полифоническим (полислойная фактура, состоящая как из однородно-протяженных и плавно-меняющихся темброголосов, так и, напротив, разнородных в своем тембровом решении и резко-обновляющихся, а также представляющая различные смешения темброголосов той или иной разновидности). Всё это в целом позволяет оценивать современные темброво-гармонические средства как мощный конструктивно-художественный и конструктивно-композиционный материал.

Соноросозвучия^I. Классификация соноросозвучий

Наиболее распространённый вид соноров — это *Сонорные созвучия* (= *соноросозвучия** — от "лат. sonōsus — звучный"^{II}) представляют собой комплексы звуков, выступающие как самостоятельное монолитное красочно-гармоническое целое, которое не предполагает и обычно не допускает персонального (= отдельного) восприятия, входящих в них звуков, интервалов и созвучий, т.е. не дифференцируются в слуховом отношении на свои отдельные конструктивные составляющие.

В отличие от других созвучий красочных функций, *соноросозвучия** могут состоять из звуков как с определённой, так и с неопределённой высотой, в том числе, *конкретных звуков* и *шумозвуков**, могут иметь как вертикальную (только *сонороаккорды*), так и диагональную, горизонтальную и смешанную векторную^{III} природу (*соноросозвучия* неаккордовой природы).

Конструктивные отношения *соноросозвучий**, т.е. их взаимозависимость, соподчинение, функции связаны прежде всего с их "красочно-цветовой сущностью" (т.е. "цветовым обликом", тембровостью, колоритом). Выполнение *соноросозвучиями** своих собственно *красочных функций* всегда сопровождается одновременным выполнением ими тех или иных *общеструктурных функций** (напр., функций центра и периферии) и *структурнотехнических** (в частности, связанных с *серийной, прогрессивной**, *модальной и тональной техниками*, т.е. *серийных функций, прогрессивных функций, модальных и тональных функций*).

При этом, следует подчеркнуть, что для *сонороаккордов* — ведущей категории *соноросозвучий* — характерна, в отличие от ранее рассмотренных видов красочных созвучий, уже не частичная, а полная ней-

^I Материалы, непосредственно и опосредованно связанные с тематикой данного раздела, см. также в главе учебника «Сонорика. Сонорная гармония. Сонорная техника» и в приложении к учебнику — «Словарь музыковедческих терминов и понятий».

^{II} Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов.

^{III} "Векторный <...> [от нем. Vektor < лат. vector несущий] <...> "основное направление развития какого-н. процесса, явления, деятельности" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов.

Возможность обладания *сонорными созвучиями* разновекторными качествами, позволяют сформулировать и другое — более ёмкое их определение, а именно: вид *красочных созвучий*, имеющих разнообразную векторную природу, выступающих только в качестве многозвучного красочного целого, которое может быть составлено из звуков как с определённой, так и с неопределённой высотой и которое не предполагает дифференцированного восприятия своих звуковых компонентов (см. также *Векторный параметр сонорных созвучий**).

трализация их конструктивных отношений (= зависимостей, функций) на уровне своих основных тонов.

Современные *соноросозвучия* или, иначе, *соноры*, допускают дифференциацию по различным своим признакам, в том числе по своему:

- ❖ цвету (= "цветовой сущности", "цветовому облику", тембру, колориту);
- ❖ звуковому материалу (хроматической, диатонической, микрохроматической, шумовой, конкретнозвуковой и смешанной природы);
- ❖ звуковому объёму;
- ❖ плотности (= сгущённости);
- ❖ уровню связанности своих звуковых единиц;
- ❖ временному содержанию;
- ❖ стабильности и мобильности своего звукового содержания;
- ❖ векторному параметру^I;
- ❖ линейно-фигурному параметру;
- ❖ функции;
- ❖ фактуре.

В соответствии с этими признаками складывается высший разряд в дифференциации соноров, именуемый *классы соноров**. К ним относятся:

◀ *соноросозвучий цветовой класс** (= красочный, колоритный, темброво-гармонический) — разряд сонорных созвучий, объединённых общностью на уровне их ц в е т о в о г о с о д е р ж а н и я (= цветового параметра)^{II};

◀ *соноросозвучий материальный класс** — разряд сонорных созвучий, объединённых общностью на уровне природы их з в у к о в о г о м а т е р и а л а (в том числе: хроматического, диатонического, микрохроматического, шумового и смешанного) его объёма, а также плотности и связанности составляющих эти соноросозвучия звуковых единиц;

◀ *соноросозвучий временной класс** — разряд сонорных созвучий, объединённых общностью на уровне их в р е м е н н о г о с о д е р ж а н и я (= временного параметра), в том числе, его мобильности и стабильности;

◀ *соноросозвучий векторный класс** — разряд сонорных созвучий,

^I *Векторный параметр сонорных созвучий** — направление (вертикальное, диагональное, горизонтальное, глубинное), в соответствии с которым складывается их звуковое содержание. В связи с этим параметром различаются, в частности, *вертикальные соноросозвучия, горизонтальные соноросозвучия, диагональные соноросозвучия, смешанно-векторные соноросозвучия** и *стереофонические соноросозвучия**.

^{II} Согласно последним научно-медицинским данным, человеческий глаз способен различать до 12.000.000 (двенадцати миллионов — !!!) цветовых оттенков. БЭКМ, 2002.

объединённых общностью на уровне их векторного параметра, т.е. на уровне направления их развития;

◀ *соноросозвучий линейно-фигурный класс** — разряд сонорных созвучий, объединённых общностью на уровне их внешних — линейно-фигурных черт;

◀ *соноросозвучий функциональный класс** — разряд сонорных созвучий, объединённых общностью на уровне их функционального содержания (= функционального параметра);

◀ *соноросозвучий фактурный класс** — разряд сонорных созвучий, объединённых общностью на уровне их фактуры (= фактурного параметра).

Каждый из названных классов соноросозвучий (= соноров)* включает в себя по несколько видов и подвидов, в том числе:

Цветовой класс соноросозвучий*

(= красочный, колоритный, темброво-гармонический) объемлет:

◆ *соноросозвучия ассоциативно-красочные** — ассоциативно-красочный род соноросозвучий^{II}, объединённых общностью на уровне своего ассоциативно-красочного содержания и объемлющий ряд ассоциативно-красочных видов сонорных созвучий* и ассоциативно-красочных подвидов сонорных созвучий^{III}. Например:

- "тёмный сонор" (в том числе: "черновато-тёмный", "серо-тёмный", "тёмно-красный" и мн.мн.др. подвиды);
- "светлый сонор" (в том числе и мн. его подвиды);
- и т.п.;

◆ *соноросозвучия ассоциативно-психологические** — ассоциативно-психологический род (= разряд) соноросозвучий^{IV}, объеди-

^I Вид сонорных созвучий* — разряд сонорных созвучий в составе какого-либо рода, объединённых общностью на уровне тех своих качеств (свойств, признаков), которые представляются более специфическими по сравнению с их общеродовыми качествами (свойствами, признаками).

^{II} Подвид сонорных созвучий* — разряд сонорных созвучий в составе какого-либо вида, объединённых общностью на уровне тех своих качеств (свойств, признаков), которые представляются более специфическими по сравнению с их общевидовыми качествами (свойствами, признаками).

^{III} Ассоциативно-красочный род (= разряд) соноросозвучий* — группа сонорных созвучий в составе цветового класса сонорных созвучий*, объединённых общностью на уровне своего ассоциативно-красочного содержания и объемлющий ряд ассоциативно-красочных видов сонорных созвучий* и ассоциативно-красочных подвидов сонорных созвучий*.

^{IV} Ассоциативно-красочный вид сонорных созвучий* — группа сонорных созвучий, в составе ассоциативно-красочного рода сонорных созвучий, обладающих какими-либо общими признаками, качествами, свойствами, вызывающими специфические красочные ассоциации, которые позволяют отличать их среди от других видов аналогичных созвучий того же рода.

^{IV} Ассоциативно-психологический род (= разряд) соноросозвучий* — группа

нённых общностью на уровне своего ассоциативно-психологического содержания и объемлющий ряд *ассоциативно-психологических видов сонорных созвучий** и *ассоциативно-психологических подвидов сонорных созвучий**. Например:

- "мрачный сонор" ("устрашающе-мрачный", "угрожающе-мрачный", "напряженно-мрачный" и мн. др. его подвиды);
- "просветлённый сонор" (в том числе и мн. его подвиды);
- настойчивый сонор (в том числе и мн. его подвиды);
- спокойный сонор (в том числе и мн. его подвиды);
- жёстко-агрессивный сонор (в том числе и мн. его подвиды);
- и т.п.;

***Материальный класс соноросозвучий**¹**

объемлет соноры, различающиеся:

◆ по высотной природе звукового материала — *материальный род (= разряд) соноросозвучий**, объединённых общностью на уровне высотной природы их тонового материала и объемлющий ряд *материальных видов сонорных созвучий** и *материальных подвидов сонорных созвучий**, в том числе:

- *соноросозвучия тоноопределённые** — соноросозвучия, состоящие из звуков о п р е д е л ё н н о й высоты. К этому виду соноросозвучий относятся такие его подвиды, как:
 - *соноросозвучия диатонические тоноопределённые** — сонорные созвучия, образующиеся в пределах какого-либо диатонического звуко-ряда;
 - *соноросозвучия хроматические тоноопределённые** — сонорные созвучия, образующиеся в пределах какого-либо хроматического звуко-ряда;
 - *соноросозвучия микрохроматические тоноопределённые** — сонорные созвучия, образующиеся в пределах какого-либо микрохромати-

сонорных созвучий в составе *цветового класса сонорных созвучий**, объединённых общностью на уровне своего ассоциативно-психологического содержания и *объемлющий ряд* ассоциативно-психологических видов сонорных созвучий* и ассоциативно-психологических *подвидов сонорных созвучий**.

¹ Примеры на отдельные виды соноров в этом и последующих классах сонорных созвучий см. далее во *Временном классе соноров** и *Фактурном классе соноров**.

ческого звукооряда.

- *соноросозвучия тононеопределённые** — соноросозвучия, состоящие из звуков не о п р е д е л ё н н о й вы-соты. К этому виду соноросозвучий относятся следующие его подвиды:
 - *соноросозвучия конкретнзвукковые** — сонорные созвучия, состоящие из конкретных звуков
 - *соноросозвучия шумозвукковые** (= *шумосоноры**) — сонорные созвучия, состоящие из шумозвуков* (в их числе: соноры всечастотной природы^{II}, цветной шум^{III} и др.);
- ◆ по объёму звукового материала^{IV} — *материальный род* (= *разряд*) *соноросозвучий**, объединённых общностью на уровне количественного содержания их тонового материала и объёмлющий ряд *материальных видов сонорных созвучий** и *материальных подвидов сонорных созвучий**, в том числе:
 - соноросозвучия относительно многозвучные,
 - соноросозвучия относительно среднзвучные,^V
 - соноросозвучия относительно малозвучные;
- ◆ по плотности звукового материала^{VI} — *материальный род* (= *разряд*) *сонорных созвучий**, объединённых общностью на уровне степени сгущенности их звукового материал и объёмлющий ряд *материальных видов сонорных созвучий** и *материальных подвидов сонорных созвучий**, в том числе:
 - соноросозвучия относительно очень сгущённые (= кластерные),
 - соноросозвучия относительно средне сгущённые (квази кластерные^{VII}),

^I *Конкретные звуки* — звуки, связанные с применением тех или иных орудий труда, бытовых электроприборов, с функционированием различного рода механизмов, с объектами естественного происхождения, существование которых сопровождается какими-либо звуками (так называемые "голоса" природы) и т.п.

^{II} См. *Новотембровые тона*.

^{III} *Цветной шум* — отфильтрованные отрезки *белого шума* с намечающейся определенной высотой.

^{IV} Дифференциация *соноросозвучий* по их звуковому объёму представляется к р а й н е у с л о в н о й. Однако, их дифференциация по такому параметру с добавлением различных уточнений представляется в принципе необходимым.

^V Эти подвиды соноросозвучий устанавливаются только на уровне конкретного музыкального сочинения и, в связи с такой установкой, могут каждый раз менять свои индивидуальные параметры.

^{VI} Эта дифференциация, как и вышеназванная, также, не смотря на аналогичную условность, представляется необходимой.

^{VII} *Соноросозвучия** содержащие ряд кластерных субсозвучий, разделенных интервалами шире секунды.

- соноросозвучия относительно не сгущённые (полиинтервальные).

Временной класс соноросозвучий*

объемлет следующие виды и подвиды *соноров*:

◆ *сонор-моменты** (= *моментсоноры** — тоже, что *сонор-точка*, *сонор-пятно* — см. о них в *Фактурном классе соноросозвучий**;) — *материальный род* (= *разряд*) *соноросозвучий**, объединённых общностью на уровне своего относительно короткого содержания. В роли *моментсоноров** обычно выступают относительно краткие *сонороаккорды** и *сонороточки** (= *звукоточки**);

◆ *сонорофазы** — *материальный род* (= *разряд*) *соноросозвучий**, объединённых общностью на уровне своего относительно долговременного содержания. В роли *сонорофаз** могут рас-

^I Эти варианты *подвидов соноросозвучий** устанавливаются только на уровне конкретного музыкального сочинения и, в связи с такой установкой, могут каждый раз менять свои индивидуальные параметры.

^{II} "Момент а, м./ нем. Moment < фр. moment < лат. momentum время, период; краткое время, миг]. 1. Миг, мгновение, короткое время, в которое что-н. происходит <...>". Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов.

^{III} Отнесение соноросозвучий к этому и другим родам соноросозвучий в данном классе устанавливаются только на уровне конкретного музыкального сочинения и, в связи с такой установкой, могут каждый раз менять свои индивидуальные параметры.

^{IV} *Сонороаккорды** — вертикальные сонорные созвучия, обладающие относительной красочно-конструктивной автономией и являющиеся первичными (= ведущими) конструктивными элементами музыкальной ткани (= сонорно-хоральной* и соноро-гомофонной фактуры*); то же, что *Сонорополоса** (*сонорополоса прямая**) при условии своей относительно значительной протяженности.

^V *Звукоточка** (= *сонороточка*) — относительно автономный краткий тон, интервал, многозвучие конструктивное значение которого проявляется прежде всего на уровне его красочного содержания или, другими словами, выступающий в музыкальной ткани исключительно как конструктивно-красочная единица, высотные параметры которой не предполагают и возможно не допускают своей дифференциации.

^{VI} *Сонорофазы** — *материальный род* (= *разряд*) *соноросозвучий*, объединённых общностью на уровне своего относительно протяжённого временного содержания, или, иными словами, род сонорных созвучий долговременной природы. В роли *сонорофаз** могут рассматриваться различные *сонороллинеары** (= *линеарсоноры**, в том числе: *сонороллиния**, *сонорополоса**) и *геосоноры** при условии обладания ими регистровой и иной "параметровой связанностью", а также относительно протяжённые *сонороаккорды**.

*Сонорофазы** различаются, прежде всего, как относительно автономная часть однополосного пространства (*сонороллиния**) или многоголосного (*сонорополоса**).

Определение типа *сонорофазы** обычно связано с описанием характера её конфигурации, принципа становления (мобильного или статического), состояния

смагиваться различные *линеарсоноры**, в том числе: *соноролиния**^I, *сонорополоса континуальная** и *сонорополоса дискретная**^{II}, *геосоноры**^I при условии их регистровой и иной связанно-

красочности, изменения степени плотности и сонантности в отдельные моменты этого становления. Среди наиболее общих типов структур *сонорофаз** фигурируют: 1) *соноросозвучия* однородно-протяжённые, плавно-меняющиеся, резко-обновляющиеся, крещендирующие, диминуирующие, волнообразные, треугольные, "россыпные" (= "звуковые россыпи") и др.; 2) *соноросозвучия* линейарной природы и, в том числе, одноголосной — *соноролинии** и многоголосной — *соноропосы**, высотно-постоянной и высотно-переменной, континуальной и дискретной.

^I *Соноролиния** (= *сонор-линия, сонороголос*) — одноголосный сонор, представляющий собой звуковую линию, которая выступает как монолитная и автономная красочная конструктивная единица музыкальной ткани.

Наиболее характерные параметры такой единицы:

- высокая скорость исполнения всех последовательно появляющихся в ней звуковых элементов (= разно-темповые глоссандо), способствующая слиянию всех этих элементов в одно красочно-линеарное целое;
- различного рода дублировки этих элементов;
- предельно громкая или, напротив, предельно тихая динамика при их исполнении; их крайнее регистровое положение.

В условиях рассматриваемых далее векторного и линейно-фигурного классов *соноросозвучий* различаются:

➤ *соноролиния прямая** — *соноролиния**, высотные параметры которой всегда постоянны или, напротив, регулярно и постепенно изменяются. К числу *соноролиний прямых** относятся:

- *соноролиния прямая горизонтальная** — *соноролиния**, высотные параметры которой неизменны на всем её протяжении; то же, что *соноролиния одновысотная**, *соноролиния однотонная** и *соноролиния педальная**,

- *соноролиния прямая диагональная** — *соноролиния**, высотные параметры которой изменяются в плане постепенного поочерёдного повышения и понижения, входящих в неё звуков, при общей моновекторной тенденции её развития (т.е. только в сторону их повышения — *соноролиния прямая восходящая** или только в сторону понижения — *соноролиния прямая нисходящая**);

➤ *соноролиния волновая** — *соноролиния**, высотные параметры которой относительно плавно и поочерёдно изменяются в аспекте относительно постепенного повышения и понижения входящих в неё звуков, в том числе:

- *соноролиния волновая горизонтальная** — *соноролиния волновая** верхняя и нижняя точки волн которой не меняют своих позиций,

- *соноролиния волновая диагональная** — *соноролиния волновая**, высотные параметры которой изменяются в плане относительно плавного, постепенного повышения входящих в неё звуков (*соноролиния волновая восходящая**) или их понижения (*соноролиния волновая нисходящая**).

^{II} *Сонорофаза дискретная** — *соноры* относительно долгой протянутой континуальной природы, представляющие собой связанное множество относительно автономных во временном отно-

сти, а также относительно протяженные *сонороаккорды**. При этом различаются:

- ❖ *сонорофазы стабильные** — *сонорофазы**, регистрово-звуковое содержание которых неизменно на всём их протяжении. К ним относятся:
 - *соноролиния прямая горизонтальная** — *соноролиния**, высотные параметры которой неизменны на всем её протяжении; то же, что *соноролиния одновысотная**, *соноролиния однотоновая** и *соноролиния педальная**;
 - *сонорополоса прямая горизонтальная** — *сонорофазы**, регистрово-звуковое содержание которых не обновляется в процессе их становления;
- ❖ *сонорофазы мобильные** — *сонорофазы**, регистрово-звуковое содержание которых изменяется на всём их протяжении. К ним относятся:
 - *сонорофазы диагональные прямые** — континуальные *соноросозвучия** (= *соноролинии** и *сонорополосы**), гармоническое содержание которых изменяется в аспекте постепенного только понижения или постепенного только повышения входящих в них звуков. В качестве их подвидов выступают:
 - *сонорофазы диагональные прямые восходящие** — континуальные *соноросозвучия** (= *соноролинии** и *сонорополосы**), гармоническое содержание которых изменяется в аспекте постепенного повышения входящих в них звуков;
 - *сонорофазы диагональные прямые нисходящие** — континуальные *соноросозвучия** (= *соноролинии** и *сонорополосы**), гармоническое содержание которых изменяется

шении каких-либо звуковых единиц, в том числе: тонов, гармонических и мелодических интервалов, относительно кратких *линеаров** и др. конструктивных единиц, число которых в процессе континуального становления этой *сонорофазы** так или иначе обновляется по вертикали (см. В.Екимовский. Композиция 10. Sublimations — Переходы).

¹ *Геосоноры** или, иначе *фигурные соноры** (= *фигурсоноры**) — 1.1) *материальный род* (= *разряд*) *соноросозвучий**, объединенных общностью на уровне своего "фигурного облика" = внешнего очертания, "графической формы"; 1.2) *сонорополоса**, гармоническое содержание которой изменяется в аспекте своего последовательного повышения или понижения, сужения или расширения и при этом обретает ту или иную конфигурацию (= "геометрический облик"), в частности, сходство с той или иной геометрической фигурой (напр., квадратом, трапецией, треугольником, а также с очертаниями различных горных рельефов, и др. природных объектов. ["Фигура, ы, ж. (< лат. *figūra* образ, вид). 1. В геометрии: часть плоскости, ограниченная замкнутой линией (напр., квадрат, треугольник), а также совокупность точек в пространстве (напр., куб, шар)" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов.]; 2) *соноросозвучия**, складывающиеся в результате одновременного и последовательного континуального взаимодействия нескольких одновекторных и разновекторных *линеаров** (= *соноролиний**, *сонорополос**).

в аспекте постепенного понижения входящих в них звуков;

- *сонорофазы диагональные волнообразные** — континуальные соноросозвучия* (= соноролинии* и сонорополосы*), гармоническое содержание которых изменяется в аспекте постепенного поочередного повышения и понижения входящих в них звуков при общей тенденции в развитии этого гармонического содержания или только в сторону их повышения или только в сторону их понижения.

•

В качестве их подвидов выступают:

- *сонорофазы диагональные волнообразные восходящие** — континуальные соноросозвучия* (= соноролинии* и сонорополосы*), гармоническое содержание которых изменяется в аспекте постепенного поочередного повышения и понижения входящих в них звуков при общей тенденции в развитии этого гармонического содержания в сторону их повышения;
- *сонорофазы диагональные волнообразные нисходящие** — континуальные соноросозвучия* (= соноролинии* и сонорополосы*), гармоническое содержание которых изменяется в аспекте постепенного поочередного повышения и понижения входящих в них звуков при общей тенденции в развитии этого гармонического содержания в сторону их понижения;
- *сонорофазы горизонтальные волнообразные** — континуальные соноросозвучия* (= соноролинии* и сонорополосы*), гармоническое содержание которых изменяется в процессе постепенного и поочередного повышения и понижения входящих в них звуков, но при сохранении крайних

точек этого повышения и понижения¹;

- *сонорополосы с нестабильной шириной и регистровым положением** — *сонорополосы**, звуковой объём которых и регистровое положение изменяются в процессе её развития, вследствие чего они приобретают при этом различную ширину и регистровое положение.

Векторный класс соноросозвучий*

Объемлет следующие виды и подвиды *соноров*:

- ❖ *сонорофазы г о р и з о н т а л ь н ы е** (= соноросозвучия континуальной природы) — разряд сонорных созвучий, объединённых общностью на уровне их векторно-горизонтальной природы и объёмлющий ряд *материальных видов сонорных созвучий** и *материальных подвидов сонорных созвучий**, в том числе:
 - ◆ *сонорофазы горизонтальные прямые**:
 - *соноролинии горизонтальные прямые**;
 - *сонорополосы горизонтальные прямые**;

¹ Все вышеназванные подвиды волнообразных сонорофаз могут различаться также и по другим признакам, в том числе:

- на уровне сходства и различия протяженности своих отдельных "волн", а именно как
 - *сонорофазы волнообразные (диагональные, горизонтальные) периодические** [в частности, *сонорофазы диагональные волнообразные восходящие (нисходящие) периодические**];
 - *сонорофазы волнообразные (диагональные, горизонтальные) аperiodические** [в частности, *сонорофазы диагональные волнообразные восходящие (нисходящие) аperiodические**];
- на уровне сходства и различия "амплитуды" крайних точек своих отдельных "волн":
 - *сонорофазы горизонтальные (диагональные) волнообразные амплитудно-стабильные**;
 - *сонорофазы горизонтальные (диагональные) волнообразные амплитудно-мобильные**;
- на уровне смещения вышеназванных параметров:
 - сонорофазы диагональные (горизонтальные) волнообразные (восходящие, нисходящие) аperiodические амплитудно-стабильные**;
 - сонорофазы диагональные (горизонтальные) волнообразные (восходящие, нисходящие) периодические амплитудно-мобильные**;

и т.д.

Примечания:

*сонорофазы горизонтальные (диагональные) волнообразные амплитудно-стабильные** — сонорофазы, в которых высота крайних точек составляющих их волн неизменна (волны с неизменной "амплитудой");

*сонорофазы горизонтальные (диагональные) волнообразные амплитудно-мобильные** — сонорофазы, в которых высота крайних точек составляющих их волн изменяется (волны с переменной "амплитудой").

- ◆ *сонорофазы горизонтальные волнообразные** — род сонорных созвучий, объединённых общностью на уровне их векторной горизонтально-волнообразной природы и объемлющий ряд материальных видов сонорных созвучий* и материальных подвидов сонорных созвучий*, в том числе: ;
 - *соноролинии горизонтальные волнообразные**:
 - *сонорополосы горизонтальные волнообразные**:
- ❖ *сонорофазы диагональные** — разряд сонорных созвучий, объединённых общностью на уровне их векторно-диагональной природы и объемлющий ряд материальных видов сонорных созвучий* и материальных подвидов сонорных созвучий*, в том числе:
 - *соноролинии диагональные**:
 - *соноролинии диагональные прямые**;
 - *соноролинии диагональные прямые восходящие**;
 - *соноролинии диагональные прямые нисходящие**;
 - *соноролинии диагональные волнообразные*^I*:
 - *соноролинии диагональные волнообразные восходящие**;
 - *соноролинии диагональные волнообразные нисходящие**;
 - *сонорополосы диагональные**:
 - *сонорополосы диагональные прямые**:
 - *сонорополосы диагональные прямые восходящие**;
 - *сонорополосы диагональные прямые нисходящие**;
 - *сонорополосы диагональные волнообразные**:
 - *сонорополосы диагональные волнообразные восходящие**.

Фигурный класс соноросозвучий*

Пример 56.

В этот класс входят следующие виды и подвиды *соноров* Пример 57, Пример 58, Схема 6, Схема 7.

- ◆ *геосоноры** (=геометрические сонорофазы*) — разряд соно-

^I *Сонорофазы волнообразные** — континуальные сонорные созвучия, гармоническое содержание которых изменяется в аспекте постепенного последовательно поочередного повышения и понижения входящих в них звуков при сохранении крайних точек этого повышения и понижения. Различаются: *соноролинии волнообразные** (*горизонтальные* и *диагональные**) и *сонорополосы волнообразные** (*горизонтальные* и *диагональные**).

росозвучий, обладающий определённым квази геометрическим обликом. В частности, *геосоноры** могут своими очертаниями ассоциироваться с треугольником, прямоугольником, ромбом, трапецией, пирамидой, точкой, пятном разной конфигурации. При этом могут различаться:

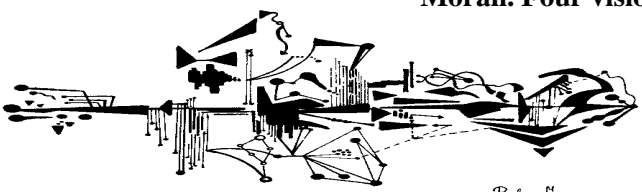
- *геосоноры**, имеющие педально-звуковое основание и
- *геосоноры**, не имеющие педально-звукового основания.

(В соответствии с вышеназванными ассоциациями образуются различные виды и подвиды. *геосоноров**. Напр.: вид *геосоноров треугольных** может иметь такие подвиды, как *геосоноры треугольные равнобедренные**, *геосоноры треугольные разносторонние**, *геосоноры прямоугольные**. Эти и другие подвиды *треугольных геосоноров** имеют, в свою очередь, множество вариантов, которые могут различаться и по временной протяжённости каждой из своих граней, и высотным параметрам и др.. При этом отдельные варианты *геосоноров** могут, как уже отмечалось, иметь и не иметь педального основания. Отсюда возможны и такая их дифференциация, как, скажем, "прямоугольник без основания", "треугольник без основания", "трапеция без основания" и мн. др.);

- ◆ *рельефные сонорофазы** — разряд *соноросозвучий*, ассоциирующиеся с внешними очертаниями какого-либо природного объекта (напр., цепью скал, горным рельефом, речным потоком и т.д.);
- ◆ *дискретные сонорофазы** — разряд *точечных соноросозвучий*, ассоциирующийся в своей сонорно-фазовой совокупности с каким-либо "звёздным созвездием".;
- ◆ и мн. другие.

Пример 56

Moran. Four visions, I



Robert Moran
1965

Notation:

- made ordinate, not false, not pedicella, not legs; the size of notes suggests a relative dynamic range
- fff "flatter tongue" for flute, breathe for strings
- mf mute, no vibrato, use of harmonics
- ▲ strong attack, pizzicato, auxiliary sound produced on the body of instrument
- limited use of strings glissandi
- tone going flat (flute and strings)
- pizzicato glissando
- auxiliary sounds (body of instrument)
- a note performed between f-fff while p-ppp
- string double clap, harp "clusters"
- strings performing between bridge and tail piece
- diminuendo, crescendo
- varying densities of sound

The performers may begin at either side of the individual movements and read directly across to the other side.
 Duration: 1. between 2 and 2½ minutes; 2. between 1min.30sec. and 1min.35sec.; 3. 1 minute; 4. 2 minutes.
 Each performer has a full score (the four number movements), and reads directly from each musical structure

b **BLÖCKE**

The score is organized into seven vertical blocks, each with specific performance instructions and dynamics:

- Block 1 (Measures 2-3):** Dynamics: $2ff$. Percussion (S): $1ff$.
- Block 2 (Measures 9-12):** Dynamics: $2pp$. Tempo: LANGSAM. Percussion (S): $2pp$. Includes instruction: "VAR." with a bracketed symbol.
- Block 3 (Measures 14-15):** Dynamics: $3f$. Percussion (S): $1mf$.
- Block 4 (Measures 6-8):** Dynamics: $3\frac{1}{2}p$. Tempo: MÄSSIG. Percussion (S): 2 MÄSSIG pp . Includes instruction: "molto vibrato".
- Block 5 (Measures 10-11):** Dynamics: $3mf$. Percussion (S): $3p$. Includes instruction: "MIT DIRIGENT".
- Block 6 (Measures 15-30):** Dynamics: $5\frac{1}{2}ppp$. Tempo: V LANG. Percussion (S): $3\frac{1}{2}$ LANGSAM. Includes instruction: "ZWEI TASTE".

Additional performance instructions include: "1 SEHR SCHNELL GLEICHZ. BEGINNEN VERSCHLEIEN ENDEM.", "DAMP FER", "DPF AB", and "DPF".

Пример 58

Stockhausen. Electronische

Studie II

1) *геометрические соноры** со "сплошной", "прозрачной" звуковой структурой и прямоугольной конфигурацией, которая представлена в виде "одиночных" прямоугольников и разнообразных фигурных комбинаций этих прямоугольников;

2) *линейные соноры* в виде разнопараметрных наслаивающихся треугольников и других геометрических фигур с "прозрачной" звуковой структурой.

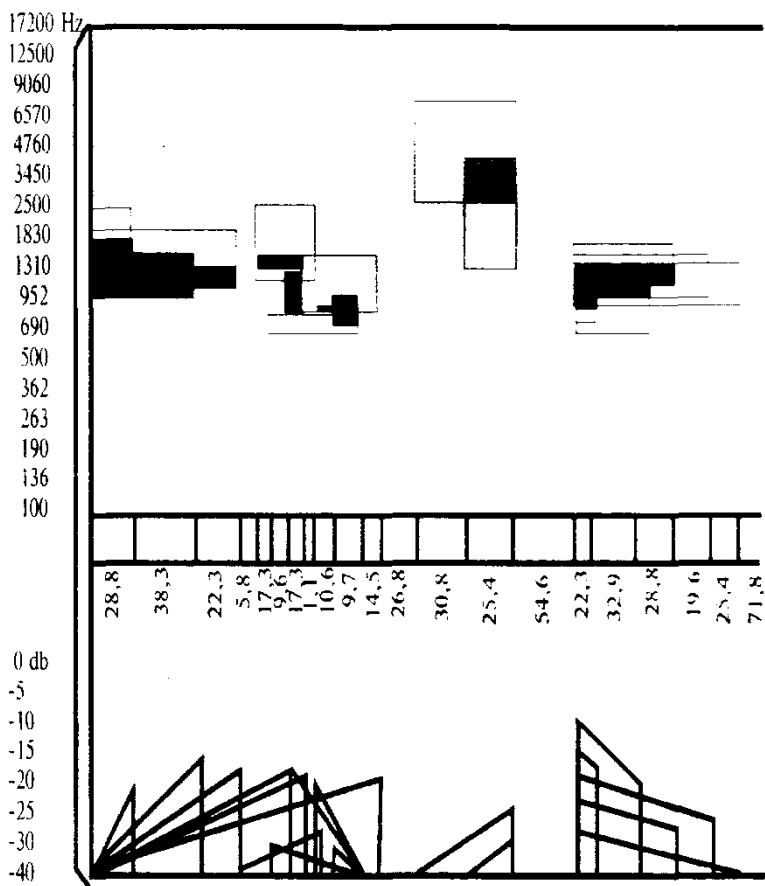
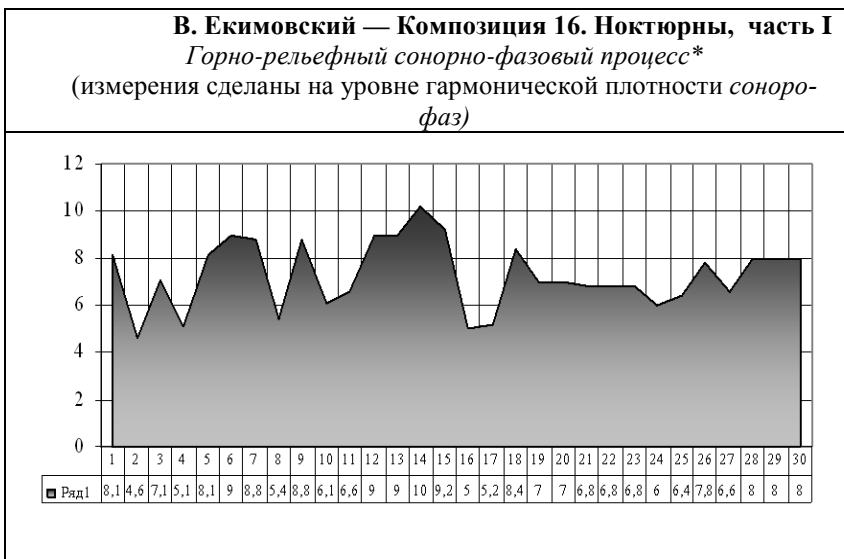


Схема 6^I

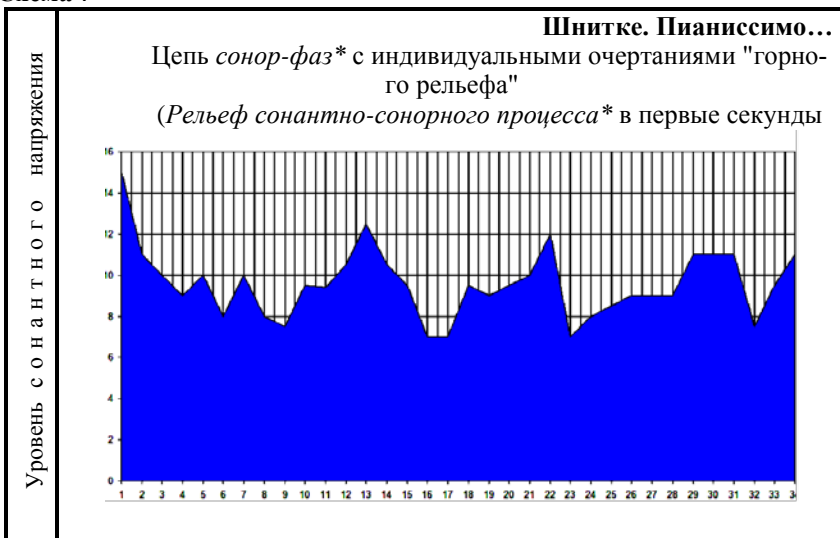


Пример 59

*пятиугольный сонор с двумя прямыми углами**

^I "Горно-рельефное содержание" этого сонорно-фазового процесса связано с присутствием в его "графическом облике" геометрических фигур разной конфигурации, напоминающих в своей совокупности очертания многопикового хребта.

Схема 7



Функциональный класс соноросозвучий*

объемлет следующие виды *сонорных функций*:

- ◆ *ассоциативно-красочные функции** — ассоциативно-красочный разряд функций *соноросозвучий**, объединённых общностью на уровне своей ассоциативно-красочной природы (т.е. отвечающих на вопрос: "С какой краской вы ассоциируетесь?"). Напр., тёмный сонор, черновато-тёмный, серо-тёмный, темно-красный, светлый сонор, светло-зеленый, светло-серый (и др. виды и подвиды), пастельный сонор и т.д. и т.п.;
- ◆ *ассоциативно-психологические функции** — ассоциативно-психологический разряд функций *соноросозвучий**, объединённых общностью на уровне своей ассоциативно-психологической природы (т.е. отвечающих на вопрос: "С каким душевным состоянием вы связаны?"). Напр., мрач-ный сонор, устрашающе-мрач-ный, угрожающе-мрачный, напряженно-мрачный, просветленный сонор, настойчивый сонор, спокойный сонор, жестко-агрессивный сонор и т.д. и т.п.;

- ◆ *ассоциативно-ударные функции** — ассоциативно-красочный разряд функций *соноросозвучий**, объединённых общностью на уровне своей красочно-ударной природы, т.е. функций, ассоциирующихся с различными звуками ударного происхождения — сонорные созвучия ударные (подробнее об этих функциях см. на стр. 65) ;
- ◆ *ассоциативно-шумовые функции** — ассоциативно-красочный разряд функций *соноросозвучий**, объединённых общностью на уровне своей красочно-шумовой природы, т.е. функций, ассоциирующихся с различными звуками шумового происхождения — сонорные созвучия шумовые (подробнее об этих функциях см. на стр. 65);
- ◆ функции *красочно-фоновые** — ассоциативно-красочный род (= разряд) функций *соноросозвучий**, объединённых общностью на уровне своего красочно-фонового значения — сонорные созвучия фоновые (подробнее об этих функциях см. на стр. 65);
- ◆ функции *красочно-дублирующие** — ассоциативно-красочный род (= разряд) функций *соноросозвучий**, объединённых общностью на уровне своего красочно-дублирующего значения (подробнее об этих функциях см. на стр. 65);

Фактурный класс соноросозвучий*

объемлет следующие виды и подвиды соноров:

- ◆ "точка" — фактурный род (= разряд) соноросозвучий, объединённых общностью на уровне своего "точечного облика" — соноросозвучия*, представляющие собой монозвуковую точку* **Пример 60** (жёсткий высотно-неопределённый одиночный удар "хлыста" на *sff*) или полизвуковую точку* ¹.

¹ "Точка — своего рода микрозвучание, "микроформа". Это основной конструктивный элемент других, более сложных форм. Конкретным выражением точки является отдельно взятый краткий звук. Точка не считается чисто сонорной формой материала, поскольку из-за своей "скоротечности" она не создаст устойчивого красочного впечатления <...>. В условиях же сонорной музыкальной ткани в кругу звучностей, где каждая есть темброфонический феномен, точка становится самостоятельным компонентом в функции сонорного элемента. Это уже не просто отдельный тон, а характерная звучность со своими гармоническими, тембродинамическими, артикуляционными характеристиками. <...>" Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. Сб./ст., М. 1992..

Пример 60

Екимовский Композиция 44. В созвездии «Гончих псов»

- точка-интервал*,
- *точка-аккорд** (в частности: "аккорд-акцент", "аккорд-удар" — В.Екимовский Композиция 10. Sublimations - переходы),
- ◆ пятно — сонорная форма звучания, выражением которого обычно становится кластер и "сонорно окрашенное созвучие"¹:
 - пятно остро звучащее* (без эффекта дления — Композиция 39),
 - пятно мягко звучащее* (с эффектом затухания звучности — эквивалент колокольности, звонности — Композиция 58. Посиделки двух пианистов, I-я часть: сонор-кластер, взятый один раз и постепенно "растворяющийся" в тишине зала);
- ◆ россыпь II (В.Екимовский Композиция 10. Sublimations - переходы);
- ◆ поток ^{III}:

¹ Холопов Ю.Н.

^{II} Россыпь — "последовательность мелкоритмических точек, <...> плотное по времени соединение которых дает при восприятии эффект суммарно пульсирующей единой звучности <...>. Чаще всего россыпи раскидываются в звуковом пространстве, поддерживаемые педальными линиями, фоном" Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. Сб./ст., М. 1992.

^{III} "Поток, образуемый сплетением нескольких голосов (куда могут включаться россыпи, пятна), <...> — неделимая "макрозвучность" — колышущаяся, бурлящая, кипящая и т.п. по внутренней звуковысотной организации он выражает усиление полифонических принципов (составляющие голоса могут соотноситься имитационно, контрастно-олифонически, гетерофонно). Эффект слитности, нерасчлененности звучания как раз достигается сверхкомплементарной "свиваемостью" образующих поток голосов <...>. Типологически /выделяются — Д.Ш./... два вида сонорных потоков... — устойчивые и неустойчивые <...>" Маклыгин А. Фактурные

- устойчивый поток* (относительно стабильное в регистровом и др. отношениях звучание сонорно-звуковой массы) ^{Пример 61} (сонорно-имитационный политембровый поток*),

Пример 61

Екимовский К 56. Тройные камерные вариации

- синхронный поток ^{Пример 62},

Пример 62

Екимовский К 9. Лирические отступления [1-5 тт.]

The image shows a musical score for 15 staves. Each staff begins with the instruction 'con sord.' (con sordina). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as 'gliss.' (glissando) and 'p' (piano). The score is arranged in a single system with 15 staves.

- подвижный поток (звучание с постепенным включением или выключением новых высот),
- *макроимитационный поток**,
- *микроимитационный поток**,
- *контрастно-полифонический поток**;
- ◆ линии, в том числе:
 - линии горизонтальные — линии, состоящие из гармонических элементов с неизменным позиционно-звуковым содержанием;
 - линии диагональные — линии, состоящие из гармонических элементов с разным позиционно-звуковым содержанием, выстроенных иерархически (линия восходящие и линия нисходящие линия);

- линии континуальные (= непрерывные) — линии, конструктивные элементы которых появляются без каких либо цеzur;
- линии дискретные (= прерывные) — линии, конструктивные элементы которых отделены друг от друга паузами;
- *линии моновекторные** — линии, вектор которых не меняется в процессе их становления (эффект развития обычно связан с динамическими и артикуляционными средствами — В. Екимовский К 44. В созвездии «Гончих псов»);
- *линии поливекторные** (= кривые) — линии, вектор которых изменяется в процессе их становления;
- линии моноинтервальные* — линии, состоящие из звуковых элементов, позиционное смещение которых относительно друг друга происходит с неизменным "интервальным шагом" и
- *линии полиинтервальные** — линии, состоящие из звуковых элементов, позиционное смещение которых относительно друг друга происходит с меняющимся "интервальным шагом";
- линии дублированные (= линии продублированные интервалами или аккордами);
- линии недублированные (= линии не продублированные интервалами или аккордами);
- ◆ полоса, в том числе:
 - *полоса позиционно-стабильная** — полоса, составляющие голоса которой неизменны в своём высотном параметре (= соноро-педальная полилинейная или соноролента статическая*)^{Пример 63},

Пример 63¹

В.Екимовский К 9. Лирические отступления

¹ Соноро-педальная полилинейная фактура* или соноролента статическая*

- *полоса позиционно-мобильная** — полоса, составляющие голоса которой переменны в своём высотном параметре (= *скользящая полоса**, "полоса-глиссандо"¹ Пример 64

Пример 64

Екимовский Композиция 9. Лирические отступления

- *полоса вибрирующая**:
 - аккордо-вибрирующая полоса (= вибрато аккордовое ^{II} — Екимовский Композиция 80. Vers libre),
 - интервало-вибрирующая полоса ^{Пример 65}

Пример 65

Екимовский. Композиция 7

¹ "<...> "макрозвук, "плывущий" в своих масштабах до внушительных высотных границ <...>, либо сужающ[и]

йся] до постепенно истаивающего звука — сонорный рисунок постепенного потухания отзвука выстрела" Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus. Сб./ст.*, М. 1992.

^{II} Для этой фактуры характерно относительно медленное и регулярное смещение на секунду вверх и вниз какого-либо аккорда. Фактура родственная *сонорно-трелевой*.

Гармоническое движение в различных видах сонорно-звуковой системы связано с разнообразными и, в том числе, плавными или, напротив, резкими изменениями красочно-выразительных свойств различных *соноросозвучий*. Эти изменения, в свою очередь, обусловлены постепенным и скачкообразным обновлением тонового состава этих созвучий, их интервальной структуры, регистрового, динамического и др. параметров.

Монофонические аккорды* I

Аккорды в *монофонии* (= одноголосии) или, иначе, *монофонические аккорды** представляют собой созвучия, отдельные тоны которых появляются порознь и в пределах одного голоса.

Образование *монофонических аккордов** обусловлено особой способностью нашего мозга удерживать реакцию на звук в течение некоторого времени после его исчезновения, соединяя его при прослушивании мелодии с отдельными предыдущими и последующими её звуками в одно гармоническое целое, так называемые, "*монофонические (= одноголосные) аккорды**". Подобное явление под названием "*гармонические следы*"^{II} представляется одним из основных условий возникновения такого рода аккордов. Сохранение или, напротив, относительное заглушёвывание "*гармонических следов*" от звуков в одноголосии зависит от ряда условий, но прежде всего от типа их интервального соотношения друг с другом: при скачковых соотношениях — терцовых, квартовых, тритоновых, квинтовых секстовых, септовых — "*гармонические следы*" особенно активны и сохраняются в нашем сознании относительно надолго, а при секундовых, напротив, такие "*следы*" как бы прячутся, тушуются^{III}. Вследствие этого, в первом случае образуются *монофонические аккорды* терцового, квартового и более широ-

I Рекомендуемая литература: 73.14-16,31-34, 49; 90.56-65.

II Подробнее см. об этом в «Учении о гармонии» Ю. Тюлина

III Согласно позициям Ю.Н.Тюлина, изложенным во всех изданиях его «Учения о гармонии», такие следы вообще стираются в нашем сознании, в соответствии с чем в нём не сохраняется, в частности, структура аккордов с секундовыми интервалами, т.е., тех же терцквартаккордов, секундаккордов, не говоря уже о любых кластерах. Такая позиция не представляется бесспорной по следующим причинам:

- общеизвестно, что в обертоновый ряд каждого высотного определённого звука, представляющий собой некую аккордовую надстройку над ним, входят обертоны, которые находятся с ним и друг с другом в разных интервальных отношениях, и, в том числе, секундовых. При этом ни один исследователь природы музыкального звука никогда не приводил объективных доказательств того, что в обертоновом ряде нами воспринимаются и затем сохраняются в памяти только не секундовые отношения обертонов. (Здесь следует также отметить и тот факт, что рождение обертонового ряда всегда не одновременно, поскольку все составляющие его тоны появляются, хотя и с крайне незначительным, но всё же вполне определённым запозданием, т.е. оказываются пусть и в микровременной, но реально существующей диагонально-гармонической связи. И это положение правомерно для различных субсозвучий в составе обертонового ряда, в том числе и для секундовых — целотоновых и полутоновых.);

- кроме того, сохранение в нашей памяти "*гармонических следов*" от звуков, находящихся с последующими звуками в секундовых отношениях, также, хотя и косвенно, подтверждается и тем фактом, что гармония мелодических оборотов, которые выстраиваются как обращения терцовых септаккордов, т.е. аккордов, содержащих всё те же секунды, обычно оценивается в аналитических исследованиях всех известных теоретиков как вполне аккордовая.

кого интервального строения, а во втором — смешанного интервального строения или только секундового, т.е. *линейные кластеры**.¹

Отмеченное явление в одноголосии (= *монофонии*) возникает как при непосредственных отношениях звуков, так и о п о с р е д о в а н н ы х. В результате между ними образуются, соответственно, аккорды с сосредоточенной структурой или, иначе *монофонические аккорды сосредоточенные** и аккорды с рассредоточенной структурой — *монофонические аккорды рассредоточенные**

*Рассредоточенные монофонические аккорды**, как правило, складываются из звуков, занимающих в конструктивно-смысловом отношении в е д у щ и е места в синтаксической структуре одноголосного музыкального материала. К таким звукам относятся:

- первые и последние тоны разных синтаксических единиц, в том числе: мотивов, фраз, предложений и периодов;
- самые нижние и самые верхние тоны этих синтаксических единиц;
- тоны, намеренно_выделенные среди прочих с помощью тех или иных штрихов.

Все эти тоны могут объединяться в различных комбинациях друг с другом как внутри каждой из названных синтаксических единиц, так и между ними Пример 66.

Пример 66

Банщиков. Силлогизмы. I

Примечание:
Стрелочками обозначены звуки образующие *монофонические аккорды**.

Наряду с *рассредоточенными монофоническими аккордами** и *сосре-*

¹ Здесь необходимо заметить, что *монофонические кластеры**, практически ничем не отличаются от гаммообразного мелодического движения, которое нами запоминается, но при этом с трудом может быть осознано как движение по звукам аккордов. Необходимое условие такому их осознанию — явное преобладание кластерно-аккордового материала гомофонического типа в музыкальном сочинении, т.е. исключительно активное применение вертикальных кластеров в качестве основных или, по крайней мере, в качестве ведущих конструктивных созвучий.

доточенными монофоническими аккордами*, в одноголосии образуются также монофонические аккорды*, представляющие собой промежуточный вариант между вышеназванными. Они возникают при взаимодействии каких-либо частей *сосредоточенных* и *рассредоточенных монофонических аккордов*. Всё это вместе способствует становлению в одноголосных сочинениях или отдельных голосах полифонических сочинений относительно богатого аккордово-монофонического материала.

Восприятие и оценка отдельных групп звуков в одноголосии в качестве аккордов, содержащих любые и, в том числе, секундовые интервалы, обусловлена наряду с вышеназванными факторами, также и рядом других параметрических условий, в том числе:

- метроритмической обособленностью групп звуков;
- относительно быстрым темпом исполнения этих групп;
- их регистровой, тембровой и ритмической однородностью;
- выступлением таких групп в качестве относительно автономных синтаксических единиц линейно-мелодического процесса, в частности его мотивов и фраз.

Эти факторы могут действовать как все одновременно, так и порознь в различных комбинациях друг с другом.

Интервальная структура *монофонических аккордов** и их функциональная природа достаточно разнообразны и подобны *гомофонным аккордам* с аналогичной структурой и функцией.

В качестве особой формы *монофонических аккордов** выступают *аккорды-фазы* (= *фазовые аккорды**) — созвучия, представляющие собой органичный сплав двух и более *монофонических аккордов**, в котором последние тоны предыдущего аккорда становятся начальными тонами следующего, а сам момент их функционально-структурного перерождения (= мутации) не совпадает с границами синтаксических единиц мелодического одноголосного процесса, в рамках которого эти аккорды образуются ^{Пример 67}.

Пример 67

Щедрин. Третий концерт для ф-но с оркестром

и — знаки, указывающие на "вариантные границы" монофонических субаккордов* в фазовых аккордах*.

Основная особенность *фазовых аккордов** (= *аккордов-фаз*) — это

принципиальная "размытость" границ между составляющими их субаккордами.

В качестве наиболее важных факторов, способствующих образованию *фазовых аккордов** относятся: быстрый темп и систематическое несовпадение мелодико-синтаксического членения голоса с границами структуры этих аккордов.

Полифонические аккорды

Полифонические аккорды — это созвучия, отдельные тоны которых могут появляться **подряд** и **рассредоточенно** (*полифонические одноголосные аккорды сосредоточенные** и *полифонические аккорды рассредоточенные**), причём возникают они как в любом из мелодических голосов полифонической ткани, т.е. не зависимо от других голосов, так и **о д н о в р е м е н н о** или **п о с л е д о в а т е л ь н о** (т.е. по диагонали) сразу в нескольких или всех её голосах

К числу основных наиболее вариантов *полифонических аккордов* относятся:

- ❖ *полифонические аккорды одноголосные** — одноголосные гармонические комплексы интервалов (= *соинтерваллий**), возникающие в любом из голосов многоголосной полифонической ткани в качестве **к о м п л е к с а** **и н т е р в а л о в** или, иначе, *соинтерваллия**, которое представляет собой последовательное гармоническое объединение трёх и более тонов такого голоса. Это *соинтерваллие** может возникать как объединение трёх и более тонов мелодического голоса, расположенных сразу друг за другом — *сосредоточенное соинтерваллие** (крайне редкое явление!) и как гармоническое объединение стольких же тонов, но не следующих непосредственно друг за другом, а разделяемых другими звуками, не входящими в данное *соинтерваллие** — *рассредоточенное соинтерваллие* (исключительно **ч а с т о е** явление!);¹
- ❖ *полифонические аккорды многоголосные** — гармонические комплексы интервалов (= *соинтерваллий**), которые представляют собой одновременное или последовательно-диагональное объединение трёх и более тонов **р а з н ы х** голосов многоголосной полифонической ткани. Конструктивно-обязательное качество "*многоголосность полифонических аккордов** — **п р е д о п р е д е л е н н о с т ь** **и х** **и н т е р в а л ь н о й** **с т р у к т у р ы** **и н т е р в а л ь н ы м** **с о д е р ж а н и е м** *сосредоточенных* и *рассредоточенных монофонических аккордов** и их обращений, возникающих в первом проведении одноголосной темы или в любом из тематически самостоятельных голосов **м н о г о г о л о с н о** **н а ч и н а ю щ е г о** полифонического сочинения Пример 68; II

¹ Подобно рода *полифонические аккорды* аналогичны *монофоническим аккордам**, информация о которых представлена в предыдущем разделе «*Монофонические аккорды**» (см.).

^{II} В предлагаемом примере звуки *сосредоточенных монофонических аккордов** отмечены пунктирными стрелками, а *рассредоточенных монофонических аккордов** — сплошными. Наряду с отмеченными аккордами, в данной полифонической теме есть и неотмеченные. Напр., те, которые складываются только из первых и последних тонов нескольких мотивов подряд, или те, которые возникают из связи начальных и

Пример 68

Хиндемит. Фуга in E

*монофонические аккорды сосредоточенные**

*монофонические аккорды рассредоточенные**

- ❖ содержание гармонических функций *полифонических аккордов*, как и любых других, всегда связано с их общеструктурными и структурнотехническими значениями, но также и с содержанием интервальной структуры начальной

конечных тонов мотивов с их самыми высокими и низкими тонами и др. Как эти, так и отмеченные *монофонические аккорды** обязательно находят своё отражение в вертикальных созвучиях всего последующего материала фуги (см, в частности, нижепредлагаемый фрагмент). Другими словами, подавляющее число полифонических созвучий в этом сочинении не являются случайными, непрогнозируемыми, а, напротив, есть закономерное, точное или варьированное (другая позиция, другое обращение, заменные и побочные тоны) повторение тех или иных исходных *монофонических аккордов**. Такая взаимосвязь начального монофонического аккордового материала с последующим представляется всеобщей конструктивной закономерностью всех полифонических сочинений.

темы (= тем) полифонического сочинения, её *монофонических аккордов**.¹

- ❖ восприятие гармонических функций *полифонических аккордов* как явлений, определяемых в своём содержании интервальным отношением и основных тонов этих аккордов, и нижних;
- ❖ обусловленность функциональной последовательности *полифонических аккордов* (= закономерности их смены) содержанием интервальной структуры и *сосредоточенных*, и *рассредоточенных монофонических аккордов** темы (тем) полифонического сочинения;
- ❖ различная степень функциональной определённости *полифонических аккордов*. Наибольшая функциональная определённость тех из них, которые образуются из устойчивых звуков разных го-

¹ В этом случае функции полифонических аккордов могут определяться разными наименованиями:

1) в соответствии с названием интервалов, образующихся между основными или басовыми тонами этих аккордов (напр.: квинтовая, квартовая, терцовая, секундовая, ... тритоновая), а степень их функционально-гармонической близости или отдалённости при этом может устанавливаться в соответствии с известным первым интервально-функциональным рядом Пауля Хиндемита (см. Главу «Моноаккорды. Классификации моноаккордов»);

2) в ситуациях, когда, наряду с *общеструктурными**, *структурнотехническими** и *интервальными функциями* полифонических аккордов, между ними возникают ступенно-ладовые отношения, которые могут определяться традиционно, т.е. как автентические, плагальные, медиантовые, тритоновая, а, в отдельных случаях, и как линейные [Активность линейных функций — конструктивное явление более распространённое в полифонии линейно-гармонического типа (напр., в сочинениях Стравинского, Бартока и нек. др. композиторов). В традиционной полифонии, где каждый голос — это прежде всего носитель развитого мелодического начала, т.е. связанный с интервально-многообразным, а не только с секундовым линейным движением, собственно линейные отношения полифонических аккордов встречаются очень редко.]

Необходимо также подчеркнуть, что обусловленность интервально-гармонических функций полифонических аккордов интервальным содержанием гармонической структуры начальной темы полифонического сочинения, её *монофонических аккордов** не является прерогативой только полифонической гармонии. Эта закономерность наблюдается в сочинениях, связанных с разными фактурно-гармоническими условиями. Яркие примеры тому — хроматические тональные сочинения Скрябина и Рославца начала XX столетия, в которых интервальная структура начальных аккордов всегда предопределяет содержание связей и интервально-тональных функций остальных аккордов этих сочинений, а также логику общего функционально-гармонического движения, в том числе, как на уровне отдельных синтаксических единиц и небольших композиционных разделов сочинений, так и всей их формы в целом.

лосов полифонической ткани и, прежде всего, звуков, которые появляются на гранях полифонической формы, в том числе, в моменты различных гармонических кадансов.

- ❖ возможная неопределенность вертикальных граней отдельных полифонических аккордов, обусловленная горизонтальной и диагональной "текучестью", "растворимостью" их границ в общем мелодическом потоке полифонической ткани;
- ❖ частое появление последующих *полифонических аккордов* в качестве "контрапунктических вариаций" на первоначальные гармонические соединения разных голосов полифонической ткани при удержанных противосложениях.

Мелодическая фигурация^I

Характерное место в ряде гармонических стилей занимают такие конструктивные явления как *мелодическая фигурация*, *неаккордовые звуки* и *неаккордовые созвучия*.

➤ Под *мелодической фигурацией* понимается относительно самостоятельная в конструктивном отношении форма звукового движения, применяемая при построении любого из голосов музыкальной ткани в качестве его декоративного, дополнительного конструктивного элемента, и при этом, состоящая как из основных конструктивных тонов этого голоса (в основном опорных), так и дополнительных (в основном неопорных) и находящихся друг с другом в каких-либо линейных отношениях. Напр.:

- основного и вспомогательного тонов (трель, мордент, группетто), задержания и
- его разрешения (форшлаг от сильной доли); вспомогательного тона и основного (форшлаг от слабой доли) и др.

Для одних форм *мелодической фигурации* характерно только однократное проявление присущих им линейных отношений (напр., для задержания и краткого мордента), для других — многократное (напр., для трели и долгого мордента). В отдельных формах *мелодической фигурации* возможно смешение разных видов неопорных тонов с опорными (напр., задержания, верхнего и нижнего вспомогательных тонов с одним и тем же опорным тоном в отдельных видах группетто) и др. В мелодическую фигурацию, наряду с аккордовыми и различными неаккордовыми тонами, могут включаться и, так называемые, *гармонические ноты*, которые образуются на слабых долях посредством скачка от одного аккордового тона на другой аккордовый тон того же (или функционально родственного) аккорда.^{II}

Неаккордовые звуки и неаккордовые созвучия^{III}

К *неаккордовым звукам* относятся звуки, не входящие в основной тоновый состав аккордов. При этом различаются:

- неаккордовые звуки, находящиеся в плавной секундовой

^I Рекомендуемая литература: 72; 29.42; 63.110-446; 85. 116-171; 75; 73.

^{II} "Такое движение по аккордовым тонам имеет сходство с гармонической фигурацией. Однако специфическое значение гармонических нот именно как приёма мелодической фигурации сохраняется в тех случаях, когда они наравне с другими приёмами этой фигурации эпизодически вовлекаются в общий мелодико-фигурационный рисунок, принимают участие в образовании мелодической сети голосов, наложенной на гармоническую основу, а не образуют гармонического орнамента. *Гармонические ноты* имеют одновременно и аккордовое значение (в некоторых случаях оно минимально), но это не уничтожает их специфической роли в мелодико-фигурационном движении" 72.259; 2.16-17.

^{III} Рекомендуемая литература: 72; 29.42; 63.110-446; 85. 116-171; 75; 73.

взаимосвязи с аккордовыми тонами ("задержание", "проходящий звук", "вспомогательный звук", "предъём") и

- скачковой разноинтервальной ("камбиата", "скачковые ноты").

При одновременном появлении в трёх и более голосах гомофонной музыкальной ткани нескольких неаккордовых звуков между ними образуются *неаккордовые созвучия*. Они подразделяются на *неаккордовые моносозвучия** и *неаккордовые полисозвучия**.

К числу первых относятся неаккордовые созвучия, структуре которых не свойственна дифференциация на более простые аккорды, обладающие относительной индивидуальностью, в том числе: функциональной, интервальной и тоновой.

К числу вторых — неаккордовые созвучия, структуре которых, напротив, как раз характерна дифференциация на более простые аккорды, обладающие относительной индивидуальностью, в том числе: и функциональной (напр., один неаккордовый субаккорд выполняет функцию вспомогательного, а другой проходящего и т.д.), интервальной и тоновой.

❖ *однородные неаккордовые созвучия** — неаккордовые созвучия, которые образуются из *однофункциональных* неаккордовых звуков (напр., только вспомогательных. **Пример 69** — средний пласт). В свою очередь, эти неаккордовые созвучия различаются, как образующиеся на **слабых** временных долях — *проходящие неаккордовые созвучия*, *вспомогательные неаккордовые созвучия*, *неаккордовые созвучия-предъёмы*, и как образующиеся на **сильных** временных долях — *неаккордовые созвучия-задержания*;

Пример 69

Стравинский. Петрушка. 4 к.

❖ *разнородные неаккордовые созвучия** — неаккордовые созвучия,

образующиеся из разнофункциональных неаккордовых звуков (напр., проходящих и вспомогательных) ^{Пример 69 — верхний пласт;}

❖ *первичные неаккордовые созвучия** — неаккордовые созвучия, образованные из неаккордовых звуков первого порядка (= первичных неаккордовых звуков — мелодическая фигурация к основному аккордовому тону) ^{Пример 69, Пример 70;}

❖ *вторичные неаккордовые созвучия** — неаккордовые созвучия, образованные из неаккордовых звуков второго порядка (= вторичных неаккордовых звуков — мелодическая фигурация к первичному неаккордовому тону) ^{Пример 70.}

Пример 70¹

Барток. Музыка для струнных, ударных и челесты
(схематическое изложение)



Примечание:
Первичное неаккордовое полисозвучие отмечено сплошной стрелкой, вторичное — пунктирной.

Относительно важное место среди неаккордовых созвучий занимают *неаккордовые полисозвучия*, представляющие собой многоплановые комплексы, состоящие из двух и более *неаккордовых созвучий* как различного, так и сходного звукового состава, а также структуры и функции. По отношению к последним применяется понятие "*неаккордовое субсозвучие*".

Современные неаккордовые полисозвучия исключительно многообразны, что является результатом разных комбинаций всевозможных форм *мелодической фигурации* по вертикали и горизонтали. Любые из этих неаккордовых полисозвучий могут выступать и в качестве конструктивно-гармонических элементов *первичного порядка* — *первичные неаккордовые полисозвучия** (неаккордовые полисозвучия, образованные из неаккордовых звуков к основным тонам самого полиаккорда) или *вторичного порядка* — *вторичные неаккордовые полисозвучия** (*неаккордовые полисозвучия*, образованные из неаккордовых звуков к тонам

¹ Оба неаккордовых созвучия, представленные в примере, отмечены стрелками: первичное вспомогательное — сплошной, а вторичное вспомогательное (вспомогательное к вспомогательному) — пунктирной. В каждое из этих созвучий входят и неаккордовые, и аккордовые тоны.

первичных неаккордовых полисозвучий, т.е.из неаккордовых звуков первичного порядка).

В качестве основных условий становления неаккордовых полисозвучий в качестве конструктивных сопутствующих элементов выступают:

- ◆ разрыв во времени между *неаккордовыми субсозвучиями* и их разрешением, осуществляемый путем длительного выдерживания неаккордовых звуков наряду с аккордовыми;
- ◆ появление между *неаккордовыми созвучиями* и их разрешением
- ◆ других форм мелодической фигурации. (При этом появление одних *неаккордовых субсозвучий* на более сильных долях такта, а других на более слабых становится условием, активно способствующим утверждению первых в качестве местных опор, окружённых собственными неустойчивыми неаккордовыми субсозвучиями. Развитие мелодической фигурации второго порядка — важная причина значительного повышения гармонической самостоятельности *неаккордовых субсозвучий*, их возможного осознания как собственно субаккордов, а всей вертикали как полигармонического комплекса.);
- ◆ регистровый разрыв между неаккордовыми элементами и их разрешением. (В этом случае обычно возникает ослабление гармонических связей между неаккордовыми созвучиями и их разрешением.);
- ◆ структурная однородность аккордовых и неаккордовых элементов вертикали;
- ◆ появление рядом с полисозвучиями, состоящими из неаккордовых созвучий или из неаккордовых и аккордовых, собственно полиаккордов с родственной интервальной структурой. Последние при этом выступают по отношению к первым в роли конструктивных аналогов, ориентирующих слушателя на осознание *неаккордовых полисозвучий* как полиаккордов особого линейного содержания, как "мнимых полиаккордов".

Сохранение *неаккордовыми моносозвучиями** и *неаккордовыми полисозвучиями** своей производной зависимости от аккордов как основных конструктивно-гармонических элементов музыкальной ткани является важнейшим конструктивным качеством этих созвучий.

Линейность. Линейные элементы

Линейность

Линейность представляет собой вполне определённое и относительно специфическое конструктивное состояние звуковой ткани, возникающее в процессе её выстраивания из линейных элементов с любыми параметрами. В самом широком смысле понятие "линейность" раскрывается как принцип организации гармонической структуры музыкального сочинения на основе линейно-звуковых компонентов, выступающих в качестве ведущих предпосылок её экспрессивно-драматургических функций и объективизации разнообразных художественных целей, разнохарактерных стилей, связанных с такого рода структурой.

Звуковая ткань, основным конструктивным свойством которой является линейность называется "линейной тканью". Гармония линейной ткани определяется термином "*линейная гармония*" и понимается как органичная связь и взаимодействие *линейных элементов* и комплексов этих элементов (= *линейных комплексов* или, иначе, *линейаров**), выступающих в роли основного конструктивного материала этой ткани, а также как их закономерное объединение на основе своего материального и смыслового родства.

Линейные элементы

Содержание понятий "линейные элементы" и "линейные комплексы", используемых здесь, раскрывается следующим образом:

◀ *линейный элемент* — это:

- относительно замкнутая, одно-
направленная последовательность двух и более однородных звуковых единиц (в том числе: тонов, гармонических интервалов, аккордов), в том числе, реально-одноголосная* (= недублированная) или мно-
мо-многоголосная (= дублированная или, иначе, ленточная — интервально-гармоническая, аккордовая);
- относительно простая замкнутая моновекторная последователь-

¹ Б.Асафьев раскрывает содержание этого термина следующим образом: "независимость голоса или мелодической линии от каких бы то ни было гармонических постулатов, не отменяющая/однако их" 3.201. Как он пишет далее, термин линейность применим и в линейной гармонии, и в полифонической композиции, где "в целом утверждает/ет/ конечную обусловленность её фактуры сплетением голосов, а не последованием отдельных аккордов и не одной только тональной связью" (3.201) См. также 36. 332-356, 443-450 и в «Словаре» учебника термины: *Линейная фигурация*, *Линейная функция*, *Линейные отношения*, *Линейар*, *Линия*, *Линейар-центр**, *Линейар-периферия**, *Линейарная гармония*, *Линейарная фактура*, *Линейарные комплексы*, *Линейарные функции*, *Многоголосная мелодия*, *Скользящие аккорды*.

^{II} См. *Ленточное многоголосие* (термин Ю.Н. Тюлина).

ность двух и более однородных звуковых единиц в составе более сложной моновекторной или поливекторной последовательности (напр. прямые линии — реально одноголосные и мнимо-одноголосные в составе объединяющей их зигзагообразной линии¹ — также реально одноголосной или мнимо-одноголосной)¹;

◀ **линейный комплекс** — горизонтальная или вертикальная совокупность двух и более линейных элементов сходной или различной структурной и материальной природы, выступающая в качестве единой конструктивной единицы более высокого порядка по сравнению с составляющими её линейными элементами.

Типы, классы, роды и виды линейных элементов*

В зависимости от ряда факторов, в том числе, от:

- векторного параметра линейных элементов,
- прерывности и непрерывности их звукового решения;
- сохранения или, напротив, обновления "интервального шага" между входящими в состав линейных элементов конструктивно-гармоническими единицами (тонов, гармонических интервалов, аккордов, сонороаккордов)

различаются типы, подтипы, классы, роды, виды и подвиды линейных элементов.

Типы линейных элементов*

Основным фактором, обуславливающим **типовую дифференциацию** линейных элементов является **векторный параметр**^{II},

^I К числу основных факторов, обеспечивающих вышеназванную замкнутость относительно простых линейных элементов, их разграничение относятся различного рода цезуры^I, в том числе, создаваемые паузами и остановками на последней звуковой единице этих элементов, а также связанные с обновлением гармонического содержания этих элементов (напр., с появлением вместо восходящей последовательности тонов также восходящей последовательности гармонических интервалов или аккордов), с обновлением их векторного, ритмического и регистрового параметров.

^{II} **Векторный параметр** — 1.1) направление, в соответствии с которым складывается звуковое содержание гармонической ткани (в том числе: вертикальное, горизонтальное, диагональное, глубинное); 1.2) направление, в соответствии с которым складывается звуковое содержание каких-либо конструктивно-гармонических элементов музыкальной ткани; 2) величина, характеризующее направление в процессуальном становлении какого-либо многозвуковой конструктивной единицы гармонической

позволяющий различать их, как

- ◆ линейный элемент *горизонтальный* — линейный элемент, все звуковые компоненты которого *однопозиционные*;
- ◆ линейный элемент *диагональный* — линейный элемент, состоящий из *разнопозиционных* звуковых компонентов, выстроенных *только* в восходящем или *только* в нисходящем порядке. В соответствии с этим порядком различаются два подтипа диагональных линейных элементов:
 - линейный элемент *восходящий*;
 - линейный элемент *нисходящий*.

Классы линейных элементов*

В роли фактора, с которым связана **классовая дифференциация** линейных элементов выступает *параметр слитности**¹. Он позволяет различать линейные элементы следующим образом:

◀ линейный элемент *континуальный* — линейный элемент, все конструктивно-гармонические единицы которого (тоны, гармонические интервалы, аккорды, сонороаккорды) появляются без цезур^{II};

◀ линейный элемент *дискретный* — линейный элемент, конструктивно-гармонические единицы которого отделены друг от друга паузами, но при этом сохраняют в своей последовательности изначально заданный вектор движения^{III};

Роды линейных элементов*

Фактором **родовой дифференциации** линейных элементов являются два параметра:

ческой системы. (В этом определении понятие "векторный параметр" не объемлет содержание вертикали, как одной из величин гармонической ткани).

^I **Параметр слитности** или *Слитности параметр** — фактор, в соответствии с которым складывается *принципально непрерывное* становление каких-либо конструктивных элементов или фрагментов музыкальной ткани, в том числе: гармонических, метроритмических и др. (в частности: вертикальное, горизонтальное, диагональное, глубинное);

Параметр дискретности или *Дискретности параметр** — фактор, в соответствии с которым складывается *принципально прерывное* становление каких-либо конструктивных элементов или фрагментов музыкальной ткани, в том числе: гармонических, метроритмических и др. (в частности: вертикальное, горизонтальное, диагональное, глубинное).

^{II} "Континуальный, ая, ое, лен, льна [фр. *continuel* < лат. *continuvre* соединять непосредственно, непосредственно следовать]. спец. Непрерывный, постоянный" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов.

^{III} "Дискретный <...> [фр. *discret* < лат. *discrētus* отделенный, разделенный]. спец. Прерывистый, состоящий из отдельных частей <...>" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов.

1) *параметр интервального шага*^I, действие которого проявляется на уровне позиционных отношений отдельных конструктивно-гармонических единиц, входящих в состав этих элементов. В соответствии с таким фактором различаются следующие роды линейных элементов:

◀ *линейный элемент моношаговый (= шагостабильный)** — линейный элемент, последовательное смещение конструктивно-гармонических единиц которого относительно друг друга происходит с неизменным "интервальным шагом" (напр., только по м2 или только по м3);

◀ *линейный элемент полишаговый (= шагомобильный)** — линейный элемент, последовательное смещение конструктивно-гармонических единиц которого относительно друг друга происходит с меняющимся "интервальным шагом" (напр.: м2 - б2 - м2 - м3 и т.п.);

2) *параметр дублировки*^{II}, в соответствии с которым линейные элементы могут представлять собой дублированную и недублированную последовательность тонов. При этом в роли дублировок этих тонов могут выступать гармонические интервалы, аккорды и сонороаккорды. Такое различие в содержании конструктивно-гармонического материала линейных элементов обуславливает их разделение на следующие **суброды** (= подроды):

◀ *линейный элемент реально-одноголосный** или, иначе, *линейный элемент недублированный** — относительно замкнутый линейный элемент (= линия), в качестве конструктивно-гармонических единиц которого используются музыкальные тоны и

◀ *линейный элемент мнимо-многоголосный** или, иначе: *линейный элемент дублированный* и *линейный элемент ленточный* — относительно замкнутый линейный элемент, в качестве конструктивно-гармонических единиц которого используются те или иные вертикальные созвучия. В зависимости от того какая гармоническая единица выступает в роли дублера линейного элемента различаются четыре вида мнимо-многоголосных линейных элементов:

◆ *линейный элемент с интервальной дублировкой* — линейный

^I *Параметр интервального шага** (= *интервального шага параметр**) — 1) фактор, в соответствии с которым складывается позиционная структура гармонического процесса на уровне разных его конструктивных составляющих, в том числе: отдельных тонов, основных тонов гармонических интервалов, аккордов, отдельных центров и др.; 2) фактор, характеризующий позиционно-интервальную структуру *диагональных линейных элементов*, в частности, *реально одноголосных, мнимо-многоголосных и реально многоголосных* (см. *Линейный элемент*).

^{II} *Дублировки параметр* — фактор (= величина), в соответствии с которым линейные элементы могут представлять собой так или иначе дублированную линейно-мелодическую последовательность тонов. В роли дублировок тонов могут выступать гармонические интервалы, аккорды и *сонороаккорды*.

ный элемент, в качестве конструктивно-гармонических единиц которого используются гармонические интервалы;

◆ *линейный элемент с аккордовой дублировкой* — линейный элемент, в качестве конструктивно-гармонических единиц которого используются созвучия из трех и более звуков;

◆ *линейный элемент с сонорной дублировкой* — линейный элемент, в качестве конструктивно-гармонических единиц которого используются соноросозвучия;

◆ *линейный элемент со смешанной дублировкой*.

В современной музыкальной практике наблюдается различное смешение типовых, классовых, родовых и видовых параметров линейных элементов следствием чего число и многообразие этих элементов представляется очень значительным.

¹ Напр., если на типовом и классовом уровне восходящий линейный элемент может выступать только в двух вариантах — континуальном и дискретном, то с учетом его родовых признаков число вариантов этого элемента вырастает до восьми: 1.1) восходящий – дискретный – моношаговый – мнимо-многоголосный (= дублированный) 1.2) восходящий – дискретный – моношаговый – реально-одноголосный (= недублированный); 1.3) восходящий – дискретный – полишаговый – мнимо-многоголосный (= дублированный); 1.4) восходящий – дискретный – полишаговый – реально-одноголосный (= недублированный); 2.1) восходящий – континуальный – моношаговый – мнимо-многоголосный (= дублированный) 2.2) восходящий – континуальный – моношаговый – реально-одноголосный (= недублированный); 2.3) восходящий – континуальный – полишаговый – мнимо-многоголосный (= дублированный); 2.4) восходящий – континуальный – полишаговый – реально-одноголосный (= недублированный). Далее с учетом трех видовых параметров восходящего линейного элемента в рамках мнимо-многоголосного рода* число его возможных вариантов вырастает до двенадцати: 2.1.1) восходящий – континуальный – моношаговый – интервально-дублированный; 2.1.2) восходящий – континуальный – моношаговый – аккордово-дублированный; 2.1.3) восходящий – континуальный – моношаговый – сонородублированный; 2.1.4) восходящий – дискретный – моношаговый – интервально-дублированный; 2.1.5) восходящий – дискретный – моношаговый – аккордово-дублированный; 2.1.6) восходящий – дискретный – моношаговый – сонорно-дублированный; 2.1.1) восходящий – континуальный – полишаговый – интервально-дублированный; 2.1.2) восходящий – континуальный – полишаговый – аккордово-дублированный; 2.1.3) восходящий – континуальный – полишаговый – сонородублированный; 2.1.4) восходящий – дискретный – полишаговый – интервально-дублированный; 2.1.5) восходящий – дискретный – полишаговый – аккордово-дублированный; 2.1.6) восходящий – дискретный – полишаговый – сонорно-дублированный.

Если также учитывать варианты параметра интервального шага в моношаговых и в полишаговых разновидностях восходящего линейного элемента, а также возможность варьирования содержания дублирующих его интервалов, аккордов и соноросозвучий, не говоря уже о варьировании численности его конструктивно-гармонических единиц, то число вариантов восходящего линейного элемента возрастает многократно.

Л и н е а р*

Под термином *линеар** понимается относительно сложная конструктивно-гармоническая единица, представляющая собой горизонтальное и вертикальное взаимодействие двух и более относительно более простых (фигурально говоря «односложных») линейных элементов), ведущее их функционированию в качестве е д и н о г о линейного комплекса. В современной музыкальной ткани *линеары** отличаются особенно значительным многообразием.

Типы, классы, роды, виды и подвиды л и н е а р о в*

В соответствии с различными с различными параметрами *линеаров** различаются их типы, классы, роды, виды и подвиды

Типы линеаров*

Фактором, обуславливающим **типовую** принадлежность линейного комплекса является **векторный параметр**^{II}, который позволяет их различать следующим образом:

- ❖ линейный комплекс *моновекторный** — *линеар**, состоящий из **однонаправленных** линейных элементов и
- ❖ линейный комплекс *поливектормый** — *линеар**, состоящий из **разнонаправленных** линейных элементов.

Классы линеаров*

В качестве фактора, обосновывающего **классовую** дифференциацию линейных комплексов выступает **количественно-голосовой параметр**^I, позволяющий различать их, как:

◀ линейный комплекс **одноголосный** или, иначе, *линеар монофонический** и

◀ линейный комплекс **многоголосный** или, иначе, *линеар полифонический**.

В зависимости от того, складываются ли вышеназванные классовые варианты *линеаров** из однонаправленных или разнонаправленных линейных элементов, а также от того возникают ли эти элементы последовательно, но при этом разделены какими-либо цезурами (паузами, регистровыми разрывами, разнотембровым решением, остановками на последнем своем звуковом элементе и пр.) или, напротив, возникают одновременно, различаются в каждом из классов, соответственно, по **два подкласса** линейного ком-

^I Количественно-голосовой параметр — 1.1) фактор (= величина), в соответствии с которым складывается голосовое содержание гармонического процесса на уровне числа его голосов; 1.2) фактор (= величина), характеризующий музыкальную ткань в аспекте числа составляющих её голосов.

плекса, в том числе:

- ✓ линейный моновекторный монофонический (= одногласный)*;
- ✓ линейный моновекторный полифонический (= многогласный)*;
- ✓ линейный поливекторный монофонический (= одногласный)*;
- ✓ линейный поливекторный полифонический (= многогласный)*.

Роды линейров*

В рамках этих подклассов линейных комплексов существует их **родовая дифференциация**. Роль её основания выполняет *параметр повторности*^I, действующий на уровне любых линейных элементов, входящих в состав каждого из ранее названных родовых вариантов линейного комплекса. В соответствии с таким параметром различаются:

- линейный комплекс **двухэлементный** — линейный комплекс, два различных составляющих линейных элемента которого появляются только однократно (т.е. не повторяются);
- линейный комплекс **трехэлементный** — линейный комплекс, три различных составляющих линейных элемента которого появляются только однократно (т.е. не повторяются);
- линейный комплекс **четырёх и более многоэлементный** — линейный комплекс, составленный из двух или трех различных линейных элементов, один из которых (четырёх и более многочленные комплексы), два (пяти и более многочленные комплексы) и все три (шести и более многочленные комплексы) могут появляться более одного раза, в том числе, ^{II} подряд или на расстоянии.

Подроды линейров*

На уровне четырёх и более многочленных линейных комплексов

^I Повторности параметр — фактор (= величина) характеризующий наличие или отсутствие в музыкальной ткани каких-либо повторяющихся конструктивных единиц той или иной природы (композиционно-синтаксической, звуковой, временной и др.).

^{II} Если четырехэлементный линейный комплекс составлен из двух разных линейных элементов, то один из них или оба могут повториться в нем разное число раз. Напр.: abab, abaa, abbb, aabb. Сходные повторения могут происходить и в рамках пятичленного линейного комплекса, составленного из двух линейных элементов. В четырёхчленном линейном комплексе, составленном из трех различных элементов (a, b и c), могут возникать, в частности, такие повторения этих элементов: abca, abac, abcb, abcs и др. В пятичленном линейном комплексе, составленном из трех различных элементов (a, b и c), варианты таких повторений становятся еще более многочисленными и многообразными. Напр.: abaca, abbca, abca и мн. др.

действует фактор их **подроковой дифференциации**. В качестве его основания выступает параметр сходства материала линейных элементов, входящих в него, в том числе, звукового, позиционного и ритмического. В соответствии с ним многоэлементные линейные комплексы разделяются на **два подрода**:

- *линейный комплекс многоэлементный материально стабильный** и
- *линейный комплекс многоэлементный материально мобильный**.

В случае одноразового появления того или иного интервального комплекса или его многократного повторения в рамках интервального комплекса более высокого порядка они различаются как

- *линейный комплекс однофазный** и
- *линейный комплекс многофазный**.

Виды линейаров*

При идентичности содержания всех фаз линейных многофазных комплексов или, напротив, их какого-либо материального различия (звукового, общепозиционного и ритмического), соответственно выделяются два **вида** таких комплексов:

- *линейный комплекс многофазный материально стабильный** и
- *линейный комплекс многофазный материально мобильный**.

Мощным основанием для создания очень значительного числа разнообразных линейных комплексов является возможность появления в них тех или иных комбинаций их типовых, классовых, подклассовых, родовых, подродовых и видовых признаков, а также разнообразное обновление их звукового материала, и в том числе, обновление его качественного и количественного параметров, не говоря уже об обновлении ритмического и другого материала.

¹ Процесс дальнейшего накапливания разнопараметрных классовых, родовых и др. признаков в *линейарах** и, соответственно с этим, узнавание новых вариантов линейаров можно, в частности, проследить на примере нижепредлагаемой классификации монофонических (= одноголосных) и полифонических: (= многоголосных) линейарных комплексов:

- ❖ *линейный комплекс одноголосный, в том числе:*
 - *линейный комплекс одноголосный моновекторный** — комплекс одноголосных однонаправленных линейных элементов, разделенных какими-либо цезурами (напр., паузами, регистровыми разрывами, разнотембровым решением, остановками на последнем своем звуковом элементе и пр.);
 - *линейный комплекс одноголосный моновекторный однофазный** — линейарно-одноголосный моновекторный комплекс* проводимый

только один раз;

➤ *линейный комплекс одноголосный моновекторный многофазный** — линейно-одноголосный моновекторный комплекс*, проводимый несколько раз подряд; в том числе:

- линейный комплекс одноголосный моновекторный многофазный стабильный (= остинатный)* — линейно-одноголосный моновекторный комплекс*, все повторяющиеся фазы которого имеют одинаковые звуковые, временные и другие параметры;
- линейный комплекс одноголосный моновекторный многофазный мобильный* — линейно-моновекторный комплекс*, отдельные или все повторяющиеся фазы которого имеют разные звуковые, временные и другие параметры. Отсюда возможно образование самых разных подвидов такого комплекса, в том числе:
 - с тенденцией к восхождению,
 - с тенденцией к спуску,
 - с тенденцией к ускорению,
 - с тенденцией к замедлению,
 - и мн. др.;

➤ *линейный комплекс одноголосный поливекторный** (= *линейный комплекс одногласно-извилистый**) — комплекс одноголосных разнонаправленных *линейных элементов*, в том числе, разделенных какими либо цезурами (напр., паузами, регистровыми разрывами, разнотембровым решением, остановками на последнем своем звуковом элементе и пр.) и не разделенных ими:

- *линейный комплекс одноголосный двумекторный* — *одноголосный комплекс, представляющий собой взаимосвязь двух разнонаправленных линейных элементов*. Различаются:
 - *линейный комплекс одноголосный двумекторный однофазный** — линейный комплекс, состоящий из одного проведения двух разнонаправленных линейных элементов, следующих друг за другом в том или ином порядке (напр.: восходящий - горизонтальный; горизонтальный — нисходящий и др.);
 - *линейный комплекс одноголосный двумекторный многофазный** — линейный комплекс состоящий из двух и более двумекторных однофазных комплексов, в том числе:
- *линейный комплекс одноголосный двумекторный многофазный стабильный* или, иначе, *остинатный** — линейный двумекторный многофазный комплекс, все фазы которого имеют одинаковые звуковые, временные и другие параметры;
- *линейный комплекс одноголосный двумекторный много-*

*фазный мобильный** — линейный двумерный комплекс, отдельные или все фазы которого имеют разные звуковые, временные и другие параметры (напр., комплексы с тенденцией к восхождению, спуску, ускорению, замедлению и т.д.);

➤ *линейный комплекс одноголосный трехвекторный** — одноголосный комплекс, представляющий собой взаимосвязь трех разнонаправленных линейных элементов. Различаются:

- линейный комплекс одноголосный трехвекторный однофазный* — линейный одноголосный комплекс, состоящий из одного проведения трех линейных разнонаправленных элементов, следующих друг за другом в том или ином порядке (напр.: восходящий - горизонтальный — нисходящий; горизонтальный — нисходящий - восходящий и др.);
- линейный комплекс одноголосный трехвекторный многофазный* — линейный одноголосный комплекс, состоящий из двух и более трехвекторных однофазных *линейных комплексов*, в том числе:
 - линейный комплекс одноголосный с трехвекторный многофазные стабильный* — линейный трехвекторный комплекс все фазы которого имеют одинаковые звуковые, временные и другие параметры;
 - линейный комплекс одноголосный трехвекторный многофазные мобильный* — линейный трехвекторный комплекс отдельные или все фазы которого имеют разные звуковые, временные и другие параметры (напр., комплексы с тенденцией к восхождению, спуску, ускорению, замедлению и т.д.);

❖ *линейный комплекс многоголосный*, в том числе:

➤ *линейный комплекс -многоголосный моновекторный** — вертикальная совокупность (= объединение) двух и более одноголосных однонаправленных относительно *линейных элементов*, выступающая в качестве относительно самостоятельной линейно-конструктивной единицы звуковой ткани;

➤ *линейный комплекс -многоголосный поливекторный** (= линейный комплекс многоголосно-извилистый*) — вертикальная совокупность (= объединение) двух и более одноголосных разнонаправленных линейных элементов, выступающая в качестве относительно самостоятельной линейно-конструктивной единицы звуковой ткани. Различаются:

➤ *линейный комплекс многоголосный двумерный** — линейно-многоголосный комплекс, представляющий собой вертикальную взаимосвязь нескольких разнонаправленных линейных элементов с двумя различными векторами. Напр., восходящим и нисходящим; нисходящим и горизонтальным и т.д. Различаются:

- *линейный комплекс многоголосный двумерный однофазный** — линейный многоголосный ком-

Исключительная индивидуально-структурная и индивидуально-материальная множественность современных линейных элементов, линейных комплексов и *линейных макрокомплексов*¹, обуславливается не только

плекс, представляющий собой однократное проведение линейно-многоголосного двухвекторного комплекса*;

- линейный комплекс многоголосный двухвекторный многофазный* — линейно-многоголосный комплекс, представляющий собой многократное проведение линейно-многоголосного двухвекторного комплекса*. Его разновидности:

- линейный комплекс многоголосный двухвекторный многофазный стабильный* — линейно-многоголосный многофазный комплекс, все фазы которого имеют сходные звуковые, временные и другие параметры;

- линейный комплекс многоголосный двухвекторный многофазный мобильный* — линейно-многоголосный многофазный комплекс, все или отдельные фазы которого имеют разные звуковые, временные и другие параметры;

➤ *линейный комплекс многоголосный трехвекторный** — линейно-многоголосный комплекс, представляющий собой вертикальную взаимосвязь нескольких линейных элементов с тремя различными векторами (восходящим, нисходящим и горизонтальным).. Различаются:

- *линейный комплекс многоголосный трехвекторный однофазный** — линейно-многоголосный комплекс, представляющий собой однократное проведение линейно-многоголосного трехвекторного комплекса*;

- линейный комплекс многоголосный трехвекторный многофазный* — линейно-многоголосный комплекс, представляющий собой многократное проведение линейно-многоголосного трехвекторного комплекса*. Различаются:

- линейный комплекс многоголосный трехвекторный многофазный стабильный* — линейно-многоголосный многофазовый комплекс, все фазы которого имеют сходные звуковые, временные и другие параметры;

- линейный комплекс многоголосный трехвекторный многофазный мобильный* — линейно-многоголосный многофазовый комплекс, все или отдельные фазы которого имеют различные звуковые, временные и другие параметры.

¹ *Линейный макрокомплекс** — *линейный комплекс*, в качестве конструктивных компонентов которого выступают относительно более простые по сравнению с ним линейные комплексы.

собственно гармоническими их параметрами, но также и многими другими негармоническими, прежде всего метроритмическими и в несколько меньшей степени штриховыми, тембровыми и динамическими.

Естественно, что только с учетом большей части, если не всех, параметров, обуславливающих содержание линейных элементов и *линеаров** в современной гармонической ткани возникает реальное основание для объективной характеристики её основных конструктивных закономерностей и, в том числе, собственно гармонических, композиционных и драматургических. Особенно важен такой учёт, его объективность при исследовании сочинений, в которых роль ведущих и тем более единственных конструктивно-гармонических компонентов выполняют только линейные элементы и линейные комплексы.

Систематическое применение тех или иных вариантов линейных элементов и *линеаров** в качестве основных конструктивных единиц одноголосной музыкальной ткани приводит к образованию *линейно-монофонической фактуры** (= линейно-одноголосной фактуры), а их одновременное применение в качестве основных конструктивных единиц нескольких рядом расположенных голосов многоголосной музыкальной ткани или всех её голосов — *линейно-полифонического склада изложения* или, иначе, *линейно-полифонической фактуры* (= *линейной полифонии*).^{II}

^I Достаточно только представить себе как индивидуально может быть решена конструктивная природа линейных элементов и линейных комплексов в рамках, скажем, моноритмического и тем более полиритмического их построения, чтобы осознать каким мощным основанием для создания ярко индивидуальной линейно-гармонической ткани все они могут оказаться. Напр., та же полиритмическая структура в нескольких, во многих или всех линейно-гармонических элементах, имеющих сходные типовые, классовые, родовые и видовые параметры может быть решена следующим образом:

- как некий сходный и по своему составу и по своему порядку ряд длительностей (= ритмосерия);
- как некий сходный только по своему составу ряд длительностей, т.е. как ритмомодус;
- как некий сходный по своему составу набор ритмоформул;
- как ряд длительностей, выстроенных по принципу прогрессии или регрессии;
- как относительно свободная от каких-либо закономерностей последовательность длительностей, имеющая лишь самое отдаленное сходство с полиритмическими структурами других линейных элементов;
- и др.

^{II} Термин *линейность*, как пишет, в частности, Б.Асафьев, применим не только в *линейной гармонии*, но и в полифонической, где "в целом, /он/ утверждает/ конечную обусловленность её фактуры сплетением голосов, а не последованием отдельных аккордов и не одной только тональной связью" 3.201.

Линейные квази-аккорды (= аккорды)

Применение линейности в качестве ведущего принципа звуковысотных отношений — характерная черта очень многих современных сочинений. В случае её активного применения образуются аккорды особого типа, являющиеся уже не вторичным фактором структурообразования, как это характерно для *неаккордовых созвучий* в гомофонной музыкальной ткани или *полифонических аккордов*, а, напротив, *п е р в и ч н ы м*.¹ Такого рода аккорды называются "*линейными аккордами*".

Фактура музыкальной ткани, образующаяся на основе линейных аккордов, именуется "*линейно-аккордовой*" (= "*линейно-аккордовый склад*"), а при наличии в этой ткани относительно самостоятельной мелодической линии, как "*линейно-гомофонная фактура*". При этом обязательно следует учитывать, что *в с е г о л о с а* "*линейно-аккордовой фактуры*", подобно голосам классического гомофонного склада, выступают *т о л ь к о* в качестве мелодически *н е с а м о с т о я т е л ь н ы х г о л о с о в ы х е д и н и ц*. (В противном случае, фактура музыкальной ткани становится полифонической, а возникающие в её условиях аккорды обретают значение *полифонических аккордов*, являющихся только вторичным фактором структурообразования См. об этом на стр. 112.)

О классификации линейных аккордов

Классификация *линейных аккордов* может быть связана с различными параметрами этих аккордов и, в частности: их векторным, интервально-структурным, функциональным, модусным, тонально-политональным, фактурным и конструктивно-техническим решением. Напр., *в е к т о р н ы й п а р а м е т р* линейных голосов намного чаще бывает одинаковым, чем различным. В частности, в относительно протяжённых линейных комплексах в некоторых их голосов возможна замена одного векторного параметра другим (в том числе и неоднократная) Пример 81.

Интервальная, функциональная, модусная, тонально-политональная,

¹ Другими словами, если *неаккордовые созвучия* — это всегда надстроечное тонообразование, звучащее одновременно (выше, ниже, внутри) с базовым аккордом, то линейные аккорды — это само базовое тонообразование; но в тоже время, и *неаккордовые созвучия* и *линейные аккорды* принципиально сходны в том, что в процессе их смены, как правило (хотя есть и исключения) не возникает "*сеть*" относительно развитых голосовых линий, которая является обязательным свойством гомофонных аккордов на уровне движения их отдельных тонов. Однако, два других аккордовых признака, а именно: иерархичность и относительная автономность у *неаккордовых созвучий* и *линейных аккордов* при этом всегда сохраняются.

Учитывая принципиальную моновекторность в движении отдельных тонов и неаккордовых и линейных созвучий при их "*поточном движении*" (т.е. появлении нескольких одновекторных созвучий подряд), обычно применяются одно и тоже понятие: "*линейные аккорды*" (= "*ленточные аккорды*", = "*дублирующие аккорды*", = "*многоголосная мелодия*"). Напр., к "*цепи*" проходящих неаккордовых созвучий или линейных аккордов.

фактурная и техническая природа *линейных аккордов*, в отличие от фактурной, очень разнообразна. Это могут быть: моноинтервальные созвучия: секундового "строения" (= кластеры) Пример 72, терцового Пример 79, квартового Пример 73, Пример 74, квинтового Пример 75 и полиинтервального Пример 79, Пример 80; моногармонические Пример 81 и полигармонические (= *линейные полиаккорды*) Пример 76; монофункциональные Пример 72, Пример 79 и полифункциональные Пример 80; монотональные Пример 71 и политональные Пример 80; номодальные Пример 72 и полимодальные Пример 81 и т.д.

Пример 72

Шнитке. Реквием №13

Пример 73

Шёнберг. Камерная симфония

Пример 74

Прокофьев. Мимолётности. XVI

Пример 75

Саркисян. Миниатюра

A musical score for piano in 3/4 time, titled 'Саркисян. Миниатюра'. The score is written on two staves. The right hand starts with a melody in the treble clef, marked *mf* and *sub.p*. The left hand provides harmonic support in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Пример 76

Brubeck. In Your Own Sweet Way

A musical score for piano in 3/4 time, titled 'Brubeck. In Your Own Sweet Way'. The score is written on two staves. The right hand features a complex melody with triplets and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with triplets and slurs. The key signature has two flats (Bb, Eb), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Пример 77

Прокофьев. Сарказмы. II

A musical score for piano in 3/4 time, titled 'Прокофьев. Сарказмы. II'. The score is written on two staves. The right hand features a complex melody with slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment with slurs and accents. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a final chord in the right hand, marked *mf*.

Пример 78

Мессиан. Спокойная жалоба

A musical score in 4/4 time, featuring a piano (p) dynamic. The piece is in a minor key with a key signature of two flats. The melody is characterized by a series of eighth-note patterns with accents and slurs, creating a somber and plaintive mood. The bass line provides a steady accompaniment with similar rhythmic motifs.

Пример 79

Шостакович. Катерина Измайлова. % картина

A musical score in 4/4 time, featuring a piano (p) dynamic. The piece is in a minor key with a key signature of two flats. The melody is characterized by a series of eighth-note patterns with accents and slurs, creating a somber and plaintive mood. The bass line provides a steady accompaniment with similar rhythmic motifs.

Пример 80

Бартók. Микrokосмос. IV. 102

A musical score in 4/4 time, featuring a piano (p) dynamic. The piece is in a minor key with a key signature of two flats. The melody is characterized by a series of eighth-note patterns with accents and slurs, creating a somber and plaintive mood. The bass line provides a steady accompaniment with similar rhythmic motifs.

Пример 81

Равель. Виселица.

A musical score in 4/4 time, featuring a piano (p) dynamic. The piece is in a minor key with a key signature of two flats. The melody is characterized by a series of eighth-note patterns with accents and slurs, creating a somber and plaintive mood. The bass line provides a steady accompaniment with similar rhythmic motifs.

Дифференциация *линейных аккордов*, наряду с их *линейной* функцией (напр., "проходящие", "вспомогательные" и "задерживающие линейные аккорды"), может быть также связана и с рядом других функций, в том числе:

- *векторной функцией** (напр., "восходящие", "нисходящие" и "педальные линейные аккорды");
- *ладовой функцией* — "опорные" и "неопорные линейные аккорды" (= "устойчивые" и "неустойчивые");
- *функциями центра* или *центроподчинення* — "центральный" и "периферийные линейные аккорды";
- *порядковой функцией** — напр., "третий", "четвертый", ... "десятый" и т.п. линейный аккорд;
- *ступенной функцией* — напр., линейные аккорды I-ой, II-ой ... XII ступени.

Наряду с общеструктурными функциями*, в том числе, такими как векторная, линейная, ладовая, функции центра и центроподчиненная, *линейные аккорды* одновременно могут выполнять и разные *техноструктурные функции** (= технические*). Напр., *общеструктурную функцию** "периферийный элемент", тонально-техническую функцию "вводнотоновой доминанты" и одновременно линейную функцию "вспомогательного элемента". Или, скажем, такие сочетания общеструктурных и тонально-технических функций как "центр" — "тоника" и "периферия" — "доминанта" у крайних аккордов линейного комплекса, т.е. *линейных аккордов*, находящихся в опосредованной кварто-квинтовой связи. Следует отметить, что возможность проявления в отношениях линейных аккордов тональных функций и степень этого проявления во многом зависят от темпа музыкального сочинения. В частности, наибольшая ясность, отчетливость тональных функций обычно связаны с медленными темпами, меньшая или совсем неуловимая — с быстрыми. Во многом эта ясность и отчетливость зависят и от того, насколько линейные аккорды по своей интервальной структуре сходны с тональными (и прежде всего, классико-романтическими) своими аналогами, т.е. чем ближе они к ним в этом отношении, чем знакомее, тем значительнее эта ясность и отчетливость.

Аналогичные примеры совмещения общеструктурных и техноструктурных функций можно наблюдать и в модально выстроенной линейной ткани, где, в частности, те же опосредованные кварто-квинтовые отношения могут быть определены как отношения *местного инициала** и *местной субквартовой* или *субквинтовой реперкусы**.¹

¹ Следует учитывать, что в традиционной музыкальной теории, посвященной старомодальной гармонии Средневековья, откуда взяты понятия "инициал", "реперкуса" и "финалис", они связываются, соответственно, только с самым первым звуком всего музыкального сочинения музыкальной ткани — инициал, только с единственным вторым по конструктивной значимости тоном этой ткани — реперкуса и только

Применение этих понятий и связанных с ними функциональных значений гармонических элементов на уровне "местных конструктивных единиц" современной модальной структуры в данном случае осуществляется по аналогии с такими "парными понятиями" как "основная тоника" — "местная тоника", "основная доминанта" — "местная доминанта" и т.п.

К проблеме восприятия звуковой системы¹

В качестве важнейших составляющих гармонической ткани музыкальных сочинений неразрывно выступают её выразительная и конструктивная стороны. Поэтому восприятие и оценка этой ткани всегда основываются на чувственной и логической переработке и состава и взаимодействия её различных конструктивных элементов. Конечный результат такой переработки — определение действующей звуковой системы в отношениях этих элементов, установление её выразительного и конструктивно-логического содержания^{II}.

Такой результат всегда предполагает учёт непосредственного взаимодействия и взаимосвязи как самих конструктивно-звуковых элементов музыкальной ткани, так и этих элементов с другими её компонентами, в том числе: временными, фактурными, тембровыми, динамическими, артикуляционными, регистровыми и др. Однако, на определённом этапе исследования гармонической ткани иногда допускается абстрагирование от её собственно выразительного аспекта, а также от взаимодействия звуковых элементов с некоторыми из этих компонентов. Напр., с динамическими, артикуляционными, регистровыми, тембровыми, реже фактурными и почти никогда с временными.

Современная звуковая система исключительно сложна, многогранна и многопланова, что обусловлено включением в неё разнообразных по содержанию и взаимоотношениям звуковых элементов, и, в том числе тех, возраст которых исчисляется как многими столетиями, так и несколькими годами, если не днями.

Эти качества звуковой системы представляют собой определённое и порой очень значительное препятствие для восприятия и усвоения её конструктивно-логических закономерностей в их органичной взаимосвязи, а в конечном итоге, и для непосредственного восприятия всего содержания современных музыкальных сочинений.

К числу важнейших факторов, действие которых облегчает восприятие и оценку тех или иных видов звуковой системы в сочинениях композиторов разных эпох и направлений и, том числе, современных композиторов-авангардистов относятся, прежде всего, опыт "слухового" общения с этими сочинениями и изучение их конструктивных закономерностей как в структурнотехническом аспекте, так и художественно-выразительном (= драматургическом).

Последний из факторов, естественно, связан с изучением музыкальной теории, научной литературы, содержащей информацию об объективных закономерностях мирового музыкального искусства разных эпох, о конструк-

¹ Рекомендуемая литература: 45.1 очерк. 337-367.

^{II} Звуковая система — это продукт "логической переработки непосредственных впечатлений, логического абстрагирования как обобщения и систематизации музыкальных явлений" 72.24.

тивных принципах разных техник гармонического письма, формах их конкретного структурного воплощения и о методах анализа этих закономерностей.

Интонационная природа ладо-музыкальной системы^I

Музыкальная система как единство закономерно расположенных и находящихся во взаимной связи разнообразных по своим выразительному и материальному содержанию конструктивных элементов получила в отечественном музыковедении наименование "ладовая" и оценивается им в качестве исключительно важной и объективной предпосылки для восприятия содержания каждого музыкального сочинения^{II}.

Содержание этой системы сегодня осознается как специфическое музыкальное явление, которое отражает наиболее характерные и возвышенные стороны духовного мира человеческого сообщества, ценности эстетических предметов его искусства, как средство и одновременно носитель подобного отражения^{III}.

Формирование ладовой системы, согласно с исследованиями Б. Асафьева, происходит в ходе непрерывного, исторически длительного развития общественного музыкального сознания. Это развитие связано, прежде всего, со становлением, обновлением и обогащением музыкального языка и, в первую очередь, его *интонаций* — первичных образностей словых элементов, представляющих собой "комплексы музыкальных помыслов, постоянно находящихся в сознании данной общественной среды" 3.267.

Понятие "интонация" (от лат. *intono* – громко произношу) многозначно и до сих пор не имеет единого общепринятого определения. Очевидно, что наиболее широко и многогранно он впервые раскрывается выдающимся музыковедом Борисом Асафьевым в его широко известных научных публикациях. В то же время многие отечественные музыковеды, отдавшие немало сил изучению этого важнейшего феномена музыкального языка, в свою оче-

^I Рекомендуемая литература: 3.42; 88; 90; 13; 14; 55; 56; 57; 53; 42. Гл. X; 66; 93.32-36, Гл. 11; 62.

^{II} Лад — "не механическая, а интонационная, в общественном сознании коренящаяся совокупность связей" (Б. Асафьев), "конкретный комплекс интонаций" (Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М. 1967. — С. 383).

^{III} "Так, например, средневековые лады в конечном итоге — отображение сознания феодальной эпохи с её замкнутостью, застылостью, иерархичностью, принципом авторитарности в системе ценностей; тональные лады мажор и минор — выражение динамизма музыкального сознания европейского, так называемого Нового времени" Холопов Ю. Гармония. М. 1988. — С. 32).

См. также: Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. (Кн. Вторая). — С. 282; Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М. 1972 (Гл. I); Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972., (Очерки I, IV); Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М. 1982.

редь, внесли несомненно важные и очень перспективные теоретические положения, напрямую и опосредованно связанные с трактовкой термина "интонация", открывая тем самым подчас несомненно и более новые, и более ёмкие понятийные категории в сфере осознания интонационно-драматургического и интонационно-композиционного мира музыкальных сочинений самых разных эпох, стилей и даже отдельных сочинений-феноменов. Ниже приводятся некоторые из наиболее распространённых определений интонации как важнейшей категории современного ладового мышления, которые позволяют понять насколько широко сегодня трактуется этот крайне необходимый для понимания огромного ряда музыкально-конструктивных и музыкально-драматургических явлений современной музыки термин:

1) "свойственное стихотворной речи повышение голоса к середине стихотворного периода (стиха, двустишия и т. д.) и понижение с паузой в его конце; то совпадая, то не совпадая с синтаксической фразовой интонацией, дает сложный рисунок мелодики стиха"; "манера произношения, отражающая какие-нибудь чувства говорящего, тон <...>". Интонация фонетически организует речь, является средством выражения различных синтаксических значений и категорий, а также экспрессивной и эмоциональной окраски" БЭКМ - 2003;

2.1) в музыке — интонации — это первичные образно-смысловые элементы, представляющие собой "комплексы музыкальных помыслов, постоянно находящихся в сознании данной общественной среды" 3.267; "осмысление звучания, а не просто констатирование отклонения от нормы (чистая или не чистая подача звука); "осмысление звучаний, уже сложившихся в систему точно зафиксированных памятью звукоотношений: тонов и тональностей" 3.198-199;

2.2) "совокупность просодических элементов речи, таких, как мелодика, ритм, темп, интенсивность, акцентный строй, тембр и др." БЭКМ - 2003;

2.3) "степень точности воссочинения высоты звуков при музыкальном исполнении" Там же;

2.4) интонацию "<...> надо понимать как живую связь звуков, имеющую выразительное, образно-смысловое значение". Она "является прежде всего мельчайшим, привычным образно-смысловым элементом" 72.123;

2.5) звуковое воплощение музыкальной мысли: от мельчайшего мелодического или гармонического оборота вплоть до целой темы сочинения, его отдельных разделов и частей (см. *Интонация генеральная*);

2.6) "выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковой, непосредственно воздействующей форме, функционирующее при участии опыта музыкально-содержательных и внемузыкальных ассоциативных представлений" Холопова В. Мелодика. М., 1984. С. 17;

2.7) "Всякая самая простейшая музыкальная интонация предполагает наличие двух моментов: звукопроявление и отношение этого звукопроявления к последующему. Это последующее звукопроявление вступает с предыдущим в ряд отношений <...>. Всякая музыкальная подача звука, чтобы

стать интонацией, не может остаться обособленной: она или результат уже данного соотношения, или же вызывает своим появлением последующий звук, ибо только тогда возникает музыкальное движение со всеми его свойствами" 3.198-199. "Приобретенные в ряду поколений интонационные навыки постепенно притушаются, и связанные с ними ассоциации и семантика <...> обнажают свою условную природу <...>. Столь последовательный процесс "выветривания" и "обновления" мыслим в эпоху сравнительно мало изменяющихся производственных отношений. При резком изменении последних могут выключиться из сознания даже интонации «в полном расцвете их», как несоответствующие новой структуре общества <...>. Впервые найденная интонация — впервые неопределённое сопротивление; это — открытие музыкального движения по данному направлению, это — движение, в котором еще не доминирует инертность и не утерян динамический момент" 3.294-206. "Срок между впервые кем-то сыntonированным (найденным и изобретенным) тем или иным звукоотношением и усвоением его окружающей средой, затем рациональным объяснением его и бесконечным числом повторений данного отношения в музыкальной практике — не поддается точному определению" 3.205;

2.8) "Интонация создает потенциальную возможность существования лада и является его признаком, но лад как система, как конструктивная единица формы, обладающая кругом выразительных возможностей, представляет очень высокий синтез, новую качественную основу существования интонации" 52.327;

2.9) "На ладовой основе музыкальная интонация приобретает ту членораздельность, которая резко отличает её от интонации речевой. На ладовой же основе определяется эмоциональная окраска интонаций" (Кушнарев "Вопросы истории и теории армянской монодической музыки". Л., 1958. с. 412);

3) **интонация генерализирующая** — 1) явление отдельных разделов музыкального сочинения или всего сочинения в качестве единой выразительно-смысловой единицы; 2) *интонация* отдельных разделов или всего сочинения, отражающая в себе выразительно-смысловую целостность таких разделов или всего сочинения, запечатленную в чувственном восприятии человека; то же, что *Интонация генеральная*;

4.1) **интонирование** — "осмысленное, целеустремленное и данное в некоем содержательном сочетании и взаимосвязи звуковое сочинение мыслимого" 3.264. Интонирование — это динамический процесс, смысл которого всегда "остается одним — через сравнение и выяснение тождества и контраста сознание идет ко все дальнейшему продвижению звуков" 3.199. "Стихийное интонирование — аффективно-эмоциональный тонус,— в сущности глиссандо, т.е. неразличимость отдельных тонов и их связей и отношений" 3.344. Только через интонирование "элементы музыки становятся сочинением искусства, образным мышлением" 3.264.;

4.2) **интонируемые формы** — "зафиксированные памятью в борьбе за существование и в утилитарных целях первичные отношения тождественных и нетождественных звучаний", являющиеся "откристаллизовавшимися

звукосопряжениями" 3.200.

Интонационный мир лада сегодня понимается как опосредованное отражение определённых состояний общественного музыкального сознания различных эпох, разных национальных и межнациональных сообществ, отдельных народностей на всех этапах исторической эволюции человеческого общества.

Особенно активным представляется обновление и обогащение ладовой системы в музыке XX века, что обусловлено рядом и достаточно традиционных, и относительно новых факторов, к числу важнейших из которых относятся:

- создание новоинтонационных образований на уровне отношений только традиционных музыкальных средств;
- создание новоинтонационных образований на уровне отношений нетрадиционных звуковых элементов (в частности: звуков и звуковых комплексов электронного происхождения, *конкретных* и *инструментальных шумозвуков*, аккордов-соноров);
- создание новоинтонационных образований на уровне отношений традиционных музыкальных средств с нетрадиционными;
- выдвижение на первый выразительно-смысловой (= интонационный) план конструктивных элементов, ранее находившихся в этом отношении на вторых и третьих планах, в том числе: ритмических, тембровых, динамических, артикуляционных и др.;
- создание относительно новых, специфических и разномасштабных выразительно-смысловых единиц на основе различного иностилистического материала — псевдоцитатного и цитатного, — связанного с сочинениями как одного, так и нескольких авторов, в том числе, достаточно резко отличающихся своим стилем, его национальными "корнями" и временем своего рождения;
- возвращение к жизни многих богатейших интонационных пластов относительно далёких от нашего времени музыкальных эпох, включая музыку Средневековья и Возрождения;
- обновление приёмов технической организации всех компонентов музыкальной ткани;
- постоянное и прогрессирующее распространение тех или иных явлений современной музыкальной культуры и, в частности, различных новых музыкальных средств и их отношений в широких слоях общества, связанное с нарастающей деятельностью дискоиндустрии, телевидения, кино и радио.

Участие в организации современного интонационно-ладового процесса вышеназванных и других факторов привело к тому, что "общий интона-

ционный процесс" (= панинтонационный, панладовый), "общая ладовая структура" (= *панладовая структура*) многих сочинений композиторов XX - XXI столетий имеют сложнейшую многоплановую природу, которая представляется как сосуществование большого числа *разнокомпонентных* (= разноматериальных) *ладовых субсистем** (= *компонентных субладов**) и, в их числе, ладогармонической субсистемы (= *звуколада** или, просто лада), ладоритмической (= *ритмолада**), ладофактурной (= *фактуrolада**), ладотембровой (= *тембролада**), ладодинамической (= *динамического лада**) и др.

Конструктивные единицы любой из этих *компонентно-ладовых субсистем** всегда находятся в комплементарных выразительно-смысловых отношениях друг с другом, являясь, таким образом, неразрывно связанными составляющими собственно *интонаций*, их *субинтонационными единицами*. При этом, в отдельных случаях, разные по компонентному материалу группы таких субинтонационных единиц (напр., ритмических, тембровых) способны приковать к себе наибольшее внимание композитора, исполнителя и слушателя, обуславливая тем самым и свою более объективную оценку в качестве ведущего интонационного фактора.

Границы структур разных *компонентных субладов** могут совпадать и не совпадать друг с другом как на уровне отдельных этапов становления музыкальной ткани сочинения, так и на всём её протяжении, что, соответственно, в первом случае, несколько упрощает, либо, во втором случае, напротив, усложняет природу панладового процесса.

В музыке предшествующих столетий и в современной важнейшее место в формировании интонационно-ладовой музыкальной системы принадлежит гармонической ткани. Процесс обновления и обогащения этой составляющей, подобно всем другим *компонентно-ладовым субсистемам**, складывается в органичной связи эволюций **общественно-музыкального сознания и индивидуального художественного творчества**. (Так, в частности, средневековые гармонические лады в конечном итоге — "это отображение сознания феодальной эпохи с её замкнутостью, застылостью, иерархичностью, принципом авторитарности в системе ценностей; тональные лады мажор и минор — выражение динамизма музыкального сознания европейского, так называемого Нового времени" 93.32, а многообразие современных композиционно-технических решений ладовой системы, её разнообразнейшая интонационная многоликость, раскрывающаяся как удивительный конгломерат интонационных сфер разных стилей и даже эпох — это своеобразная реакция музыкального искусства на социальную многозначность общественного мышления, контраст его духовных состояний в наше время.)

Одна из важнейших черт ладогармонической системы, прогрессивно развивающаяся на протяжении многих столетий — её интернациональный характер. Эта черта особенно ярко проявилась в профессиональной музыке

нашего времени. Основные её предпосылки — возникновение и развитие ладогармонической системы в качестве объективного результата исторически закономерного развития разнотонального общестественного музыкального сознания, и базирование всех конкретных форм этой системы на одних и тех же объективных закономерностях, вытекающих непосредственно из физической природы музыкального материала.

***Лад. Ведущий конструктивный принцип лада*¹**

В отечественной музыковедческой литературе XX столетия термин "лад" применяется в следующих значениях:

- звукоряд — русский эквивалент латинскому *modus* (модус — мера, образ);
- согласие, порядок — русский эквивалент греческому *harmonia* — гармония — соразмерность, согласие, порядок);
- "логически дифференцируемая система взаимоотношений тонов, определяемая главенством основного опорного тона и зависимостью от него всех остальных тонов" 72 (62.24; 85.93);
- "не механическая, а интонационная, в общественном сознании коренящаяся совокупность (мелодико-гармонических) связей" 3.282;
- форма музыкального мышления, которая возникает только с системой предельно детализированных в выразительно-смысловых целях различных устойчивых и неустойчивых звуковых элементов (тонов; интервалов; созвучий, в том числе, сонорной и разношумовой природы); а также комплексов этих элементов и их отношений;
- система взаимоотношений любых однородных компонентов музыкальной ткани как опорных (= устойчивых) и неопорных (= неустойчивых) конструктивных единиц этой ткани, в том числе:
 - звуковой природы — тоноопределённых и тононеопределённых, инструментальных и конкретных, *соноров* различного тонового и конструктивного содержания, *звучушумов*;
 - метроритмических единиц,
 - фактуроединиц*,
 - темброединиц*,
 - динамических единиц и др., а также
 - комплексов вышеназванных компонентов этих

¹ 3.42; 88; 90; 13; 14; 55; 56; 57; 53; 42. Гл.Х; 66; 93.32-36, Гл. 11; 62.

элементов различной сложности и композиционно-синтаксического значения (см. *Генеральная интонация*).

К числу основных признаков лада сегодня относятся:

- 1) функционирование в качестве конструктивных элементов лада только **высотно-определённых** звуков и созвучий (XX-XXI столетия);
- 2) функционирование в качестве конструктивных элементов лада звуков и созвучий **высотно-определённых** и **высотно-неопределённых** (примерно конец 90-х годов XX века);
- 3) функционирование в качестве конструктивных элементов лада сонорных созвучий (примерно 80-е годы XX века и позднее) и *звукошумов* (примерно конец 90-х годов XX века — XXI век);
- 4) **системность** звуков и созвучий любой материальной и конструктивно-гармонической природы;
- 5) **моноцентричность**, т.е. привязанность ладового центра к одному и тому же устойчивому звуковому элементу и **определённость тяготения** к нему всех остальных звуковых элементов или, иначе говоря, существование лада только в условиях **тональной организации** (примерно до 70-х годов XX столетия);
- 6) **логическая дифференциация функций** звуковых элементов, связанная, с одной стороны, с их разделением на устойчивые и неустойчивые, а с другой, только с конструктивными значениями **тонального типа**.
- 7) **полицентричность**, т.е. попеременная привязанность ладового центра к разным устойчивым звуковым элементам и **определённость тяготения** к нему только ближайших звуковых элементов или, иначе говоря, существование лада только в условиях **колеблющейся тональной организации** (примерно после 70-х годов XX столетия);
- 8) **логическая дифференциация функций** звуковых элементов, связанная, с одной стороны, с их разделением на устойчивые и неустойчивые, а с другой, с конструктивными значениями **линейного, интервального типа** в тональности любого состояния вплоть до "снятой тональности", а также с конструктивными значениями гармонических систем, также выстроенных на основе *общеструктурных принципов** и различных *тех-*

*никоструктурных** (в частности, модальной, серийной, сериальной, прогрессивной, сонорной, пуантилистической, стохастической).

Сегодня, в связи с последними научными исследованиями громадных пластов народной музыки и профессионального искусства XIV-XV веков, а также большого ряда музыкальных явлений XX и XXI столетий, произошло уточнение первого, третьего и четвертого из названных признаков.¹

В частности, результаты ряда этих исследований в сфере народной музыки указывают:

◀ на часто возникающую неопределенность тяготения отдельных неустойчивых элементов к в целом безусловно господствующему центральному тону или созвучию в значительном ряде центропостоянных ладовых структур;

◀ на широкую распространенность в разнонациональной народной музыке центропеременных ладовых структур или, другими словами, на характерность для неё свободного перемещения ладового центра с одних устойчивых звуковых элементов на другие;

◀ на частое несоответствие дифференциации функциональных отношений конструктивных элементов в центропостоянных и центропеременных ладовых структурах с аналогичными их отношениями в тональной классико-романтической профессиональной музыке.

Аналогичные выводы современная теория музыки делает и относительно третьего признака лада в профессиональном европейском многоголосии XIV-XV веков (где, в частности, требование монотонального единства или иначе, моноцентричности также не было обязательным явлением и полицентричные структуры никогда не считались эстетически менее ценными, чем моноцентричные, не говоря уже о грегорианском хорале, для которого выполнение основным тоном лада функции тонального центра и господствующего элемента напева часто не являлось принципиально обязательным качеством, имея на то свое эстетическое оправдание) и в гармонической ткани конца XIX и всего XX столетий.

Что касается первого и четвертого признаков лада, то и здесь сегодня подчёркивается, что конструктивный материал и функциональность, характерные для классической тональности, не смотря на всю их значимость и многообразие, — это, тем не менее, далеко не единственный вариант как звукового содержания ладогармонического материала, так и дифференциации его конструктивных значений (= функций) в музыке разных эпох, и, в том числе, современной. Об

¹ 105, 3, 73, 74, 75, 14, 56, 43, 2, 87, 90, 22, 4, 7, 101.

этом, в частности, свидетельствуют:

- ◆ богатый и своеобразный "интервально-модельный мир", присущий сочинениям, выстроенным на основе принципов высотной организации, вошедших в музыкальную практику раньше тонально-классических (напр., старомодальных и линейных);
- ◆ разнообразие системных функций отдельных тонов и их различных объединений (= интервальных моделей, интервальных групп, *соинтерваллий**) в сочинениях доклассических эпох;
- ◆ обновленный "функциональный мир" ряда модификаций классической тональной системы, закрепившихся в европейской музыкальной ткани ближе к концу XIX века (напр.: *терцовые и квинтовые ряды, тритонанта, функциональные спутники* в разнообразных — одноименных, однотерцовых и одноименно-однотерцовых — мажоро-минорных формах тональности; эмансипированная функциональная двенадцатиступенность в хроматической тональности XX — XXI столетий и, в том числе, двенадцатиступенный функциональный ряд Хиндемита и мн. др.);
- ◆ многообразие системных функций устойчивых и неустойчивых высотно-определённых звуковых компонентов с терцовой и нетерцовой структурой, наблюдающееся в современных сочинениях, выстроенных на основе относительно новых принципов звуковой композиции, в том числе: серийных, новомодальных, *прогрессивных**, сонористических и пуантилистических;
- ◆ "многоликость" устойчивого и неустойчивого конструктивного материала современной гармонической системы, в роли которого выступают:
 - традиционные звуки и созвучия;
 - звуки и созвучия с **относительно неопределённой высотой** (в частности, отдельные тембровые звуки и темброкмплексы электронного происхождения),
 - звуки и созвучия с **практически неопределённой высотой** (напр., различные конкретные и инструментальные *шумозвуки* и шумозвуковые комплексы, многообразные *соноры*);
- ◆ разнообразие конструктивных значений (= функций) устойчивых и неустойчивых звуковых элементов с относительно неопределённой высотой и с практически неопределённой в современной гармонической системе.

Однако, при всём многообразии и значительном различии содержания материального и функциональных параметров целого ряда фольклорных и профессиональных гармонических систем разных эпох, **собственно ладовый их аспект, понимаемый как отношения различных конструктивно-гармонических элементов по принципу «устойчивый —**

неустойчивый» остаётся для всех этих систем общим и обязательным признаком. Этот ладовый аспект может проявляться с различной определённостью: от максимальной объективной до минимально субъективной, т.е. в качестве и бесспорно воспринимаемого параметра музыкальной ткани, и субъективно различаемого, и в виде многочисленных разнообразных переходных вариантов между ними.

Действие основного ладового принципа связано с разными материальными и структурными уровнями, в том числе, с уровнем:

- ◀ звуков с определенной и неопределенной высотой;
- ◀ различных комплексов этих звуков (*соинтерваллий**, *аккордов*, *соноров*, шумокомплексов конкретной и инструментальной природы);
- ◀ относительно крупных поликомплексов (*полиаккордов*, полисоноров, полишумокомплексов) и
- ◀ крупномасштабных гармонических пространств, выступающих в качестве аналогов классических доминантовых предъиктов, "растянутых" тонических и других функциональных зон.

В связи со всем вышесказанным, сегодня возникает возможность определения лада как исключительно важной и отнесительно самостоятельной категории музыкального мышления, раскрывающейся в качестве исторически развивающейся системы разнообразных по своему высотно-определённому и высотно-неопределённому звуковому материалу, структуре, функции и технико-гармоническому решению устойчивых и неустойчивых конструктивных элементов.

Общехарактерной закономерностью разнотехнических вариантов современной ладогармонической организации (в том числе: тонального, серийного, модального и *прогрессийного**) является их способность выражаться через "систему ряда", т.е. способность к демонстрации своего звукового материала в виде того или иного ряда, выстроенного в соответствии с каким-либо конструктивным принципом. Напр.: по принципу последовательного изменения высоты отдельных тонов ладовой организации — ряд-модус (= *тономодус*, *гамма*); по порядку появления отдельных тонов или созвучий — ряд-серия (серийный ряд), ряд-прогрессия (*прогрессийный ряд**); по последовательному изменению уровня гармонических плотностей (*плотностной ряд** или ряд плотностей), используемых в том или ином музыкальном сочинении; по принципу становления или убывания какой-либо ассоциативно-цветовой красочности гармонических созвучий — "цветовой ряд" и т.д.

К числу явлений, охватываемых понятием "система ряда" сегодня от-

носятся з в у к о в ы е р я д ы, состоящие:

- ❖ из высотно определённых звуковых элементов, в том числе:
 - ◆ ряды тонов — *тоноряд** [модус тонов (= *тономодус**), серия тонов (= *тоносерия**)];
 - ◆ ряды интервалов — *интервалоряд** (модус интервалов, серия интервалов, прогрессия интервалов);
 - ◆ ряды аккордов — *аккордоряд** (модус аккордов, серия аккордов, прогрессия аккордов);
 - ◆ ряды *соноров* — *сонороряд** (в том числе: модус соноров или, иначе, *соноромодус**; серия соноров; прогрессия соноров);
 - ◆ *ряды соинтерваллий** — *ряд соинтерваллий** (*модус соинтерваллий**, *серия соинтерваллий**, *прогрессия соинтерваллий**);
 - ◆ ряды гармонических плотностей — *плотностной ряд** (модус гармонических плотностей, серия гармонических плотностей, прогрессия гармонических плотностей);
- ❖ из высотно неопределённых звуковых элементов:
 - ◆ ряды *шумозвуков* — *шуморяды** (шумозвуковые модусы, серии и прогрессии);
 - ◆ ряды *конкретных звуков* — *конкретнозвуковые ряды* (конкретнозвуковые модусы, серии и прогрессии).¹

Названные и другие *системоряды* представляют собой специфические формы выражения ладовой организации в том или ином музыкальном сочинении. В качестве обобщающего по отношению к различным системорядам понятия выступает новый термин "*ладоряд**".

При этом необходимо разграничивать содержание понятий "лад" и "ряд" (= "звукоряд", *интервалоряд**, *аккордоряд** и т.п.), учитывая тот факт, что одни и те же ряды могут быть основой разных ладовых организаций, т.е. организаций, обладающих разным конструктивным и интонационным содержанием.

¹ Понятие "система ряда" охватывает также и ряды незвуковых компонентов музыкальной ткани, которые аналогично подчиняются систематизации по принципу нарастания или убывания в них какого-либо общего качества. Напр., ряды длительностей (= модусы длительностей, серии длительностей, прогрессии длительностей), ряды динамических оттенков (= динамические модусы, динамические серии и прогрессии), ряды фактур (= фактурные модусы, серии фактур) и пр.

^{II} В этом отношении показательна художественная практика, связанная с ладотональной техникой письма. На протяжении последних двух столетий она демонстрирует многочисленные примеры того, как на основе одних и тех же звукорядов создаются сочинения с самыми разными конструктивными элементами, находящими

Другими словами, если лад — есть определенная форма музыкального мышления, которая возникает только с системой предельно детализированных в выразительно-смысловых целях различных звуковых элементов (тонов; интервалов; созвучий, в том числе, сонорной и разношумовой природы); а также комплексов этих элементов и их отношений, то ряд — это только одна из простейших форм соотнесения таких музыкальных элементов.

Как правило, тот или иной ладорядный материал всегда обусловлен в конкретно-историческом отношении, т.е. связан в своем рождении, "ренессансе" и относительном забвении с определенными историческими периодами в жизни музыкального искусства (напр., те или иные гексахордовые и гептахордовые модусы Средневековья, отдельные семи, десяти и более многоступенные ладовые ряды классической и романтической тональностей, преддодекафонные и додекафонные серийные ряды).

В современной музыковедческой литературе, в связи с исследованием конструктивной природы современной ладовой организации, используются такие понятия как "категория лада" и "тип лада". Первое из них охватывает "разного рода типы и виды устоев и неустоев, а также связанные с ними значения ладовых элементов" 93.32, второе — структуру отношений, возникающих между этими устоями и неустоями, предполагает многочисленность последних и их материальное разнообразие, рядное содержание звуковой ткани лада и разнообразные варианты её фактурного решения (в том числе: монофонический, полифонический, хоральный, гомофонный, пуантилистический и др.), а также тот или иной уровень иерархии действующих в ней функций и содержание приёмов письма, применяемых при её построении (напр., модальный тип лада, тональный, серийный, сонорный и пр.).

Формирование содержания категории и типа лада представляется исключительно исторически процессуальным и непрерывным явлением. С одной стороны, оно связано с постепенным вхождением в общественное музыкальное сознание и обновленных, и принципиально новых конструктивных элементов, а также их отношений и приёмов гармонического письма, с обретением этими отношениями (на том или ином этапе своего существования) и н - т о н а ц и о н н о г о с т а т у с а, а названными приемами значения о б щ е п р и н я т о г о л а д о к о н с т р у к т и в н о г о п р и н ц и п а; с другой, — с постепенным вытеснением из этого сознания отдельных (но далеко не всех !) ранее вошедших в него конструктивных элементов, их отношений и приёмов гармонического письма, с частичной или полной утерей ими своего прежнего интонационного содержания и конструктивного значения или, напротив, обретением нового. Становление новых типов лада — это всегда результат качественной перемены в формах его существования в самых разных аспектах и, прежде всего, звуковом (интонационном), логическом (связь) и эстетическом (слаженность, красота).

мися в отличных, а подчас и очень специфических системных отношениях, связях, и несущих с собой индивидуальное функциональное и интонационно-образное решение.

Ведущий конструктивный принцип лада

Ведущий конструктивный принцип ладовой организации на всех этапах её исторического существования — дифференциация конструктивных элементов музыкальной ткани на устойчивые (= опорные) и неустойчивые (= неопорные) — связан с первым из важнейших этапов эволюции категории лада, а именно с формированием определенного тона-устоя в условиях древнего экмелического глоссандирования.¹ Опевание тона — наиболее ранний тип лада, соответствующий "этапу устоя" в эволюции лада (сохранился в наше время у отдельных этнических групп с относительно низким уровнем развития).

Следующий в историческом отношении тип лада — модальный^{II}, с характерной монодийной природой и уже определённым мелодическим звуко-рядом; далее "тональногармонический" в европейской музыкальной культуре XVII-XIX веков. Он выступает как единая организация, вобравшая в себя, благодаря всеохватывающему действию в ней тонального тяготения, множество "микраладовых" структур.

Новые типы лада в музыке XX века связаны с различными модификациями тональной, модальной, серийной, сонористической и других форм гармонической организации. Всем им, в той или иной степени, присуще определённое интонационное, логическое и эстетическое своеобразие, которое обусловлено различными факторами и, в том числе, "многоликостью" звукового и структурного содержания элементов, выступающих в современных сочинениях в качестве ладоопорных и ладонеопорных; разнообразием и спецификой природы и уровня иерархии их структурных функций; индивидуальностью применения отдельных приемов той или иной техники письма при построении этих элементов.

Для всех вариантов категории и типа лада характерно стремление ладоопорных и ладонеопорных элементов к комплементарно-коррелятивному взаимодействию, т.е. такому сосуществованию, при котором все они выступают как части одного целого, как части стремящиеся к согласию, но постоянно конфликтующие, как одновременно и автономные, и взаимодополняющие явления. Причём это стремление проявляется в отношениях звуковых элементов, стоящих на самых разных ступенях ладоиерархической лестницы и в том числе: между отдельными звуками (определённой и неопределённой высоты), отдельными интервалами, аккордами, сонорами, а также комплексами из них, и даже между мощными "комплексами комплексов" (напр., субтональные слои в политональном целом, политональные разделы структуры в отношениях между

^I См. в «Словаре...» термин *Экмелика*.

"Устой как категория ладового мышления генетически есть первое установление определенности лада по высоте (господствующий тон как логически упорядочивающий центральный элемент лада) и по времени (устой как тождественность его самому себе, сохраняющаяся вопреки текучести времени благодаря возвращению к оставшемуся в памяти одному и тому же тону); с появлением категории устоя возникает и само понятие лада как некой звуковой структуры" 93.33.

^{II} См. *Старомодальная гармония*.

собой, тоже между сонорными разделами и фазами пуантилистического пространства и т.д.).

В качестве объективных предпосылок разделения звуковых элементов музыкальной ткани на опорные и неопорные (= устойчивые и неустойчивые) выступают различные факторы, но, прежде всего, определенные метроритмические, динамические и структурные свойства этих элементов, а также логика их взаимосвязи. К числу ведущих факторов относятся:

- ◀ различного рода "подчеркивание" звуковых элементов — их акцентуация (см. *Акцент долготный, Акцент смысловой** (= *цезурный*), *Акцент громкостной* и др.)^{II};
- ◀ многократная повторность этих элементов (подряд и на расстоянии);
- ◀ относительно минимальное или, напротив, максимальное количество диссонирующих компонентов в их структуре, а также полное отсутствие таких компонентов;
- ◀ относительная простота структуры этих элементов или, напротив, её максимальная усложненность;
- ◀ наличие в этой структуре самых сильных гармонических связей и прежде всего квинто-терцовых^{III} и др.

^I Рекомендуемая литература: 3.42; 6.214-224; 63.106, 122, 139-140, 146; 85.213-215; 43.360; 61.26-28; 66; 41. Гл.Х.

^{II} К числу других относительно важных (в названном конструктивном отношении) акцентов относятся: *Акцент штриховой**, *Акцент экспираторский*, *Акцент эмфатический* (= акцент ораторский), *Акцент агогический*

^{III} Действие последнего фактора может оказаться не достаточно эффективным или вовсе не реализованным в случае своего не совпадения с действием ранее названных. Напр., появление консонирующего созвучия между диссонирующим и его повторением, подчеркнутым смысловым, долготным и динамическим акцентами ведёт как правило к оценке (= восприятию) в качестве опорных элементов именно диссонирующих аккордов, но никак не консонирующего. В этом плане, в частности, особенно показательна функционально-ладовая и функционально-тональная природа такого традиционного "ступенного оборота", как VII₇ — I₃⁵ | VII₇ VII₇ VII₇ VII₇ I₃⁵ | VII₇ || при наличии у него нижеследующих метроритмической, смысловой (= цезурной) и динамической структур

$$\begin{array}{cccccccc} \text{VII}_7 & - & \text{I}_3^5 & | & \text{VII}_7 & - & \text{VII}_7 & - & \text{VII}_7 & - & \text{VII}_7 & \cdot & \text{I}_3^5 & | & \text{VII}_7 & || \\ \text{h} & & \text{q} & & \text{S} & & \text{f} & & \text{e} & & \text{Ä} & & \text{e} & & \text{p}^x & \cdot & \text{i}^x & & \text{h} \end{array}$$

Здесь априорное определение ладовых и тональных отношений, входящих в него созвучий, как, соответственно, "неопоры" — "опоры" — "неопоры" — "опоры" и "неопоры", а также как D — T — D — T — D не представляется правильным. И, напротив, реальным видится понимание этого оборота как явления, в котором ладовую функцию "опоры" и тональную функцию "центра-тоники" выполняет диссонансный VII₇, а "неопоры" и подчиненной этому центру периферии — I₃⁵.

Комплексно-интонационная природа современной ладовой организации. Принцип полисистемности¹

Природа современной ладовой организации представляется как комплексно-интонационное явление. В качестве её отдельных интонационных единиц выступают разнообразные по материалу, структуре, гармонической функции и взаимосвязи звуковые элементы. В условной дифференциации эти единицы различаются как:

- **интонации** — простые интонационные единицы, складывающиеся как относительно автономный результат последовательного взаимодействия двух или трех звуковых элементов (тонов, гармонических интервалов, аккордов, соноров, шумозвуков конкретной или инструментальной природы);
- **макроинтонации** — сложные интонационные единицы, в которых роль конструктивно-интонационных элементов выполняют простейшие и простые интонации (напр., субтональности в развитой тональной структуре, относительно обособленные серийные комплексы в додекафонной структуре и др.);
- **генерализирующие интонации** — 1) *интонация* отдельных разделов или всего сочинения, отражающая в себе выразительно-смысловую целостность таких разделов или всего сочинения, запечатленную в чувственном восприятии человека; 2) явление отдельных разделов музыкального сочинения или всего сочинения в качестве единой выразительно-смысловой единицы.^{II}

¹ Рекомендуемая литература: 3.200-223.

^{II} Термин и начальная разработка идеи генерализирующей интонации принадлежит В.В. Медушевскому. Первоисточник – его работа «Интонационно-фабульная природа музыкальной формы» (Рукопись, 1981). (Генерализация – от лат. *generalis* – общий, главный – "обобщение, логический переход от частного к общему, подчинение частных явлений общему принципу..." БЭКМ, 2002..) Родственен более позднему термину В.Н. Холоповой – *Интонация генеральная*. На возможность явления *интонации* на уровне целых тональных пластов музыкальной ткани, её отдельных разделов и отдельных сочинений, в частности, симфонии, указывал в своих работах также и основатель теории интонации Б. Асафьев.

Однако, наиболее углубленная классификация природы данного интонационного явления принадлежит В.Н. Холоповой. Первоисточник – её работа «Музыка как вид искусства». М., 1990-1991. («Интонационно-фабульная природа музыкальной формы»: Рукопись, 1981).

"Идея генерализирующей интонации предельно проясняется <...> в области исполнительского искусства, когда эта интонация реально звучит. Например, в исполнении гениальных художников можно заметить, как в одном произведении при всем многообразии и сложности его звуковой конструкции, несметном количестве выразительных деталей все время звучит как бы «одно и то же». Единая выразительно-

смысловая музыкальная интонация, с самого начала устанавливающаяся пианистом или певцом, проходя через тысячи вариантов её преломлений в композиции сочинения, создает чудо выразительно-смысловой целостности всего сочинения и оценивается как художественная законченность, совершенство исполнения (и сочинения) <...>/ Еще в работах Б. М. Теплова есть удивительный вывод о способности музыкального содержания предстать в двух временных состояниях – в свернутом и развернутом... Эти психологические механизмы приводят к сложной двусторонней работе музыкального восприятия, где осознанию целостности непременно способствует не только сукцессивное (последовательное – Д.Ш.), но и simultанное (одновременное, одномоментное – Д.Ш.) существование музыкальной интонации" Холопова В. Мелодика. М., 1984. С. 24. Такой "одномоментный образ будущего сочинения вспыхивает, – как пишет В.В. Медушевский, – с первых же тактов и в душе слушателя, руководит его восприятием: из несметных запасов памяти заблаговременно извлекаются музыкально-языковые и стилистические знания (эту готовность к действию – перцептивному в дачном случае – психологи называют установкой); звучащее воссоединяется с отзвучавшим. Действие механизма свертывания распространяется и за пределы сочинения: благодаря ему музыканты и слушатели хранят в себе образы целых стилей, жанров, музыкальных эпох!" (Медушевский В.В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки. М., 1980. С. 185).

"В процессах свертывания музыкального целого в его наиболее характерную часть и развертывании такой части в целое могут участвовать многие исторически сложившиеся, устоявшиеся в человеческом опыте музыкальные элементы. Такими конденсаторами целого способны выступить и практически выступают не только интонации аффектов, интонации жанра, индивидуального композиторского стиля, но и интонации, типизированные в композиционном осознании музыкального сочинения, – ладогармонические, ритмические, тембровые и др. Возьмем, к примеру, ладогармоническую область. Подобно тому, как при грандиозном свертывании пространного музыкального содержания в одну обобщающую музыкальную формулу возникает интонация «балладная» или «брамсовская», таким же путем возникает и обобщающая интонация мажора, гармонического или натурального минора и т. д. Интонационно обобщающими являются и кварто-квинтовые гармонии с их характерным «пустым», незаполненным звучанием, и вводнотоновое тяготение гармонического минора, так что за вводным тоном закрепилось вполне семантическое название "nota sensibile" («чувствительная нота»), и аккорды с секстой с их своеобразным колоритом тяготеющих консонансов, и многие подобные ладообразования. В классической музыке (в широком смысле слова) сила выразительности устоявшихся ладогармонических средств бывает столь велика, что именно благодаря в первую очередь ей формируется целостная и конкретно-содержательная, конкретно-выразительная интонация, а музыкальные средства, изображающие разного рода жизненные состояния (предположим, размашистость или собранность, большую грузность или большую легкость), имеют дополняющее, побочное или внешнее значение. И эти типизированные собственно музыкальные (здесь ладогармонические) интонации также "промысливаются" дыханием, связками, мимикой, жестами – целостным движением тела" (Медушевский). Особенность их заключается лишь в том, что сложились они не в бытовой, а в художественной жизни, в естественной эстетической сфере существования музыки. При этом ничуть не менее конкретные, чем жанровые или стилиевые, ладогармонические интонации гораздо менее «видимы», а для неспециалиста – вообще невидимы и воздействуют на человеческую душу каким-то таинственным образом. Эта неуловимость, воздействия музыки и давала повод к ошибочным идеалисти-

ческим утверждениям о существовании в мире «чистой духовности» без материальных основ. Наряду с ладогармоническими интонациями в том же плане могли быть рассмотрены ритмоинтонации, темброинтонации и другие типизированные, усвоенные человеческим опытом музыкальные обороты.

В итоге теоретическая система музыкальных интонации включает в себя различные типы, сложившиеся в практике и слушания музыки и профессионального музыкального творчества, композиторского и исполнительского: 1) эмоционально-экспрессивные интонации (жизненные и типизированные музыкальным искусством); 2) предметно-изобразительные интонации, передаваемые в музыке как временном искусстве через изображение движений (изображение явлений внешнего мира и искусства); 3) музыкально-жанровые интонации; 4) музыкально-стилевые интонации; 5) интонации отдельных, типизированных в музыке средств, – ладогармонических, ритмических, мелодических, тембровых и т. д. С точки зрения масштабной дифференцируются: 1) генерализирующая интонация всего сочинения; 2) интонации отдельных разделов, построений, тем; 3) детализирующие интонации отдельных моментов. Творчество исполнителя создает исполнительские варианты всех видов, интонаций. Эмоционально-экспрессивные интонации – интонации вздоха, томления, радости, героического подъема, интонации драматической музыки, лирической музыки и т. д.; предметно-изобразительные (изображение движений) – имитирующие, напр., журчание ручья, приливы волн, скачку коня, птичье пение, колокольный звон, перебор струн, настройку инструментов. Музыкально-жанровые интонации – воссочинение черт марша, баркаролы, игры джазового ансамбля и т. д.; музыкально-стилевые интонации – воссоздание типичных черт музыки Бетховена, Вивальди, Баха и т. д. Интонации отдельных, типизированных в музыке средств – мажорность, «пустые квинты», «секундовые трения», «воздушная септима», острый пунктирный ритм, активный ямбический затакт, плавное покачивание мелодической линии и многие другие. Генерализирующая интонация сочинения может быть намечена в виде авторской ремарки, дающей указание к исполнению... Так же, но с меньшим радиусом действия, могут быть показаны интонации среднего уровня – разделов, построений, тем... Не все виды интонаций обязательно присутствуют в каждом произведении. Например, могут отсутствовать все виды интонационной изобразительности (предмета внешней действительности, музыкального жанра, стиля). Не все виды интонаций одинаково важны для сочинения и его исполнения – могут превалировать либо экспрессивно-эмоциональные, связанные с близостью жизненных истоков и прототипов, либо типизированные ладоинтонации, ритмоинтонации, имеющие прототипы в самой музыке. Не может быть лишь такой музыки, которая не опиралась бы ни на один из рядов интонаций. При этом основой целостности является какой-то один вид интонаций.

Поскольку интонации – выразительно-смысловые единства, они не связаны каким-либо одинаковым для всех временным объёмом. Их способность к свертыванию в одновременном представлении памяти, к выражению целого через часть, их зависимость от опыта отдельного индивидуума делает временные границы крайне нестабильными, разнообразными, вариантными. К числу предельно широких по временной развёртке относятся интонации индивидуальных композиторских стилей, поскольку они предполагают выстраивание в один ряд множества музыкальных сочинений одного автора. В то же время для музыкально эрудированного, знающего это множество опусов профессионала-музыканта и любителя музыки вся развёртка может свернуться в нескольких характерных, кристаллизирующих индивидуальный стиль интонаций очень малой протяженности – до одной фразы, мотива, аккорда или

гармонического оборота. Менее широкими, но еще достаточно крупными являются интонации отдельных сочинений – генерализирующие интонации. Они складываются и в крупных, напр., контрастно-составных формах, и в малых формах, как романс или инструментальная миниатюра. Далее, интонации дифференцируются по составляющим сочинение темам, поскольку тема – основной носитель индивидуального начала в музыке. Наконец, музыка знает и наименьшие по длительности образования, исторически сложившиеся как музыкально-смысловые единства, – интонации протяженностью в синтаксическую фразу, мотив, ритмоформулу. Таковы античные стопы (точнее их сочленения), наделенные, согласно античным учениям, определенным этосом (насмешливый ямб, героический дактиль, священно-торжественный пеон и т.д.). Таковы средневековые модалные ритмические орды, также обладающие каждый своим этосом.

Древнерусские гласовые попевки знаменного распева составляли оригинальную в музыкальном средневековье систему нескольких сотен музыкально-выразительных единиц с определенной «физиогномикой» каждого попевочного оборота: подъем, колесо, перегиб, унылка и т.д.. Сложившийся к XVI – XVII векам и существовавший в течение XVIII века свод музыкально-риторических фигур также был собранием типизированных, даже стандартизированных музыкальных формул-интонаций. Развитием музыкально-риторических фигур были те изобразительные фигуры у И. С. Баха, которые отмечены А. Швейцером. В XIX веке типизированными интонациями были мотивы вопроса, вдоха, мотивы рока (у Чайковского) и некоторые другие. Краткими выразительно-смысловыми формулами стали оперные и симфонические лейтмотивы (у Вагнера, Римского-Корсакова, Скрябина и других композиторов). И помимо лейтмотивов в музыке различных авторов сложились мелодико-ритмические формулы, в которых сконцентрировались характерные для того или иного стиля интонационные обороты... Интонации скорби, восклицания, повеления, вопроса, вопроса-ответа выделила в музыке разных авторов В. А. Васина-Гроссман. Таким образом, музыкальная интонация в своей звуковой протяженности простирается в тех же пределах, в каких вообще может простирается и звучать музыка, – от системы сочинений одного стиля до одного-единственного звука.

При этом следует отделять феномен интонации от других явлений в музыкальном искусстве, с которыми она логически соприкасается. Так, стилевая интонация, или интонация индивидуального стиля, не идентична всему стилю, так как это образ стиля, выраженный в конкретно-чувственном звучании музыки или памяти о ней. Генерализирующая интонация сочинения не тождественна полной музыкальной композиции этого сочинения: она, в частности, не меняется вместе со сменой композиционных единиц – тем, тональностей, гармоний, фактур и т. д. – и непосредственно всего звучит в исполнительском слое интонирования. Интонация, обобщающая содержание темы и мотива, не равна также этим последним, поскольку тематизм, тематические единицы относятся к композиционному логическому ряду и обслуживают одними и теми же приёмами музыкальные сочинения с самым различным интонационным строем. Конечно, интонация не тождественна и интервалу как единице одной лишь звуковысотной системы, в то время как интонация – репрезент целостного выразительного смысла музыки. То же следует сказать и о соотношении с тембром, когда она выражается изолированной темброточкой в однозвучковых музыкальных формулах" Холопова В. Мелодика. М., 1984. С. 24-29.

выполняющим роль конструктивных составляющих относительно более сложных интонационных элементов применяется понятие "субсистема", а сам принцип взаимодействия тех или иных субсистем в рамках одного интонационного процесса определяется как "принцип полисистемности".

Принцип полисистемности представляет собой важнейшую закономерность ладовой организации. Эта закономерность раскрывается как обязательное и необходимое объединение и взаимодействие всех интонационных субсистем любой ладовой структуры как членов одного многоэлементного интонационного целого.

Это объединение и взаимодействие таких субсистем всегда складывается на основе трёх принципов: повторения, вариации и контраста.

Отдельные из субсистем могут находиться при этом как в непосредственном (= "прямом") контакте друг с другом (в том числе по горизонтали, диагонали и вертикали), так и опосредованно. При этом конкретноструктурное воплощение самого *принципа полисистемности* не зависит ни от природы гармонического и другого материала этих субсистем, ни от приёмов технической работы с ним, т.е. данный принцип является обязательной и всеобщей конструктивной закономерностью для всех музыкальных сочинений.

К числу объективных факторов, действие которых одновременно обуславливает и взаимосвязь и автономность каждой субсистемы в рамках общей ладовой организации относятся, прежде всего, звуковые, метроритмические, динамические, структурные, фактурные и конструктивно-логические характеристики музыкального материала этой организации.

Действие *принципа полисистемности* проявляется в горизонтальном, диагональном и вертикальном аспектах. Сходство и различие его разнопараметрных воплощений при этом может быть связана с разными принципами технического построения разнопараметрной структуры сочинения, действующими при этом как порознь (*монотехнические полисистемные образования**), так и в одновременности (*политехнические полисистемные образования**).

Центропостоянные и центропеременные виды лада

Все конкретные звуковые проекции ладовой организации подразделяются на центропостоянные и центропеременные. Реальная предпосылка для такого разделения — обязательное и одновременное действие в каждой из этих проекций двух важнейших принципов ладовой организации: принципа "централизованной зависимости" и принципа "относительной децентрализации", их диалектическое взаимодействие и относи-

тельное или полное преобладание одного из них в качестве конструктивно-ведущего фактора.

Содержание принципа централизованной зависимости и раскрывается как утверждение главенства одного гармонического элемента ладовой структуры над другими, главенства, при котором такой элемент функционирует в качестве единственного или безусловно ведущего центра-опоры (= центра-устоя) этой структуры.

Содержание принципа относительной децентрализации раскрывается как тенденция к конструктивной автономности различных гармонических элементов ладовой структуры, к автономности, при которой отдельные из них попеременно (но не обязательно регулярно и в одной и той же последовательности) выступают и в значении местных центров-опор, центров-устоев, и местных неопор, местных неустоев.

В центропостоянных формах ладовой системы конструктивно-определяющее значение принадлежит принципу централизованной зависимости. Его действие проявляется в организации всех гармонических связей вокруг одного основного центра-опоры (= основного центра-устоя), в устремленности, в тяготении к этому основному центру-опоре и его ближайшего окружения и всей отдаленной ладогармонической периферии. При этом между основным ладовым центром и его окружением образуются как "непосредственные" (= "прямые"), так и "опосредованные" (= "косвенные") отношения по типу "устой-неустой". Роль "непосредственных неустоев" в такой ситуации выполняют ближайшие к основному ладовому центру конструктивные элементы лада, а роль "опосредованных неустоев" — элементы, которые выполняют роль относительно отдалённых местных центров, в свою очередь, окружённых местными неустоями.

В центропеременных формах ладовой системы конструктивно-определяющее значение принадлежит принципу относительной децентрализации. Его действие связано со стремлением отдельных элементов этой системы к автономной организации вокруг собственного местного центра, в усилении конструктивной самостоятельности таких суборганизаций и их центров вплоть до максимального их обособления. Возможность в последнем случае появления любого из местных центров в роли заключительного центра всей структуры, т.е. в значении подобном (в какой-то мере) "финалису", возникновение которого обусловлено, как известно, вовсе не привычными нам тонально-функциональными законами, а рядом древних факторов, в том числе, традицией вокально-регистрового окончания на "выдыхающем" тоне.

Взаимодействие названных принципов в разных типах и категориях ладовой организации как центропостоянных, так и центропеременных, носит различный характер. При выдвижении на роль конструктивно-ведущего принципа относительной децентрализации происходит соответствующее переключение действия принципа центропостоянности с общеструктурного уровня на местные, т.е., точнее говоря, он сохраняется только на этих уровнях. Существующее сегодня разнообразие конкретных ладовых форм центропо-

стоянного и центропеременного типа, обусловлено во многом многообразием вариантов взаимодействия этих принципов.

В зависимости от того насколько активно проявляют свое конструктивное действие принципы централизованной зависимости и относительной децентрализации в том или ином типе или категории центропостоянных и центропеременных форм ладовой организации, взаимодействие названных принципов складывается различным образом. И если, в общем, можно утверждать, что при выдвигании на роль конструктивно-ведущего "принципа относительной децентрализации" "принцип централизованной зависимости" сохраняет свое действие только на местном структурном уровне, т.е. становится конструктивно-сопутствующим, или, наоборот, при его выходе на общеструктурный уровень, в роли конструктивно-сопутствующего выступает уже "принцип относительной децентрализации", то следует учитывать и тот факт, что в каждом конкретном музыкальном сочинении, ладоорганизующее действие того или иного из этих принципов, характер их взаимодействия всегда достаточно индивидуальны, и при этом они не обязательно сохраняют свою изначальную конструктивную значимость и уровень иерархии, т.е. что здесь всегда допускается возможность более или менее специфического конструктивного воплощения каждого из принципов, и, соответственно, характера их взаимодействия в процессе развития любой из конкретных ладовых структур.

Многообразие вариантов взаимодействия принципов "относительной децентрализации" "централизованной зависимости"— одна из важнейших предпосылок исключительного разнообразия конкретных ладовых форм центропостоянного и центропеременного типа в современном музыкальном искусстве.

Центричность и ацентричность в разнокомпонентных ладовых субструктурах музыкальной ткани

Действие двух коррелятивно связанных конструктивных принципов: принципа центричности (= тональности) и принципа ацентричности (= атональности) проявляется на уровне звуковых средств музыкальной ткани, и многих других её компонентов и, в том числе, ритмических, динамических, тембровых и фактурных.

Преобладание первого из них в таком системном тандеме присуще центричному (= тональному) типу музыкальной организации и, в том числе "центропостоянному" и "центропеременному", преобладание последнего — "ацентричному" (= атональному) ¹.

¹ Термины: "центричный" и "ацентричный" введены в отечественное музыковедение Ю.Н. Холоповым. Фактор "центра", "центричности" в отечественной музыковедческой литературе получил несколько относительно родственных наименований, в том числе: "принцип центропостоянности", "принцип центричности" (Ю.Н. Холопов), "принцип централизации" (Ю.Н. Тюлин), "принцип тональности" (общеупотреб-

бительное). С этим фактором коррелятивно связан "фактор ацентричности" или, в других определениях, "принцип центропеременности", "принцип децентрализации", "принцип ацентричности" и "принцип атональности".

Действие "принципа центропостоянности" направлено, как известно, на утверждение в качестве центра только одного из элементов, а принципа центропеременности — нескольких из них.

Активизация принципа центропеременности ведёт к появлению ряда центров и образованию центропеременной системы, а в крайних его проявлениях, и к образованию музыкальной ткани, каждый элемент которой воспринимается как замкнутое на себя автономное целое и является одновременно центром и периферией, т.е. некой и "абсолютно центричной" и "абсолютно ацентричной ткани" или, иначе говоря, собственно "атональной").

Терминологическое дополнение

Ц е н т р (лат. centrum - центр круга) — 1) конструктивная единица какой-либо компонентной структуры, в том числе: гармонической, метроритмической, фактурной и др., выступающая в роли конструктивно-координирующего, ведущего элемента этой структуры; элемент, 2) структура которого является законом, эталоном для структуры всех остальных однородных элементов и их связей; 3) то же, что "центральный элемент", "основная модель структуры", устой.

Ц е н т р а л ь н ы й э л е м е н т — понятие Г. Эрпфа [Эрpf Г. О технике гармонии и созвучий новейшей музыки (Erpf H. Studien zur Harmonie-und Klangtechnik der neueren Musik). Leipzig, 1927)]. Оно значительно расширено в трудах Ю.Н. Холопова. Структура центрального элемента или центра является прасновой структуры периферийных элементов. Оценка значения того или иного элемента музыкальной ткани как центрального связана с осознанием, оценкой близлежащих или отдаленных от него однородных элементов и их связей как структурно-подобных и производных от него. Центральный элемент может появиться однократно в сочинении, может повторяться в нем и в первоначальном своем виде, и с определенными обновлениями. Координирующее значение центрального элемента проявляется в непосредственных и опосредованных связях периферийных элементов с ним самим, и в их отношениях друг с другом. Непосредственное и опосредованное координирующее воздействие центрального элемента на периферийные элементы проявляется на всех структурных уровнях.

Относительно значительный по своим масштабам центральный элемент гармонической структуры определяется Ю.Н. Холоповым также и как "основная модель структуры". В данной работе это понятие, как и выше приведенные, связывается с разнокомпонентными структурами, в том числе: фактурной, метроритмической, динамической, тембровой и звуковой.

Ц е н т р о п о с т о я н н а я с и с т е м а — 1) система с одним центром; 2) организация музыкальной ткани, в частности, её гармонической, метроритмической, динамической, фактурной и др. *компонентных структур* на основе одного центра.

Ц е н т р о п е р е м е н н а я с и с т е м а — 1) система с несколькими центрами; 2) организация музыкальной ткани, в частности, её гармонической, метроритмической, динамической, фактурной и др. *компонентных структур* на основе нескольких, последовательно сменяющихся друг друга центров.

Ц е н т р о п о с т о я н н о с т ь (= т о н а л ь н о с т ь) — 1) конструктивное сос-

Обязательное свойство «музыкальной системы центрального типа» — наличие у неё центра — устоя¹. При этом различаются два её коррелятивно связанных вида:

тояние, присущее музыкальной ткани с одним центром; 2) конструктивное состояние музыкальной ткани, возникающее при такой её организации, когда один и тот же конструктивный элемент этой ткани (в том числе, звук, аккорд, сонор, шум, краска, динамическая единица, *фактуроединица* и др.) выполняет роль центра этой организации, а остальные — его окружения — периферии.

Центропеременность (= *атональность*) — 1) конструктивное состояние музыкальной ткани с несколькими центрами; 2) конструктивное состояние музыкальной ткани, возникающее в том случае, когда функцию её центра выполняют поочередно несколько однородных конструктивных элементов этой ткани (в том числе, звуки, аккорды, соноры, шумы, краски, динамические единицы, *фактуроединицы* и др.), а остальные — их окружения — периферии.

¹ *Устой* есть "точка или опорный пункт всякого вида сопряжения звучащих элементов"; "устой не только консонанс, потому что он понятие из области музыкальной кинетики и динамики, а не акустики и не учения об интервалах"; это "вовсе не обязательно тоника.... Частично включает в себя подчиненные понятия: консонанс и тоника как устанавливающие равновесие и замыкающие движение. Но само (понятие устоя. — Д.Ш.) обнимает гораздо более широкий круг явлений"; "устой находит свое приложение во всех факторах, участвующих в процессе формообразования, а не только в ладогармонических последованиях (разр. моя — Д.Ш.)" Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. — С. 201.

С учетом вышесказанного, в работе предлагаются следующие определения термина "*устой*":

1) конструктивный элемент музыкального процесса, с появлением которого возникает ощущение временной или окончательной остановки этого процесса, покоя, равновесия, эмоционально-смысловой завершенности;

2) любой компонентно-конструктивный элемент музыкальной ткани, объединяющий другие одноматериальные с ним элементы в их общем устремлении, подчинении и зависимости по отношению к себе самому.

Понятие "*устой*" применимо к разным конструктивным составляющим музыкальной ткани, в том числе: звуковым, временным, динамическим и пр., в том числе: к консонантным и диссонансным созвучиям, сонорам, к простой или сложной метрической доле, к различным *фактуроединицам* и динамическим оттенкам. Важнейшее из условий, обеспечивающих осознание какого-либо конструктивного элемента как устойчивого — его повторение подряд или на расстоянии и, особенно, как компонента, обрамляющего какую-либо синтаксическую единицу музыкальной структуры. Наиболее ощутимым явление устойчивости оказывается при совпадении в этом значении нескольких разнокомпонентных элементов (звуковых, ритмических, динамических и пр.).

В роли *устоя* могут выступать не только простые разнокомпонентные элементы, но и различные относительно крупные гармонические, временные, фактурные и динамические "поля", вплоть до "полей" в границах экспозиций и реприз каких-либо музыкальных форм, рефренов, которым в качестве «неустоя» противопоставляются гармонические, временные, фактурные и динамические "поля" середин, связок, эпизодов, разработок.

- "моноцентричная" система, т.е. система обладающая одним центром-устоем и
- "полицентричная" система, т.е. система обладающая несколькими центрами.

В "ацентричной организации" все элементы действуют как более или менее равноправные в конструктивном отношении и относительно автономные. В зависимости от того насколько эффективно действие принципа автономии (= децентрализации), степень дифференциации конструктивных элементов в роли местных центров-устоев и местных элементов-неустоев может и понижаться, нисходя до того момента, когда такого рода градация музыкальных элементов может быть абсолютно нереальной, или, напротив, повышаться, допуская эту градацию на разных — как относительно субъективных, так и относительно объективных — уровнях.

В результате, между крайне центричным и крайне ацентричными типами системы в современной музыкальной практике образуется огромное количество их промежуточных видов, часть которых может восприниматься как всё ещё центричные, более или менее центричные, а другие, со своей исключительной полицентричностью, как приближающиеся к абсолютно ацентричному виду.

Взаимодействие принципов централизации и децентрализации с большей или меньшей эффективностью наблюдается при организации разных музыкальных средств, и в том числе, не только таких все еще достаточно "экзотичных" как *соноры* и *шумозвуки*, но и разных ритмических (напр., простых длительностей, тактов, ритмогрупп¹), динамических, а также тембров, фактур, штрихов и др. В связи с чем, в музыкальной ткани любого сочинения обычно возникает определённое множество соответствующих этим средствам разнокомпонентных центричных, полицентричных и ацентричных систем. В своем взаимодействии все они выполняют роль относительно индивидуальных конструктивных составляющих всекомпонентной или, иначе, панкомпонентной системы центричного и

¹ Дифференциация различных метроритмических долей: внутритактовых единиц и самих тактов на тяжелые и легкие и, соответственно, устойчивые и неустойчивые — явление общепризнанное. В частности, о проявление принципа центричности, централизованной зависимости в тактовой системе говорит и следующее высказывание Л.А. Мазеля и В.А. Цуккермана: "формообразующее значение высшего метра сказывается более всего в том, что такты объединяются вокруг центрального — тяжелого, образуются более крупные группы (так называемые «такты высшего порядка»). Тем самым достигается особая цельность и широта" (Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных сочинений. М. 1967. — С. 152).

О важности "акцентного такта", действующего по принципу центра среди прочих — неакцентных — тактов неоднократно высказывается также В.Н. Холопова и др. музыковеды (напр., об этой роли "акцентного такта" такта в метрической музыке еще до 1750 года писал и Д. Христов в своей работе "Теоретические основы мелодики". М. 1980. — С. 145, где, в частности, указывается на принадлежность термина "акцентный такт" П. Шенку).

ацентричного типа.

Отношения по принципу "центр-периферия" в моноцентричных и полицентричных компонентных подсистемах складываются на уровне как простейших конструктивных элементов, так и разных комплексов этих элементов. Эти отношения могут складываться в музыкальной ткани с различной технической организацией, в том числе, тональной, модальной и серийной.

Современный ладозвукорядный материал. Классификации современных ладозвукорядных форм^{II}

Характерная закономерность современной ладовой системы — применение в качестве её гармонической основы любых рядов звуков (= звуковых модусов, звукорядов, ладозвукорядных форм), в том числе, как традиционных по своему тоновому и интервальному составу, так и новых, в том числе, объемлющих тоны, связанные и с темперированными и нетемперированными (= натуральными) строями, а также "тоны" микрохроматической и всечастотной природы (традиционно-инструментального, ново-инструментального и электронного происхождения)^{III}.

Систематизация этих звукорядов (= ладозвукорядных форм) — проблема, не имеющая на сегодняшний день своего законченного и, главное, общепринятого решения. Все известные теоретические разработки в этой области связаны исключительно с рядами звуков, достаточно традиционными по своему и тоновому, и интервальному содержанию. В качестве исходных принципов их классификации применяются как правило только два параметра, которые могут быть определены как качественный и количественный показатели интервально-тонового содержания таких звукорядов. Под качественным показателем здесь понимается тот, который характеризует содержание той или иной ладозвукорядной формы как определенную последовательность интервалов, связывающих её тоновый материал и измеряемых в полутонах или частях меньше полутона (звукоряды "микрохроматической" природы), а под количественным — показатель, определяющий содержание этой формы через число звуков, входящих в неё.

Следует отметить, что классификациям, выстроенным на основе только этих двух параметров присуща определенная ограниченность. Одна из важнейших причин такой ограниченности — полное отождествление в таких классификациях категорий лада и звукоряда, в то время как современное понятие лада предполагает, прежде всего, "определенную систему отноше-

^I Об образовании таких отношений, например, между тональными зонами (фазами) гармонического пространства ("тональный план высшего порядка") уже в начале XX столетия писал, как известно, С.И. Танеев.

^{II} Рекомендуемая литература: 33.57-60; 93; 13; 14; 88; 22.

^{III} См. раздел «Современный звуковой материал».

ний, а не только расположение звуков в порядке высоты" [88.268], т.е. представляет его как явление, по отношению к которому звукоряд выступает^I всего лишь как один, но далеко не единственный его характерный признак.

Одна из главных трудностей, стоящих на пути создания относительно объективных классификаций современных звукорядов в соответствии с вышеназванными параметрами — это оценка отдельных звуков того или иного музыкального сочинения как исходных (= основных) ступеней этих звукорядов или, напротив, п р о и з в о д н ы х (= дополнительных и, в том числе, выполняющих функцию "альтерационного варианта исходной ступени", а также какую-либо из линейных функций по отношению к ней. Напр., "вспомогательного внезвукорядного тона", "проходящего внезвукорядного тона" и т.п.).

К числу наиболее распространенных традиционных тоновых рядов в современной музыке относятся:

- ❖ моноинтервальные звукоряды^{II} и полиинтервальные звукоряды ангемитонной природы (т.е. звукоряды, не содержащие малых секунд), в том числе: трихордовые (трехступенные), тетрахордовые (четырёхступенные), пентахордовые (= пятиступенные), гексахордовые (= шестиступенные);
- ❖ моноинтервальные звукоряды^{III} и полиинтервальные звукоряды гемитонной природы (= звукоряды, содержащие одну или более малых секунд), в том числе: трихордовые (трехступенные), тетрахордовые (четырёхступенные), пентахордовые (= пятиступенные), гексахордовые (= шестиступенные);
- ❖ полиинтервальные звукоряды гептахордовые (семиступенные) диатонической природы (= средневековые: фригийский, дорийский, эолийский, ионийский, лидийский, миксолидийский, локрийский);
- ❖ полиинтервальные звукоряды гептахордовые (семиступенные) хроматической природы (гармонический и мелодический мажор и минор);
- ❖ "особые комбинированные звукоряды" различного происхождения, структурно разделенные на симметричные и несимметричные:

^I В частности, этот признак обычно не учитывается при дифференциации значительного ряда современных ладовых форм, содержащих практически один и тот же 12-титоновый звуковой материал.

^{II} Звукоряды, все рядом расположенные ступени которых находятся в одном и том же интервальном отношении. Напр., только большой секунды

^{III} Звукоряды, все рядом расположенные ступени которых находятся в одном и том же интервальном отношении. Напр., только большой секунды

- испанский восьмиступенный — 1.2.1.1.1.2.2;
- "цыганский мажор" — 1.3.1.2.1.3 и "цыганский минор" — 2.1.3.1.1.3 с двумя увеличенными секундами;
- лидийско-эолийский — 2.2.2.1.1.2;
- фригийско-ионийский — 1.2.2.2.2.2;
- акустический или лидийско-миксолидийский — 2.2.2.1.2.1;
- мажоро-минор разного вида;
- комбинации сходных или различных тетрахордов путем их соединения или разделения полутоном, целым тоном;
- комбинации двух, трех, четырехзвучковых интервальных моделей (= сочетаний интервалов, повторяющихся на новой позиции), включая сюда семь ладов "ограниченной транспозиции" Мессиана — (2) ... , (1.2) ... , (2.1.1) ... , (1.1.3.1) ... , (1.4.1) ... , (2.2.1.1) ... , (1.1.1.2.1) ... (последний звукоряд с пятизвучковой интервальной моделью) Пример 82, Пример 83, Пример 84,
- произвольно построенные: однооктавные и многооктавные звукоряды; диатонически трактованная хроматика (напр., ряд 1 Хиндемита — см. сноски) и
- многие другие звукоряды, включающие интервалуку меньше полутона и её комбинации между собой и с другими (традиционными) частями тона.

Пример 82

Мессиа́н. Двадцать взглядо́в..., №19

2. 2. 1. 1.... — VI лад Мессиа́на (1-й такт)

1 2..... — II лад Мессиа́на (2-й такт)

Пример 83

Мессиан. Двадцать взглядов..., №4

1. 1. 1. 2.... — VII лад Мессиана

Пример 84

Мессиан. Прелюдии, №5

2. 1. 1..... — III лад Мессиана (верхний пласт)

1. 2..... — II лад Мессиана (нижний пласт)

В качестве первых наиболее всеобъемлющих классификаций современных ладозвукорядных форм, выстроенных в соответствии с качественным и количественным показателями их интервально-тонового содержания, представляются классификации Ю.Н.Холопова (1971) и Н.С.Гуляницкой (1977). Названные классификации имеют определенные конструктивные

отличия, которые обусловлены, с одной стороны, разными принципами дифференциации ладозвукорядных форм, лежащими в основе этих классификаций, а с другой, разными единицами отсчета на отдельных уровнях этой дифференциации.

В классификации Ю.Н.Холопова [88.273-275] все звукоряды делятся на три вида:

- ❖ "симметричные лады" — замкнуто-симметричные ряды звуков, состоящие из одинаковых по структуре интервальных моделей и замыкающиеся при малом числе повторений этих моделей;
- ❖ "несимметричные лады" — все "системы с определённым звукорядом, не образованным делением октавы на равные части идентичного строения" [88.273];
- ❖ "полные двенадцатизвуковые полиладовые" и "вселадовые" системы, специфика которых заключается в том, что они охватывают все звуки темперированного строя и не отличаются поэтому друг от друга в своем "внешнем" — звукосоставном "одеянии", но обладают при этом разнообразными формами внутренней организации тех же двенадцати звуков [напр., двенадцати- и более ступенность как "усложнение, обогащение обычного (семиступенного) мажора или минора" (Прокофьев, Бриттен, иногда у Хиндемита), как "нейтрально-полиладовая тональность", не являющаяся "ни мажором, ни минором" (Хиндемит), как "особая ладотональная конструкция, далекая от диатонических элементов, даже в малом плане", как ладовая формация, встречающаяся как правило в додекафонной музыке" [88.274].¹

В классификации Н.С.Гуляницкой, за единицу отсчета и основание деления на первом этапе классификации звукорядов принимается семиступенность — "гептатонные" (семиступенные. — Д.Ш.) лады и "негептатонные" [13. Л 2. 10,11]. Содержание гептатонной группы объемлет: "модусы — старинные натуральные лады" (формы "чистые" и "смешанные"); "оригинальные лады различного происхождения, структурно разделяемые на "симметричные" и "несимметричные". Содержание негептатонной группы: "однооктавные — пентатоника, гексатоника, лады с другим количеством тонов (8, 9, 10) — также симметричного и несимметричного деления; неоднооктавные" [13. Л 2. 11].

В более поздних научно-теоретических исследованиях классификация ладозвукорядных форм все чаще осуществляется на основе уже не только интервально-звукового содержания этих форм, но и целого ряда других признаков. Их учёт — важное условие более глубокого проникновения в природу современной ладовой системы, понимание стилистики новых музыкально-выразительных средств. Содержание таких классификаций может изме-

¹ Первые два вида часто выступают в качестве составной части третьего.

няться, т.е. допускает перераспределение ладовых звукорядов из одного класса в другой в зависимости от задач конкретного гармонического анализа. Наиболее существенные признаки ладозвукорядных форм, учитывающиеся в классификациях этого направления следующие:

- ◀ природа звукового материала лада [напр.: ряды с традиционным звуковым материалом и тоно-полутоновым интервальным составом; ряды, объемлющие звуки и интервальные отношения, связанные с различными нетемперированными строями, а также звуки разной микрохроматической темперированной и нетемперированной природы. В частности, такие, как третинатоны, четвертинатоны и тому подобные микрохроматы],
- ◀ объем ладозвукоряда,
- ◀ интервально-структурное содержание ладозвукоряда,
- ◀ характер взаимосвязи конструктивных элементов лада (его функциональная природа),
- ◀ историческое происхождение;
- ◀ взаимодействие ладозвукорядов в конкретной гармонической структуре (основные и производные звукоряды);
- ◀ источник их материала.

В наибольшем объеме эти и другие признаки ладозвукорядных форм отражены в более поздних классификациях Н.С. Гуляницкой (1984 г.) и Ю.Н. Холопова (1988 г. 93.36-39).

В частности, Н.С. Гуляницкая предлагает различать ладовые формы по следующим признакам:

- ◀ по источнику материала (заимствованные из народной или профессиональной музыки и незаимствованные; оригинальные лады Мессиана, Яворского, Шостаковича и другие, не исключающие в контексте своей "похожести" на заимствованные);
- ◀ по принципу изначальной заданности и незаданности: стабильные формы, выступающие до начала сочинения в виде "звукорядной таблички"; "нестабильные, мобильные формы, складывающиеся в процессе интонирования и оформляющиеся *post factum* в определённый ладовый звукоряд" [14.78. См. также с. 58];
- ◀ по принципу строения отдельных ладовых звеньев и их соотношения: симметричные звукоряды, состоящие из сходных ладовых звеньев, делящих октаву на одинаковые части; несимметричные, состоящие из сходных или разных ладовых звеньев, не делящих октаву на одинаковые части;
- ◀ по объему звукоряда: звукоряды от двух до семи тонов; от восьми до одиннадцати тонов; двухоктавные и многооктавные, состоящие из сходных и разных составляющих;

◀ по взаимоотношению ладов в "двух фактурных координатах — горизонтальной и вертикальной" [14.88] (см. также мутирующие лады, переменный лад, многосоставный лад, полиладовый хроматический звукоряд, ладовое колорирование, полидиатоника, полилад, хроматический переменный лад, многоплановая диатоника);

◀ по зависимости одного лада от другого в определенном контексте: основные и производные лады¹.

(В последней из классификаций Ю.Н.Холопова многие из специфических аспектов дифференциации современных ладовых форм обусловлены привлечением, наряду с традиционными критериями деления ладозвукорядов, и ряда относительно новых, в том числе, таких как:)

- ❖ этнические, культурные, исторические и стилевые особенности этих ладов;
- ❖ интервальная сложность и функционально-системные особенности их структуры;
- ❖ генетическая стадия развития ладового мышления.

Однако и в этой его классификации, как и в ранее рассмотренной, по-прежнему за свойствами ладового звукоряда сохраняется роль решающего фактора.

Основные типы входящих в данную классификацию ладозвукорядных форм — это экмелический (= экмелика), ангемитонический (= ангемитоника), диатонический (= диатоника), миксодиатонический (= миксодиатоника), гемиолический (= гемиолика), хроматический (= *хроматика*) и микрохроматический (= *микрохроматика*).^{II}

С понятием "лад" в данной классификации связываются все звуковысотные системы, в которых наблюдается логическая связанность и функциональная дифференцированность звукоотношений. Одновременно в ней предлагается деление этого понятия на ряд более узких, конкретизирующих ту или иную группу таких систем в зависимости от их конструктивно-гармонических закономерностей (напр., лад модалный, лад *тональный*, сонорные структуры, серийные структуры и другие^{III}) и от склада изложения

^I См. также об этом способе дифференциации ладозвукорядов в публикациях: Гаджибеков У. [106] и Адам А. [2]

^{II} Ю.Н.Холопов указывает на возможность выделения также в особую группу самостоятельных ладовых систем восточноазиатских ладов: слендро и пелог — пяти и семиступенных, не совпадающих ни с пентатоникой, ни с диатоникой, а также ряда смешанных, помимо миксодиатонических ладов [93.39].

^{III} Как пишет Ю.Н.Холопов [93.160], в связи с постоянным смещением "признаков лада" и "тональности" терминологически более конкретно противопоставление не столько этих категорий, сколько двух типов ладовых структур: модалного (за основу принимается звукоряд) и тонального (за основу берется соответственно система тональных функций S-D-T). При этом подчеркивается, что понятия тональности

музыкальной ткани (одноголосные — монодия или, иначе, монофония, мелодия в составе многоголосной ткани и многоголосные — полифония, гомофония).

Формы ладовой организации как гармонические явления

Все формы ладовой организации относятся к разряду гармонических явлений. Обоснованность такого положения — результат как ранее изложенного понимания гармонии, так и трёх следующих положений:

◀ "Гармония — область выразительных средств музыки, основанная на закономерном объединении тонов в созвучия и на закономерной связи созвучий" [72.21].

◀ "Всякое одновременное сочетание звуков относится к гармонии" [72.26]. "Нельзя утверждать, что данное созвучие и их последования не "гармоничны", не относятся к гармонии, так как не основываются на известных нам закономерностях" [73.13; 90.12-45].

◀ "Сущность <...> музыкальной гармонии — упорядочивание звуковысотных отношений <...>. Подобное упорядочивание касается, естественно, не только отношений между звуковыми высотами в одновременности (гармоническая вертикаль), но также и в их последовании (гармоническая горизонталь)" [93. 10-11].

Гармония в полифонии и гомофонии

Значение *гармонии* как области выразительных средств, основанной на закономерном объединении и связи различных звуковых элементов, сохраняется в музыкальной ткани с любой фактурой. При этом те или иные гармонические закономерности в разных музыкальных складах могут проявляться достаточно своеобразно.

В частности, координирующее действие гармонии в полифонии и всегда представляется менее самостоятельным по сравнению с гомофонией, поскольку здесь гармония уже выступает не с тем аккордовым материалом, который функционирует как слитная автономная и, главное, основная конструктивная единица, из множества которых складывается моно-

и модальности не исключают одно другое (не коррелятивны), а потому возможны и разнообразные взаимодействия между ними. Мажор или минор, в частности, может быть ограничен как лад тонального типа определённым звукорядом, но если этого ограничения нет, то это "нисколько не мешает ему быть мажором или минором" [92.30]. И, напротив, для лада модального типа (характеризующегося специфическим признаком — соблюдением определённого звукоряда, а не привязанностью к тонике в отличие от ладов тонального типа) столь же маловажным оказывается наличие у него определённого центра, ясного устоя или его отсутствие. В любом случае это "нисколько не мешает ему быть определённым ладом" [92.30].

С позиций модальности Ю.Н.Холопов предлагает деление ладов на две главные группы: диатонические или условно диатонические и хроматические (с преобладанием хроматической интервалики).

литное звуковое целое (что происходит в гомофонии), а, в основном, она выступает в качестве интервальных сосредоточенных и рассредоточенных интервальных комплексов — *соинтерваллий**, образующих по горизонтали, диагонали и одномерно по вертикали при совместном движении самостоятельных в мелодическом отношении голосов, т.е. в виде суммы интервалов, при которой "ощущение аккорда возникает лишь в результате объединения наиболее важных в функциональном отношении опорных точек и может быть весьма неопределённым", а сам "аккорд как бы изложен в горизонтальном измерении, служа рамкой мелодического движения" 90.54 [63.109; 72.23, 233]. Характерные свойства таких созвучий — их своеобразное "рассеивание", "растягивание" на составные элементы между мелодически самостоятельными голосами полифонической ткани, выступление в качестве конечного результата интонационно-мелодического развития. (см. об этом С. 112...)

В качестве основного фактора, компенсирующего умаление в полифонической ткани значения аккорда как ведущего конструктивно-гармонического элемента, выступают непосредственные и опосредованные интервально-звуковые отношения, складывающиеся на уровне различных синтаксических единиц (мотивов, фраз, предложений) отдельных мелодических голосов с обязательной подчеркнутостью в этих отношениях конструктивного мелодико-гармонического содержания и значения прежде всего мотива как основной категории мелодической горизонтали в полифонии.

Относительное уменьшение конструктивного значения (= функции) вертикальных созвучий в полифонической ткани и сопровождающая это уменьшение перестройка характера взаимосвязи таких созвучий — основные факторы, ведущие к модификации облика самой гармонической системы в полифоническом складе. Важное организующее действие в данных условиях играют приёмы высотного построения, присущие собственно полифонической технике, и прежде всего имитация в различных её формах. Другими словами, в случаях, когда закономерности гомофонной гармонии отступают на второй план при построении звуковой ткани, эти факторы, как правило, выдвигаются на роль ведущих конструктивных принципов.

Существуют многообразные структурно-переходные формы между гомофонной и полифонической гармонией, в которых наблюдается взаимопроникновение характерных конструктивных закономерностей и конструктивных элементов этих форм.

Образование сосредоточенных и рассредоточенных полифонических аккордов в каждом из мелодических голосов полифонической ткани, и их обязательное явление в результате принципа взаимодействия тонов, относящихся к разным таким голосам — исключительно важная закономерность конструктивного содержания *полифонической гармонии*, позволяющая охарактеризовать её, прежде всего, как "область ладоинтонационного содержания контрапунктиче-

ских линий в их противопоставлении друг другу, диагонального, вертикального и горизонтального взаимодействия различных гармонических созвучий" в виде особых ладоинтонационных интервально-аккордовых комплексов или, иначе, *аккордов-соинтерваллий** [90.70].

Модальная техника представляет собой сумму приёмов построения музыкального сочинения на основе ряда - модуса или рядов - модусов каких-либо однородных конструктивных элементов, в том числе: звуковых, метроритмических, фактурных, динамических, тембровых и др.

^I Рекомендуемая литература: 33; 90; 93; 13. Л С 2; 92; 14; 30; 46; 4; 22. Гл. 5.

^{II} *Модальный* — имеющий отношение к *модусу*.

Модус (лат. *modus* – мера, образ, способ) — 1) "философский термин, обозначающий свойство предмета, присущее ему не постоянно, а лишь в некоторых состояниях" Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник;

в м у з ы к е — 2.1) в теории музыки Средневековья — одна из шести широко распространенных группировок простых длительностей (в современном понимании – *ритмоформул*), выступающая в роли модели ритмической ткани музыкального сочинения (см. в «Словаре...») доп. информацию, посвящённую данному термину; 2.2) "музыкальный модус есть целостное, конкретное по содержанию (т.е. одно из множества возможных), художественно опосредованное состояние, объективируемое в музыке в различных формах, различными средствами и способами" 46.242; "образ", или способ пения, напев, мелодия [90.27]; 2.3) "конкретный способ организации звуковой ткани, находящий выражение в определённой шкале звуков" 14.71; 3) комплекс, ряд, набор каких-либо однородных конструктивных элементов (тонов, интервалов, аккордов, длительностей, тембров, динамических оттенков, темпов, фактур, тематических фрагментов и др.), из которых выстраивается соответствующая этим элементам субструктура музыкального сочинения и обеспечивающий таким образом определенную целостность этой субструктуры.

Ф у н к ц и о н и р о в а н и е м о д у с а т е х или иных конструктивных элементов, как организующего фактора, связано:

- с обязательным сохранением состава этих элементов, возможностью их появления в любом порядке по вертикали, горизонтали и диагонали, не зависимо от порядка самого первого их появления (принципиальное отличие модуса от *серии* и *прогрессии*),
- с повторением подряд и на расстоянии, не зависимо от числа проведенных других элементов, входящих в этот модус.

В соответствии с материальной природой элементов, входящих в состав модуса, различаются его соответствующие виды, в том числе: модус тонов (= *тономодус**), модус аккордов (= модус гармонический или модус аккордовый); модус соноров, модус шумозвуковой, модус интервальный; модус обертоновый; модус длительностей, модус групп длительностей; модус ритмоформул (модус ритмоформульный), модус штриховой, модус динамический; модус тематический*; модус тембровый; модус темповый; модус фактурный; модус акцентный; модус мимический и т.д.

Ряд — 1) "совокупность каких-либо явлений, элементов следующих или расположенных в определённой последовательности..." БЭКМ, 2002., 2002;

в м у з ы к е : 2.1) совокупность каких-либо однородных конструктивных элементов (в том числе: тонов, интервалов, аккордов, соноров, шумов, акцентов, тем-

Понятие «модальность» многозначно. К важнейшим из её определенных сегодня относятся:

❖ конструктивное состояние всей музыкальной ткани или какой-либо из составляющих её субструктур (в том числе: гармонической, метроритмической, динамической, тембровой, темповой, фактурной), возникающее как следствие их выстраивания на основе определённого ряда (модуса) различным образом повторяемых конструктивных элементов, в том числе: единичных (напр.: отдельных длительностей, тонов, интервалов, аккордов, динамических оттенков, тембров, фактур, темпов и др.) и комплексных (= групп, формул, составленных из вышеназванных единичных элементов). При этом действие модального ряда, как о р г а н и -

бров, темпов, фактур и др.), а также техник письма, следующих или расположенных в определённой последовательности; 2.2) совокупность каких-либо однопараметрных конструктивных элементов, а также техник письма, появление (расположение) которых представляется закономерным (*закономерные ряды*) или, напротив, свободным от какой-либо закономерности (*свободные ряды*); 2.3) совокупность каких-либо однородных конструктивных элементов, а также техник письма, используемых в музыкальном сочинении, выполняющая функции конструктивного макроэлемента (модуса, серии, прогрессии); 3.1) то же, что *Гамма*, т.е. ряд звуковых элементов, расположенных в порядке постепенного нарастания или уменьшения их высоты.

Различаются звуковые, ритмические, динамические, акцентные, тембровые, штриховые, темповые фактурные, технические ряды и пр. Одни из них имеют несколько подвидов (напр., звуковые, ритмические, фактурный ряды), другие только основной вид (темповый, акцентный, регистровый, диапазонный, штриховой ряды). При использовании в музыкальном сочинении нескольких рядов из них образуется ряд высшего порядка (ряд рядов) или, иначе, "полиряд". В случае, когда входящие в полиряд *субряды* составлены из однопараметрных элементов (напр., только тонов, только простых длительностей), то объемлющий их *полиряд* называется *однопараметрным* или *однородным* (напр., полиряд из следующих *тономодусов*: целотонного, тоно-полутонного, миксолидийского, дорийского, фригийского); если же полиряд составлен из субрядов разного вида (напр., из тонового, интервального, аккордового, сонорного), то он называется *разнопараметрным* или *разнородным*.

В зависимости от того с какой из техник письма связан *ряд*, он обретает специальное определение. Напр.: в тональной технике ряд звуков обычно называется "звукорядом", "тонорядом", "ладом", "гаммой" и (реже) "модусом"; в модальной технике этот же ряд фигурирует под названиями: "модус", "звукоряд" и (реже) "лад"; в серийной технике он обозначается терминами: "серия", "серийный ряд", в технике прогрессий – "прогрессия" ("регрессия" – ракоходный вариант прогрессии), прогрессийный (регрессийный) ряд. В тех же техниках ряд простых длительностей может иметь, соответственно, определения: *ритморяд* (тональная техника, модальная, серийная, *прогрессийная*); *ритмомодус* (модальная и реже тональная); *ритмопрогрессия* (*прогрессийная* техника). Аналогичные названия могут применяться и в отношении рядов, составленных из конструктивных элементов музыкальной ткани любого другого параметра. Напр.: *аккордоряд* — ряд аккордов, *акценторяд* — ряд акцентов, *диапазоноряд* — ряд диапазонов, *фактуроряд* — ряд фактур, тем — *теморяд** и мн. др.

зующего фактора музыкального процесса, связано с неизменностью состава охватываемых им элементов, но не с обязательным (что само по себе возможно) с сохранением их порядка (как это характерно, скажем, для серийного или *прогрессийного* рядов. Поэтому в случае повторения ранее сложившегося порядка в последовании простых или сложных конструктивных элементов модального ряда, принцип модальности оказывается связанным с принципом серийности);

❖ "общая характеристика состояния звуковысотной системы, выраженного средствами ладовой организации" 14.71;

❖ "термин, описывающий ладозвуковую основу музыкальной композиции: «модальный» — имеющий отношение к «модусу»" 13. Л 2. 6-7;

❖ "область сложных и разнообразных взаимодействий, в целом примыкающих к процессуальной и "кристаллической" сторонам музыкальной формы" 14.108-109;

❖ принцип гармонии, берущий за основу определённый ладовый звукоряд [92.29];

❖ термин, указывающий на рядно-модусную основу какой-либо из ладовых структур музыкального сочинения (напр., "ладо-временной", "ладогармонической", "ладотембровой"), как на одно из средств реализации экспрессивно-драматургических функций, объективизации различных художественных целей, разнохарактерных стилей¹;

❖ принцип организации музыкальной ткани или какой-либо из её субструктур на основе модуса тех или иных конструктивных единиц (в том числе звуковых, метроритмических, фактурных, тембровых динамических, темповых).

Модальная техника может быть реализована как в условиях центропостоянной, так и центропеременной организации музыкальной ткани на уровне любых её компонентных структур (звуковых, временных, тембро-

¹ "Лад издавна привлекался как выразительное средство, сопутствующее принципам контраста и тождества, уподобления и обновления. При расширении ладовых ресурсов интонационное движение во времени может сопрягаться с музыкально-событийным развертыванием, с принципами музыкальной сюжетности и др. В современной музыке модальность оказывается одним из действенных средств реализации экспрессивно-драматургических функций. Общие принципы музыкальной драматургии, регулирующие движение музыкальной мысли, распространяются и на модальную организацию, создавая в лучших образцах целостный художественный образ" 14.95-96; Поскольку модальность может быть непосредственно ориентирована как на национальный, так и на авторский стиль, постольку её ресурсы могут быть претворены как в целях своеобразного "сотворчества", так и заимствования, "подражания" 14.108-109.

вых, фактурных и пр.). В соответствии с этим оно определяется, соответственно, как *модальность центропостоянная* и *модальность центропеременная*.

Модальная техника является одной из древнейших. Её становление происходило вместе с постепенным применением и осознанием разнокомпонентных рядов (= модусов) музыкальной ткани в качестве её основной материальной и объединяющей базы.

В современной музыке модальная техника связана с рядами-модусами разных конструктивных элементов, в частности: тонов (*тономодусы**), аккордов (*аккордомодусы**), соноров (*соноромодусы**), шумозвуков (*шумомодусы**), длительностей ("модусы длительностей"), ритмоформул ("модусы ритмоформул"), динамических оттенков (*динамикомодусы**), тембров (*тембромодусы**), темпов (*темпомодусы**), штрихов (*штрихомодусы**), фактур (*фактуромодусы**) и др.

Функционирование этих рядов-модусов в качестве организующего фактора музыкального процесса связано, прежде всего, с неизменностью и определенностью состава охватываемых ими одноматериальных и однопорядковых элементов, а также с определённой логикой взаимодействия и этих элементов, и самих рядов. Такие их свойства обуславливают образование в музыкальной ткани любого сочинения *разнокомпонентной полимодусной ауры** — особого "пространства-состояния", воспринимаемого как специфическое конструктивное явление, которым, в конечном моменте, предопределяется специфическая — рядномодусная — целостность этой ткани, её специфический "модусно-красочный образ".

Важная закономерность модальной техники — возможность относительно свободного порядка в появлении любого из конструктивных элементов того или иного модуса, а также любой частоты этого появления.¹

В каждый из модусов входит принципиально ограниченное число одноматериальных элементов (в том числе: только разновысотных тонов, только разных аккордов, только разных ритмических единиц и т.д.). Эти элементы могут применяться как в одном и том же конструктивном значении (напр., в функции местного устоя-центра или местного центроподчинённого неуста), так и в разных (напр., поочерёдно и в роли местного центра, и в роли центроподчинённого элемента). Такие их качества позволяет различать отдельные варианты модальной организации не только по числу охватываемых их

¹ Такого рода закономерность является, в частности, важным отличием применения конструктивных элементов *модуса* в модальной технике от конструктивных элементов *серии* в серийной, где, в частности, соблюдение рядного порядка является одним из характерных условий ортодоксального серийного письма.

модусами однопорядковых конструктивных элементов, но и по содержанию отношений этих элементов (напр., отношений типа: центральный — периферийный, опорный — неопорный, основной — вспомогательный, проходящий, опевающий и т.п.).

Техника выстраивания музыкальной ткани на основе только одного ряда-модуса определяется как "м о н о м о д а л ь н а я" или просто "модальная" ^{Пример 85,} техника выстраивания музыкальной ткани на основе двух и более о д н о р о д н ы х модусов — как "п о л и м о д а л ь н а я" ^{Пример 86, Пример 88, Схема 8, Пример 89, Пример 90, Пример 91}.

В последнем случае встречаются три варианта модального письма, связанных:

- ◆ с последовательным применением нескольких однородных модусов (или только модусов тонов, или только модусов аккордов, или только модусов длительностей и т.д.) в одном и том же голосе (= пласте) музыкальной ткани или одновременно во всей этой ткани¹ — *полимодальность горизонтальная* (= *полимодальность переменная* или, иначе, *полимодальность модулирующая*) ^{Пример 85, Пример 86, Пример 90,}
- ◆ с параллельным применением нескольких однородных модусов в разных голосах (пластах) музыкальной ткани без последующего их изменения — *полимодальность вертикальная* ^{Пример 89;}
- ◆ с одновременным применением первого и второго вариантов — *полимодальность горизонтально-вертикальная* или, иначе, *поливекторная полимодальность** ^{Пример 88, Схема 8; Пример 91}.

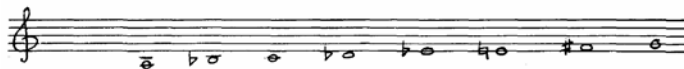
¹ В данном случае имеется в виду, что вся музыкальная ткань модально настроенного сочинения, т.е. все её голоса, пласты всегда выстраиваются на одном и том же модусе и эта закономерность повторяется при каждом последовательном обновлении его звукового материала и интервальных параметров.

Пример 85

Мессиа́н. Хаос радуг для Ангела



Модус 1.2...



Пример 86

Дебю́сси. Прелюдии, IV



1. 3. 1. 2. 2. 1 2. 1. 2. 2. 1



1. 4 (2+2). 2. 2

Пример 87

Дебюсси, Прелюдии, II

Serrez - - - //

модус «а»

Cédez - - - // En animant

dim. molto *p* *mf*

посредствующие звуки

модус «b»

// Cédez - //

(rapide) *cresc.* *molto* *mf* *f* *molto*

Très retenu - - - //

p *più p* *pp* *più pp*

M M

| | | | | | |
|-----------|----|----|----|---|----------------------------|
| модус «а» | 2. | 2. | 4. | 2 | (целотонный — 2.2.2.2.2) |
| модус «b» | 3. | 2. | 3. | 2 | (пентатонный 2..3.2.2 — ?) |

Пример 88

Берио. Пастораль, I

Примечания:

- 1) Ноту в кружочке выдерживать до следующей аналогичной группы.
- 2) Ноты, напечатанные крупно, играть — *ff*, мелко — *pp*.
- 3) Педаль следует брать в точном соответствии с указаниями, не координируя её с мелодией.

Схема 8

Берио. Пастораль, I.

Схема модального процесса (начало)

Примечания:

- 1) на верхней строке собраны нелегатируемые звуки, на нижней — легатируемые;
- 2) скобками обозначены условные границы модусов;
- 3) в схеме не рассматриваются модусы сплошного звукового потока, что само по себе возможно, но нарушает идею полимодального "скрытого" двухголосия, заложенного композитором в его оригинальной фактуре.

Берио. Пастораль, I.

Схема модального процесса (окончание)

The image displays a handwritten musical score for the ending of a modal process. It consists of three systems of two staves each, with a treble clef on the left of each system. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). Brackets and dashed lines are used to group notes and indicate phrasing or structural divisions. The notation is dense and appears to be a detailed analysis or a specific musical setting of a modal process.

Пример 89

Ales Hajek. "Vcela a pavouk"

модус «а»

модус «b»

модус «а» — тетрахорд ангемитонный (неполная пентатоника -?)

модус «b» — пентахорд гемитонный

Пример 90

Дебюсси. Прелюдии, XVIII

(изложение упрощено)

(Des/d)

Мажоро-минор одноимённо-однотерцовый

(F)

Пентатоника

Пример 91

Онеггер. Симфония №5, I

Примечание:
 "модусные отклонения" отмечены "сплошными" стрелками,
 "модусная модуляция" отмечена "пунктирной" стрелкой.

В каждом из вышеназванных сочинений отдельные модусы представлены как в полном, так и неполном объёмах.

В ситуации, когда осознание неполно-объёмных модусов в качестве частей общеизвестных полно-объёмных представляется **субъективным моментом** и при этом их смена происходит внутри каких-либо композиционно-синтаксических единиц или, вообще, "размывает" границы между ними, такого рода модальный процесс определяется как "*модусная мутация*" ^{Пример 88.}

В случае, когда осознание неполно-объёмных модусов в качестве частей общеизвестных полно-объёмных является, напротив, **относительно объективным фактом**, то такой переход из одного неполно-объёмного модуса в другой неполно-объёмный модус определяется как "модусное отклонение" ^{Пример 91} при условии, если за ним последует новый переход, или как "модусная модуляция", если последний неполно-объёмный модус завершает какой-либо относительно самостоятельный раздел композиционной структуры.

Аналогично — в тех же ситуациях — определяются и переходы из одного полнообъёмного модуса в другой ¹ ^{Пример 90, При-}

¹ "Простая модальная техника опирается на использование и чередование ладов-модусов. Голоса могут проходить одновременно в разных ладах или модусах (возникает, так называемая, полимодальность). Гармонико-мелодическая организация композиции основывается на транспозициях лада или включает в себя модуляции из одного лада в другой, переходы в различные полимодальные построения. Отдельные лады могут быть смешаны с мажором или минором" 33.81.

мер 91
90 I , т.е. тоже как "модусное отклонение" или "модусная модуляция" Пример

В модусах обычно используется принципиально ограниченное число одноматериальных конструктивных элементов и эти элементы в процессе развития музыкальной ткани могут выполнять различные функции, в том числе, ладовые, линейные и собственно модальные. Напр., функционировать как устойчивые и неустойчивые, как местные центры лада и его периферия, как вспомогательные, проходящие, задержания и камбиаты, выступать в роли финалиса, реперкуссы и инициала и т.д. Такие их возможности позволяют различать варианты модальной организации не только по числу охватываемых их модусами каких-либо конструктивных элементов [напр.: пятиступенные, шестиступенные, восьмиступенные и пр.; по интервальному содержанию гамм этих модусов; по их компонентно-материальной природе (скажем: модусы тонов, модусы аккордов, модусы длительностей, модусы *фактуроединиц* и т.п.), но и по содержанию отношений (= функций) этих элементов].

Классификация модальной организации

Материальная и конструктивная специфика, характерная для отдельных вариантов модальной организации, позволяет классифицировать их по типам, классам, видам и подвидам этой организации:

❖ *типы модальной организации** (= типы модальности*) — её варианты, выстроенные на основе принципов централизованной зависимости или относительной децентрализации:

✚ *модальность центропостоянная* (= модальность моноцентричная*)^{II} Пример 92.

^I Следует учитывать, что наряду с неполно-объёмными традиционными и модусами в звуковой ткани могут участвовать и разнообразные вполне самостоятельные "малоступенные модусы", которые являлись на протяжении многих столетий, если не тысячелетий, полноценным ладово-звукорядным явлением в различных национально-музыкальных культурах. Напр., дихордовые модусы, трихордовые, тетрахордовые, пентахордовые и др. С учётом этого фактора, в отдельных сочинениях, определение модального процесса как "мутационного" уже не всегда будет правомерным, а скорее, исходя из национально-стилистических и исторических модусных "корней" таких сочинений, может быть определено в вышеназванных гармонических ситуациях как "модальное отклонение" или "модальная модуляция".

^{II} Модальная организация с одним центром.

Пример 92

Равель. Благородные вальсы, II

"a" целотонный ("белые ноты")

модус «b» целотонный ("чёрные ноты")

дорийский модус →

Примечания: 1) центр g; 2) в тт. 1-4 — чередующаяся аккордика выстроена на основе поочерёдно сменяющихся друг друга двух целотонных модусов (на схеме они выделены, соответственно, белыми и чёрными нотами); 3) тт. 5-6 — однопозиционная модусная мутация* из гармонического в эолийский g,; тт. 4) тт. 7-12 — дорийский g.

модальность центропеременная (= модальность полицентричная)* ¹ Пример 93, ² Пример 94;

Пример 93

Шнитке. Гимны, I

Обиходный (?) модус

Перечёркнутые группы восьмых означают очень быстрые форшлагги, исполняемые, по возможности, non legato

¹ Модальная организация со сменяющимися центрами.

Пример 94

Вилла-Лобос. «Картонная кошечка»

The image shows a musical score for the piece "Cartão Gato" by Heitor Villa-Lobos. It consists of a piano part and a guitar part. The piano part is written in 4/4 time and includes markings such as *Vagoroso*¹⁾ (*♩ = 60*), *mf*, *con pedale*²⁾, and *toujours bien chanté*³⁾. The guitar part is also in 4/4 time and includes markings like *m.g.* and *Cédez*⁴⁾. The score is divided into two systems, each with a treble and bass clef staff. The piano part features a chromatic chord progression, and the guitar part includes a tetrahord anegemitonny.

1) "бе
2) мо.
ским

сиче-
тетра-
хорд
хроматический; с — тетрахорд ангемитонный.
3) модусы в аккордовом сопровождении воспринимаются как двузначные в своём позиционном и, соответственно, звукорядном решении, т.е., соответственно, как соль миксолидийский или ми фригийский.

◀ *классы модальной организации** (= *классы модальности**)

— варианты модальной организации, связанные с несколькими модусами, а также вектором их отношения, т.е. их горизонтальной или вертикальной взаимосвязью:

- с одним модусом — *мономодальность* (= *модальность мономодусная**) Пример 95;

Пример 95

Мессиан. Хаос радуг для Ангела

Модус 1.2...

- с несколькими — **полиmodalность** (= *modalность полимодусная**), в том числе:
 - *полиmodalность горизонтальная* (= *полиmodalность переменная*) Пример 90,
 - *полиmodalность вертикальная* Пример 96, Пример 88, Пример 91,

Пример 96

Ales Hajek. "Vcela a pravouk"

Верхний голос — модус ангемитонный
Нижний пласт — модус гемитонный

- *полиmodalность вертикально-горизонтальная* Пример 97, Схема 9, Пример 88, Пример 91,

Пример 97

Шостакович. Соната №2, II

Примечания:

1) МЦ — обозначение местных опор (местных центров) в подсистемах мелодического пласта;

2) скобки указывают на условные границы этих подсистем, которые, как правило, "врастают" одна в другую, сливаясь в единый хроматический переменный лад.

Схема 9

Берио. Пастораль, I. Схема модального процесса (начало)

1) скобками обозначены условные границы модусов;
 2) в схеме не рассматриваются модусы сплошного звукового потока, что само по себе возможно, но нарушает идею полимодального "скрытого" двухголосия, заложенного композитором в его оригинальной фактуре.

Пример 98

Барток. Катание на лодке

- *виды модальной организации** (= *виды модальности**) — варианты модальной организации, связанные с разными компонентами музыки -

кальной ткани, в том числе: звуковыми, временными, динамическими, тембровыми, артикуляционными, фактурными и др. К видам модальной организации относятся:

❖ **модальность звуковая ***

Её подвиды различаются в зависимости от содержания конструктивных звуковых элементов, объединённых в одном модусе. Различаются:

- **модальность тоновая*** (= **модальность тономодусная***, т.е. связанная с модусами тонов См. все вышеприведённые примеры на модальность);
- **модальность интервальная*** (= **модальность интервалномодусная***, т.е. связанная с модусами интервалов) Пример 99;
- **модальность соинтервальная*** (т.е. связанная с модусами интервальных групп);
- **модальность аккордовая** (= **модальность аккордомодусная***); **модальность сонорная*** (= **модальность соноромодусная***); **модальность шумозвуковая*** и др.

Пример 99

Шёнберг. Пять пьес для ф-но, ор. 23, №1

Примечание:

1) в первом такте примера (13-й такт самой пьесы) представлен основной интервальный материал среднего раздела сочинения, в том числе: гармонические интервалы — б3, б7, м3 и мелодические — ч4 (g-d), б2 (h-cis), м2, м3, тритон (g-cis) и б6 (d-h). В своей совокупности они образуют базисный девятиинтервальный модус этого раздела. На основе этого модуса выстраивается вся интервальная гармоническая ткань средней части сочинения, все вертикальные и горизонтальные отношения двенадцати тонов, участвующих в её создании.

Названные интервалы в отдельных интонационно-гармонических связях функционирует также и в качестве ряда многократно повторяющихся интервальных групп или, иначе *соинтервалий** вертикальной природы (в том числе: б3 + б7, б7 + м3, б3+б3) и мелодической (в том числе: б2+б3, м3+б2+б2, ч4+м3, б3+ч4+ч5, б2+м2+б2+м3, ч4+тритон+ч4+б3+ч4+м3, м3+б7, м3+м2+м3, м3+м2, м3+м2+б2+б3+м3);

2) все вышеназванные *соинтервалия** определены в границах различных мотивных образований, разделённых паузами;

3) отдельные линейные соинтервалия, входящие в состав более крупных интервальных групп, могут оцениваться как самостоятельные конструктивные единицы, или как "укороченные" *макросоинтервалия**; и напротив, последние могут восприниматься также и как самостоятельные конструктивные единицы, и как сумма более простых соинтервалий. Каждая из таких оценок соинтервалий является объективной предпосылкой для соответствующей характеристики модуса интервальных групп (= модуса соинтервалий), являющегося исходной конструктивной базой в данном разделе сочинения Шёнберга.

- ❖ **модальность ритмическая.** Её основные подвиды:
 - *модальность длительностная** Пример 100

Пример 100

Композиция 8. Трио-соната da camera, I часть, 1-2 тт.

Модус длительностей: ε — θ — θ. — η — η ε

θ. θ. η θ. η ε

скобками со стрелками выделены границы длительностей и группы

сформированные из длительностей вышеприведённого модуса длительностей)

- *модальность длительностно-ритмоформульная** (т.е. связанная с модусами, включающими и конструктивно самостоятельные длительности и группы длительностей), в том числе:
 - *модальность разнопротяжённых групп одномерных длительностей** (т.е. групп, составленных из разного числа длительностей одной и той же протяжённости или, иначе одномерных ритмоформул. Екимовский. Композиция 64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite);
 - *модальность групп размерных длительностей* (= равномерных ритмоформул), т.е. групп длительностей, в состав которых входят длительности различной протяжённости или различной и одинаковой протяжённости (Екимовский. Композиция 16. Ноктюрны, III часть: нижний пласт выстроен на основе модуса из 12 групп длительностей, в том числе: 1) εεεθ; 2)

ε θ ; 3) ε ε θ; 4) ε θ; 5εεθ; 6) εεεε η; 7) εεεθ; 8) εεεε θ;
9) εε η; 10) εεε θ; 11) εεεε θ; 12) ε η);

- *полиmodalность о д н о м е р н ы х д л и т е л ь н о с т е й и г р у п п о д н о м е р н ы х д л и т е л ь н о с т е й** Пример 101. Пример 20;

Пример 101

Екимовский. Композиция 55. Deus ex machina - Бог из машины
Первая часть (начало)

Примечание:
1-я часть сочинения — мнимотактовая мономерно-модальная система с конструктивной длительностью в виде четверти. В состав её *ритмомодуса** входят одна четверть и пять ритмических групп, содержащих от двух до шести четвертей.

- *modalность алеаторических ритмоформул** (Екимовский. Композиция 64. Фаворитки – La Favorite - La Non favorite. В сочинении используются различные модусы алеаторических ритмоформул, в том числе: модус из четырех ритмоформул, содержащих, соответственно, 4, 5, 6 и 7 разных длительностей с относительно ограниченной величиной – 1-я пьеса; модус из пяти ритмоформул, содержащих регулярно чередующиеся длительности и паузы. Число длительностей в ритмоформулах варьируется от одной до пяти – вторая *фактуротема* из 2-й пьесы; модус из 10 глассандирующих ритмоформул, содержащих от 2 до 11 длительностей с минимальной величиной – 6-я пьеса.)
- *modalность паузная** (Екимовский. Композиция 40.

Стансы. Модус пауз состоит из четырёх единиц: \oplus

❖ *модальность темповая** Пример 102

Пример 102

Екимовский. Композиция 4

Примечание:
*Темпоединицы** указываются композитором в специальной строке под нотами. Цифры в начале первой строки – модус темпов, используемых в этом сочинении: $\theta = 50$, $\theta = 104$, $\theta = 138$, $\theta = 160$, $\theta = 208$, $\theta = 260$.

❖ *модальность динамическая**:

- *модальность стабильных динамических единиц** (см. Екимовский. Композиция 60. Лунная соната, 1-я и 3-я части. Динамический материал собран в макромодуле, состоящем из 17 динамических единиц, в том числе: p - pp $pp+$ mp - mp $mp+$ p - p $p+$ mf - mf $mf+$ f - f f . $f+$ $ff+$ ¹⁾);
- *модальность стабильных и мобильных динамических единиц** Пример 103, Схема 10

¹ При построении динамической структуры сочинения композитор использует шкалу динамических оттенков, в которой, наряду с традиционной динамической символикой, применяет и самостоятельно изобретённые символы..

Пример 103

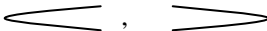
Екимовский. Композиция 31. Вечное возвращение.
(первая страница рукописи)

Handwritten musical score for "Вечное возвращение" (Eternal Return) by Eкимовский. The score is written on a single page and consists of two systems of staves. The first system contains measures 1 through 17, and the second system contains measures 18 through 33. The music is written in a single staff with various dynamics and performance instructions. Key markings include "Ritardato", "allegro energico", "ritardato", "non tranquillo", "quasi tranquillo", "quasi v-cello", "quasi Dm x-cel", "quasi allegretto", "allegro", "ritardato", "quasi v-cello", "quasi Dm x-cel", "quasi allegretto", and "allegro". The score ends with a double bar line and the word "ff".

Схема 10

**Екимовский. Композиция 31. Die ewige Wiederkunft –
Вечное возвращение.**

Динамические единицы:

pppp - ppp - pp - p - mf - sf - f - sff - ff - fff 

"динамический модус" для 6-й строки *: *ff - f - mf - p*

"динамический модус" для 9-й строки: *mf - p - pp - ppp*

❖ *модальность тематическая**

❖ *модальность мимическая** (см. Екимовский. Композиция 63. Из каталога Эшера. Модус состоит из 7-ми поз, видов движения, остановок, приседаний и подъёмов);

❖ *модальность артикуляционная** (характерна для подавляющего числа сочинений самых разных композиторов);

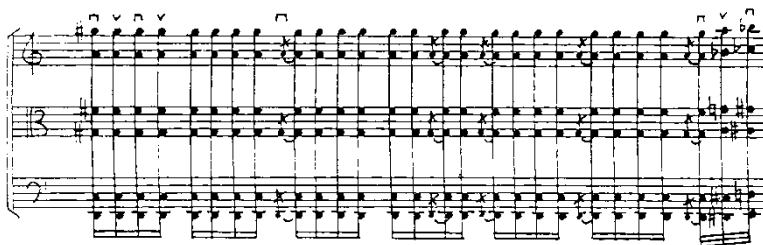
❖ *модальность фактурная** ^{Пример 104}.

Важнейшей закономерностью композиционной структуры в данном примере является *фактуротематическое формообразование*. В качестве его конструктивной основы используются макромодус из 25-ти (!) основных и производных *фактуротем*, в том числе:

а) *мономерно-остинатная фактура аккордовая с предъемом** ^{Пример 104};

Пример 104

Екимовский. Композиция 81 Словарь непечатных выражений



б) *полифактура*, в которой контрапунктируют *арпеджированная ритмо-глицсандирующая зеркальная* (скрипка, виолончель) и *гаммообразная зеркальная* (альт) фактуры и при этом гаммообразная мутирует в арпеджированную в партиях скрипки и виолончели:

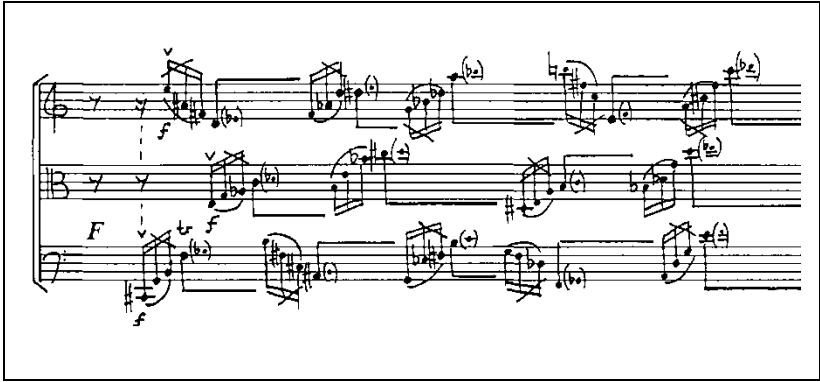
с) педально-тоновая с форшлагом*¹:

д) гаммообразная глissандирующая прямолинейная*^{II}:

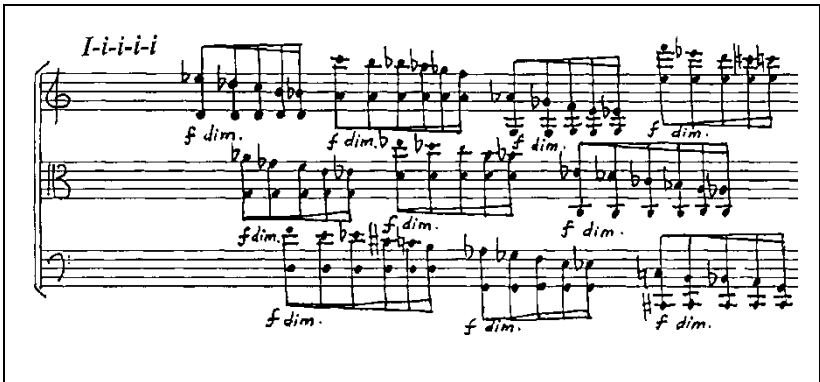
д) педально-трелевая с арпеджированным глissандирующим форшлагом, дискретная*:

^I Педаль — тон "ля" — регулярно повторяется с разными форшлагами, что позволяет отнести данную фактуру и к разряду остинатных.

^{II} Для такой фактуры характерно применение звукового прямолинейного движения с микрохроматическими интервалами в восходящем или нисходящем направлении. Ее антипод — гаммообразная глissандирующая криволинейная фактура*.



f) гаммообразная глissандирующая с косвенным двухголосием (имитационная)*:



g) и очень мн.др.

Модальная техника в музыкальном сочинении может применяться как сама по себе, так и параллельно с другими техниками, в том числе, как к одному и тому же материалу музыкальной ткани, так и разному, что обычно связано с образованием и многих известных и неизвестных видов *политехнической композиции**, в частности, различных вариантов модально-тональной, модально-серийной и модально-тонально-серийной техники письма. В случае, когда одна из этих техник в том или ином конструктивном альянсе представляется

¹ Понятие Т.В. Шевченко. Все гаммы выстроены только из секунд. Их структура связана с разными частями характерных для В. Екимовского симметричных и частично симметричных модусов.

в качестве ведущей, её название ставится первым при определении образующейся *политехники*.

Модусный звуковой материал

В гармонической сфере музыкальных сочинений модальное письмо связано с применением модусов, состоящих из звуковых элементов разного рода, в том числе:

- тонов — *тономодусы**;
- аккордов — *аккордомодусы** (в частности, модусы состоящие только из терцовых аккордов, только нетерцовых, терцовых и нетерцовых; аккордов-соноров — соноромодусы*, полисоноров — полисонорные модусы, только шумозвуков — шумозвуковые модусы, полишумозвуков* — полишумозвуковые модусы, конкретных звуков — конкретнозвуковые модусы* и др.);
- интервалов — *интерваломодусы**;
- *соинтерваллий** — модусы разносоставных интервальных групп;
- линейных элементов — модусы разнопротяжённых моновекторных и поливекторных линейных элементов.

Функционирование любых вариантов звуковых модусов в качестве организующего фактора музыкального процесса всегда связано:

- ❖ с неизменностью и определенностью состава охватываемых ими конструктивных элементов,
- ❖ с определённой закономерностью во взаимодействии этих элементов и самих модусов.

Эти свойства звуковых вариантов модусов обуславливают образование в музыкальной ткани собственной вполне определённой модальнойно-гармонической ауры, т.е. "гармонического пространства-состояния", воспринимаемого в качестве специфического конструктивного явления, которым, в конечном моменте, и предопределяется модусно-звуковая целостность этой ткани и её специфический "модусно-гармонический образ". Такого рода функционирование звуковых рядов может быть определён как принцип соблюдения ладового ряда-модуса звуковых элементов или, иначе, как модальный принцип. Наиболее характерные проявления этого принципа связаны со следующими значениями звукового модуса или модусов, участвующих в создании музыкального сочинения:

◀ звуковой модус — один из ведущих и обязательных факто-

ров, регламентирующих материальные ресурсы гармонической структуры;

◀ звуковой модус — один из ведущих и обязательных факторов связи, объединения конструктивных элементов гармонической структуры (см. *Звукорядное родство, Звукорядного единства принцип*);

◀ звуковой модус — один из обязательных факторов, определяющих характер динамики гармонического процесса, индивидуально-стилистические аспекты его содержания (см. *Ладовый рельеф, Модальная драматургия*).

Модальный принцип

Модальный принцип, представляет собой основополагающую закономерность современного модально-гармонического письма. Помимо вышеназванных общехарактерных проявлений этого принципа к не менее важным его проявлениям относятся:

- обязательность выстраивания музыкальной ткани на основе модуса (модусов) каких-либо, различным образом повторяемых конструктивных элементов (в том числе: гармонических, временных, тембровых, фактурных, динамических и пр.). Эти модусы могут состоять как из простых (единичных) элементов (напр.: простых длительностей, тонов, интервалов, аккордов, динамических оттенков, тембров, фактурных рисунков, темпов и др.), так и сложных (= составных; напр., формул, составленных из вышеназванных единичных элементов). Действие модального ряда, как организующего фактора музыкального процесса, всегда связано с неизменностью состава охватываемых им элементов, но не с обязательным (что само по себе возможно) сохранением их порядка, как это характерно, скажем, для серийного или прогрессийного рядов, а также с обязательно полным использованием всех элементов того или иного модуса. (В случае повторения ранее сложившегося порядка в последовании простых или сложных конструктивных элементов модального ряда, принцип модальности может трансформироваться в принцип серийности.);
- образование особых форм связей, зависимостей, значений (= функций) звуковых элементов, обусловленных их модусным родством, характером этого родства [(см. в «Словаре...» модальные связи, модальные зависимости, модальные

значения (= функции)];

- организация этих же связей, зависимостей, значений (= функций) как одной из сторон гармонических отношений звуковых элементов в политехнических формах звуковой организации, в которых участвует модальная техника письма (напр., в модально-тональных формах или формах, в которых применяется техника интервальных групп (=соинтервалей*) на звукорядной основе, а также других, где содержание этих связей, зависимостей, значений определяется различными принципами композиционного письма совместно с модальными);
- специфичность процессуального изменения модусного содержания музыкальной композиции, связанное с определенными формально-конструктивными и образно-художественными задачами — модальная драматургия;
- специфичность рельефа динамики этого изменения — ладовый рельеф;
- мономодальные ^{Пример 105} и полимодальные ^{Пример 106, Пример 107} варианты звуковой организации (см. также *Полимодальность, Полидиатоника, Полилад, Полиладовость, Полиладовый хроматический звукоряд, Многосоставный лад*);
- смены модусов, построенные по принципу отклонений ^{Пример 107}, модуляций ^{Пример 108, Пример 114}, сопоставлений ^{Пример 109};
- изменения в модусе, связанные с постепенным обновлением, составляющих его звуковых элементов (в частности, его "тоно-интервального содержания"), не поддающимся строгой фиксации — *модальные мутации* ^{Пример 111};
- моноинтервальные и полиинтервальные звукокомплексы горизонтальной, вертикальной и диагональной природы — "модальные комплексы" (= *соинтервалей**) ^{Пример 112, Пример 113, Пример 114, Пример 115, Пример 116, Пример 117} (см. также: *Пример 8, Пример 16, Пример 20*);
- моногармонические ^{Пример 114} и полигармонические ^{Пример 112, Пример 113} варианты модальной звуковысотной организации и др. (см. также: ^{Пример 31, Пример 33}).

Пример 105

Мессиаи. Хаос радуг для ангела

Two systems of musical notation for piano. The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a complex accompaniment. The second system continues the piece with similar notation. The music is in a 3/4 time signature and features a key signature of one flat.

Пример 106

ALES HAJEK. BAJKY. "Vcela a pavouk"

Meno mosso

Two systems of musical notation for piano. The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a complex accompaniment. The second system continues the piece with similar notation. The music is in a 3/4 time signature and features a key signature of one flat. Below the main score, there are two staves illustrating specific harmonic concepts: a treble clef staff labeled 'ангемитон 4-х ступенный' and a bass clef staff labeled 'гемитон 5-ти ступенный'.

Пример 107

Барток. 1-я соната для скрипки и фортепиано, часть III

(Vivacissimo, molto agitato)

simile

simile

Модусы

общий звуковой состав

ангемитонные

гемитонные

Пример 108

Дебюсси. Прелюдии, II

pp Serrez - - - //

модус
Cédez - - - // En animant
dim. molto *p*

посредствующие звуки

модус «b»

« Cédez - - - //

(rapide) 8

1. 4 (2+2). 2. 2

Très retenu

p *più p* *pp* *più pp*

| | | | | | |
|------------------|----|----|----|---|---------------------------|
| модус «a» | 2. | 2. | 4. | 2 | (целотонный — 2.2.2.2.2) |
| модус «b» | 3. | 2. | 3. | 2 | (пентатонный 2.3.2.2 — ?) |

Пример 111

Берио. Пастораль, I

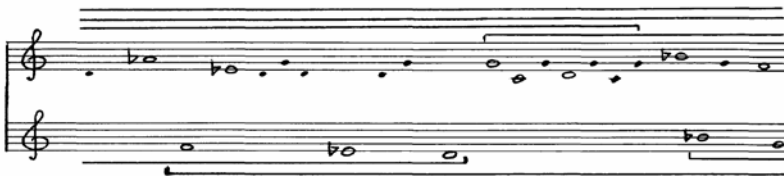
Musical score for "Pastorale, I" by Luciano Berio. The score is written for piano and consists of six systems of grand staves. The first system includes a tempo marking of $\text{♩} = 50$ and dynamic markings: *ff*, *pp*, *f*, *pp ff*, *ff*, and *pp*. There are also performance instructions: "2. ca." and " $\text{♩} = 50$ ca.". The final system includes the instruction "una corda" and the year "1969 r.".

Примечания:

- 4) Ноту в кружочке выдерживать до следующей аналогичной группы.
- 5) Ноты, напечатанные крупно, играть — *ff*, мелко — *pp*.
- 6) Педаль следует брать в точном соответствии с указаниями, не координируя её с мелодией.

Схема 11

Берио. Пастораль, I. Схема модального процесса (начало)



Примечания:

- 4) на верхней строке собраны нелегатируемые звуки, на нижней — легатируемые;
- 5) скобками обозначены условные границы модусов;
- 6) в схеме не рассматриваются модусы сплошного звукового потока, что само по себе возможно, но нарушает идею полимодального "скрытого" двухголосия, заложенного композитором в его оригинальной фактуре.

Берио. Пастораль, I. Схема модального процесса (окончание)

The first system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and accidentals, including a sharp sign (#) and several flats (b). A bracket spans a portion of this line. The lower staff contains a bass line with notes and accidentals, including a flat (b). A bracket spans a portion of this line.

The second system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and accidentals, including a sharp sign (#) and several flats (b). Brackets are present under the line. The lower staff contains a bass line with notes and accidentals, including a flat (b). Brackets are present under the line.

The third system consists of four staves. The top two staves contain melodic lines with notes and accidentals, including a sharp sign (#) and several flats (b). Brackets are present under the lines. The bottom two staves contain bass lines with notes and accidentals, including a flat (b). Brackets are present under the lines.

Пример 112

Лебюсси. Прелюдии. X

Пример 113

Онеггер. Симфония №5, I

d эолийский d фригийский d эолийский a фригийский
 d фригийский d гемольный d фригийский g дорийский

Примечание:

- "модусные отклонения" отмечены "сплошными" стрелками,
- "модусная модуляция" отмечена "пунктирной" стрелкой.

Пример 114

Равель. Благородные вальсы, II



В 1-4 тт. — чередующаяся аккордика (1-3-5- и 2-4) выстроена на основе чередующих двух целотонных модусов в разных позициях;

В 5-6 тт. — *однопозиционная модусная мутация** из гармонического "соль" в эолийский,



в 7-12 тт. — дорийский "соль".

Пример 115

Мессиа́н. Полночь: обратная и лицевая стороны



Пример 116

Мессиа́н. «Двадцать взглядов...», №9



Пример 117

Мессиян. "Спокойная жалоба"

Модальный принцип гармонического письма в музыке XX столетия реализуется в композициях с разным складом изложения (= *фактурой*), в том числе: монофоническим, полифоническим, гомофонным, линейно-гармоническом, арпеджированным, дискретным и др.. Наиболее часто этот принцип применяется в монофонических и полифонических сочинениях, а в гомофонном складе он особенно активен в мелодическом голосе, но не исключается и в аккордовом сопровождении этого голоса ^{Пример 118} ^{Пример 119}. Относительно реже действие модального принципа письма наблюдается в гармонической ткани, в которой мелодико-линейная и мелодико-аккордовая концепции звукового пространства уступают место дискретной ^{Пример 120} (= пуантилистической). См. *Пуантилизм*, а также: *Сонорика*, *Сонорика линий*, *Сонорика гармоние-тембровых созвучий*, *Сонористическая техника*).

Пример 118

Равель. Благородные вальсы, II

В 1-4 тт. — чередующаяся аккордика (1-3-5- и 2-4) выстроена на основе, соответственно, чередующих ступеней двух разнопозиционных целотонных модусов;
5-6 тт. — *однопозиционная модусная мутация** из гармониче-

7-12 тт. — дорийский "соль".

Пример 119

¹ "Дискретное пространство — пространство, все точки которого изолированы"
111.

Равель. Прелюдия

е: S <11>⁺⁹ DV₉

а: VII₃ (S <11⁶?) - фриг. лаг → (h)

DV₉^{3,9<} t1⁺⁹ - мелодический лаг

Примечания:

- 1) в «е»: гармония S из дважды гармонического минора, гармония D из гармонического минора;
- 2) в «а»: аккорд на VII содержит все ступени субдоминанты, которые неоднократно повторяются — отсюда возможность восприятия его функции как субдоминантовой: сектаккорд II ступени на сексте;
- 3) ноты в кружках отмечены как разноладовые,

Пример 120

Шнитке. Гимны, I

Обходный (?) модус

Примечание:
Перечёркнутые группы восьмых означают очень быстрые форшлаги, исполняемые, по возможности, non legato.

Ведущая закономерность модальной организации

Ведущая конструктивная закономерность собственно модальных форм звуковой организации — это, прежде всего, свободное от централизации развёртывание ладового модуса или, другими словами, слабость или неясность тонального тяготения, отсутствие безусловно ощущаемого стремления к тонике со стороны других элементов есть.

С наибольшей конструктивной чистотой, определенностью и самостоятельностью эти формы проявляются в центропеременных композициях и ацентричных, с наименьшей — в центропостоянных с аккордово-гармонической формой тонального письма.

Виды модальной переменности

Для гармонических структур с модальной организацией характерны разнообразные явления принципа переменности. Важнейшие из них:

переменность центра в условиях одного звукоряда ^{Пример 125.}

переменность звукоряда при одном центре ^{Пример 122, Пример 125.}

переменность, при которой любая остановка воспринимается как новая опора, новый центр (при этом возможна и замкнутость всей модальной структуры одновысотным центром или её отсутствие;

переменность и центра и звукоряда ^I ^{Пример 126}.

¹ Такая переменность, по наблюдениям Ю.Н.Холопова, встречается реже и "означает скорей срастание двух ладовых структур, чем единый и переменный лад"

Пример 121

Берио. Пастораль, I

$\text{♩} = 50$
ff *pp* *f* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*
cresc. $\text{♩} = 50$ *cresc.*

pp *mf* *pp* *mf* *pp* *pp*
una corda 1969 r.

Схема 12

Берио. Пастораль, I. Схема модального процесса (начало)

Примечания:

- на верхней строке собраны нелегитимные звуки, на нижней — легитимные;
- скобками обозначены условные границы модусов;
- в схеме не рассматриваются модусы сплошного звукового потока, что само по себе возможно, но нарушает идею полимодального "скрытого" двухголосия, заложенного композитором в его оригинальной фактуре.

Берио. Пастораль, I. Схема модального процесса (окончание)

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a bracketed section. The lower staff contains a bass line with fewer notes and a bracketed section.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with a bracketed section. The lower staff continues the bass line with a bracketed section.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves continue the melodic and bass lines with various accidentals and brackets. The bottom two staves show a more complex bass line with many notes and accidentals, also featuring brackets.

Пример 122

Онеггер. Симфония №5, I

d эолийский d фригийский d эолийский а фригийский
 d фригийский d гемиольный d фригийский g дорийский

П р и м е ч а н и е:
 "модусные отклонения" отмечены "сплошными" стрелками,
 "модусная модуляция" отмечена "пунктирной" стрелкой.

Пример 123

Равель. Благородные вальсы, II

В 1-4 тт. — чередующаяся аккордика (1-3-5- и 2-4) выстроенная на основе, соответственно чередующих ступеней двух разнопозиционных целотонных модусов;
 В 5-6 тт. — *однопозиционная модусная мутация** из гармониче-
 В 7-12 тт. — дорийский "соль".

Пример 124

Барток. Катание на лодке

Верхний голос (см. его схему)
 Схема: звукоряд "белоклавишный"; центры а, е, h, d,
 (allegretto =116)

(sempre legato)

Пример 125

Дебюсси. Прелюдии, XXII

Примечание:
 Модусы: а- дорийский, b - эолийский, с – маж/мин. (d/Des), d -
 ангемитонный, е – фригийский.

Vagabondo¹⁾ (♩ = 69)

*mf*²⁾ *con pedale*²⁾ *f* *p*

toujours bien chanté³⁾

m.g. *m.g.* *Cédez*⁴⁾ *mf*

1-я схема модального процесса (начало):

«f» «g»

(продолжение 1-ой схемы модального процесса)

тт. 10 – 12 «d» 13 «e» 14

2-я схема:

объединённый состав модусов нижнего пласта
("переменный диатонический лад" – ?)

Примечания

- 1) "белыми нотами" на схеме обозначены местные центры.
- 2) модусы рассматриваются в соответствии с синтаксическим членением мелодической линии: a, b — трихорды гемитонные; c, d — тетрахорды ангемитонные; e — пентахорд гемитонный; f, g, h — диатонические гемитонные ряды (ноты в скобках введены из последующих или предыдущих рядов и могут рассматриваться как входящие в данный ряд)

Модальный принцип гармонического письма в музыке XX столетия реализуется в композициях с разной *фактурой*, в том числе: *монофонической*, *полифонической*, *гомофонной* и *дискретной*.

Наиболее часто этот принцип применяется в линейно-мелодических монофонических и полифонических сочинениях, а в гомофонном складе особенно активно проявляется в его мелодическом голосе. Относительно реже действие модального принципа письма наблюдается в гармонической ткани, в которой мелодико-линейная и мелодико-аккордовая концепции звукового пространства уступают место дискретной.

кретной (= пуантилистической)¹. См. «Словарь...»: Пуантилизм, Сонорика, Сонорика линий, Сонорика гармоние-тембровых созвучий, Сонористическая техника).

Переменность – ведущая закономерность модальной организации

Ведущая конструктивная закономерность собственно модальных форм звуковой организации — это, прежде всего, свободное от централизации развёртывание ладового модуля или, другими словами, слабость или неясность тонального тяготения, отсутствие безусловно ощущаемого стремления к тонике со стороны других элементов есть.

С наибольшей конструктивной чистотой, определенностью и самостоятельностью эти формы проявляются в центропеременных композициях и ацентричных, с наименьшей — в центропостоянных с аккордово-гармонической формой тонального письма.

Для гармонических структур с модальной организацией характерны разнообразные явления принципа переменности. Важнейшие из них:

✚ переменность центра в условиях одного звукоряда Пример 129;

✚ переменность звукоряда при одном центре Пример 130;

✚ переменность, при которой любая остановка воспринимается как новая опора, новый центр (при этом возможна и замкнутость всей модальной структуры одновысотным центром или её отсутствие) Пример 127;

✚ переменность и центра и звукоряда Пример 128, Пример 131.

¹ "Дискретное пространство — пространство, все точки которого изолированы" 111.

² Такая переменность, по наблюдениям Ю.Н.Холопова, встречается реже и "означает скорей срастание двух ладовых структур, чем единый и переменный лад" (93.173]

Пример 127

Берио. Пастораль, I

Пример 128

Равель. Благородные вальсы, II

1) 1-4 тт. — чередующаяся аккордика (1-3-5- и 2-4) выстроена на основе двух разнопозиционных целотоновых модусов: I модус – позиция "fis" с добавочным тоном "g"; II модус – позиция "f"; 2) 5-6 тт. — *однопозиционная модусная мутация** из гармонического в эолийский "соль"; далее дорийский "соль"

7-12 тт. — дорийский "соль".

Пример 129

Барток. Катание на лодке
(смена центров в верхнем голосе см. на Схеме)

Схема: звукоряд "белоклавишный"; центры a, e, h, d,

(allegretto = 116)

mf

(sempre legato)

mf

dim

Пример 130

Дебюсси. Прелюдии, XXII

pp

p

pp

d

Примечание:
Модусы: d - дорийский, d - эолийский, d / Des (однотерцовый маж/мин.), d - ангемитонный.

Пример 131

Вилла-Лобос. Картонная кошечка

The image shows a musical score for the piece 'Cartão da Gata' by Heitor Villa-Lobos. The score is divided into several systems. The first system is a piano introduction in 4/4 time, marked 'Vagaroso' (♩ = 69) and 'con pedale'. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system begins with the vocal line 'toujours bien chanté' in the right hand, with piano accompaniment in the left hand. The third system continues the piano accompaniment. Below the main score is a 'схема' (scheme) for the piano part, which shows harmonic structures and 'white notes' (white notes) marked with 'm.g.' and 'Cédez'. The scheme is divided into two parts: 'схема' and 'Центр'. The 'схема' part shows a sequence of chords and notes, with 'm.g.' marking specific notes. The 'Центр' part shows a sequence of chords and notes, with 'Cédez' marking a specific note. The scheme is marked with a large '5' and a double bar line.

1) "белыми нотами" на схеме обозначены местные центры ;

2) модусы в верхнем голосе рассматриваются в соответствии с синтаксическим членением мелодической линии: а — трихорд гемитонный; b — тетрахорд хроматический; с — тетрахорд ангемитонный.

3) модусы в аккордовом сопровождении воспринимаются как двузначные в своём позиционном и , соответственно, звукорядном решении, т.е., соответственно, как соль миксолидийский или ми фригийский.

Гармонические формы модальности принципиально отличны от традиционно тональных, что проявляется, прежде всего:

➤ в связи первой с рядами самых разных звуковых элемен-

тов (тонов, аккордов, соноров, шумозвуков и др.) и выступления любого из этих элементов в роли местного устоя – центра и местного неустоя – периферии, непосредственно подчинённого только этому местному устою – центру;

➤ а второй — и с непосредственными и с опосредованными тяготениями и обязательным опосредованным¹ взаимоотношением всех тоник – аккордов–центров¹ и их подчинением одной.

Структурные воплощения модальной организации в современных музыкальных сочинениях исключительно многообразны. Это многообразие обусловлено различными факторами и, в их числе:

- широтой круга звуковых модусов (в частности: *тономодусов**, *интерваломодусов**, *аккордомодусов*, *соноромодусов* и др.), используемых при создании модальных композиций;
- системной спецификой одноголосного и многоголосного складов изложения (гомофонного, полифонического) и пуантилистического;
- различием технических приёмов, применяемых при работе со звуковыми модусами;
- взаимодействием с другими техниками гармонического письма и характером этого взаимодействия;
- различием художественных задач;
- индивидуальностью творческого стиля.

Исторические корни модальной организации. Логика модального процесса

Исторические корни модальной организации прослеживаются в музыкальных сочинениях с давних времён, в частности, в одноголосии древнегреческой музыки, профессиональной практике монодийного грегорианского пения и древнем музыкальном фольклоре (особенно восточном). Её дальнейшее развитие активно связано с европейской разнорациональной многоголосной полифонией Средневековья. При этом модальность тех времён представляется прежде всего как мелодическое единство, природа которого определялась рядом таких общих факторов, как структура *тономодуса**; тон-устой (отдельный звук, но не созвучие); ме-

¹ Если строго придерживаться необходимых здесь понятий и терминов, то следует признать, что категории тонального мышления — тоника, доминанта, тяготение, разрешение, смены функций (ступеней тональности) ... — оказываются неподходящими к древним (восточным и западным) ладам, ... так же как и к большей части старинных народных ладов Поэтому неправильно было бы по отношению к мелодиям, напр., в грегорианских ладах говорить о мажоре и миноре, модуляции, тонике, о *ладовой переменности* (выделено мной. — Д.Ш.) в смысле тональной переменности и тональной неопределённости (о "ладовой туманности"), усматривать ход ступеней в смысле тональных последований I — VI — IV и т.п." [93.176].

стоположение тона-устоя в контексте определённого сочинения (внизу, в середине, изредка сверху); амбитус (диапазон напева); реперкусса (господствующий в напеве тон и ведущая из побочных опор лада); тенденция к децентрализации⁴⁷; характерные интервально-мелодические обороты (= формулы, горизонтальные *соинтервалля**), выступающие в роли основной интонационной сферы для той или иной гармонической структуры.

Характерная особенность восприятия и оценки логики модального процесса, в отличие, в частности, от тонального или серийного, проявляется в преобладании ретроспективного (!) синтеза гармонической структуры над перспективным её программированием. [В тональной музыке наблюдается, как известно, обратная закономерность, т.е. преобладание перспективного (= экстраполирующего) моделирования гармонического процесса над ретроспективным, что обусловлено, прежде всего, такими свойствами тональногармонической структуры как сильное и непрерывное тяготение различных её конструктивных элементов к будущей тонике (включая и местные центры и её непосредственное окружение), значительная притягивающая сила местных центров и значительная определенность их подчинения этой тонике в её начальном и будущем появлениях, применение в е е о б щ и х у н и в е р с а л ь н ы х ф о р м у л гармонического построения, частая демонстрация тоники с самого начала музыкального сочинения, Причём с показом в одновременном звучании квинтового остова тонального лада.] Такая особенность восприятия и оценки логики модального процесса непосредственно связана с исключительной важностью для него факторов постепенности раскрытия характерных ладовых связей, цельности восприятия мелодии (в монодических сочинениях) и всей звуковой структуры (в полифонических, гомофонных и пуантилистических), а также с важностью функции конечного тона для верной оценки и восприятия ладовых отношений начального и срединного участков ладомелодического развертывания.

Специфика модальной функциональности, природы становления отдельных модальных функций, обусловлена ретроспективным характером (как преобладающей закономерностью) оценки логики модально-ладового движения в монодии.^{II} Отношение того или иного звука к смежным с ним — основа функциональности в этом движении.

В период становления и развития гомофонно-гармонического склада в профессиональной музыке модальная организация теряет своё ведущее и самостоятельное значение и в основном существует в этот

^I "Экстраполяция, и, жс. [фр. extrapolation < лат. — см. *экстраполировать*]... Метод научного исследования, заключающийся в распространении выводов, полученных из наблюдений над одной частью явления, на другие его части" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов.

^{II} Еще Гвидо Аретинский (XI в.) в "Микрологе учения искусству музыки" сформулировал эту основополагающую закономерность модальной монодии: "В начале пения мы не знаем, что будет потом, но услышав последний звук понимаем ... все, что ему предшествовало".

период в составе аккордово-гармонической формы тонального письма. При этом здесь её участие связано прежде всего с применением разнообразных модальных модусов в качестве *производных суб-ладов*, а также различных специфических мелодических формул, созданных на их основе. (Другими словами, из ведущей категории ладового мышления модальность, в силу связанной с ней некоторой ладовой инертностью, пассивностью гармонического процесса, оказалась в подчинённом положении по отношению к тонально-ладовому мышлению, с характерным для последнего мощным тяготением к основному центру на всех структурных уровнях, динамичным движением гармонии, чётким разграничением значений тональных элементов, богатством их функциональных связей. Тональность становится, таким образом, организующим фактором и по отношению к преобразованному модальному материалу.)

В дальнейшем, по мере расцвета и взаимообогащения национальных школ, расширения контактов с музыкальным искусством восточных, азиатских и других стран, происходит усиление роли модальной организации в европейской и гомофонно-гармонической и полифонической музыке. В основном это связано с активизацией *производных ладов*, их смешением по горизонтали и вертикали с различными традиционными и относительно новыми для Европы диатоническими и хроматическими модусами (см. *Миксо-диатоника*), что, в конечном моменте, привело к постепенному возвращению модальной организации её прежней конструктивной самостоятельности, способности к выступлению в качестве единственной или ведущей формы звукового письма.

Значительное обогащение модальной системы в ходе её длительного исторического развития привело к тому, что в контексте современной звуковой структуры могут активно смешиваться модально-мелодические и модально-гармонические (= мелодико-модальные и аккордово-модальные) формулы, относящиеся к разным историческим, национальным и стилистическим вариантам модальности, в том числе диатонической и хроматической природы.

Старомодальная гармония. Новомодальная гармония

В музыкальной теории нашего времени по отношению к модальным явлениям, имевшим место до XVII века и относящимся к музыкальной ткани XIX по XX столетий применяются, соответственно, понятия *старомодальная гармония* и *новомодальная гармония*. К наиболее характерным моментам, связываемым с этими понятиями относятся следующие:

Старомодальная гармония — это эпоха модальной гармонии, складывающаяся и развивающаяся примерно до начала-середины XVII столетия. В ней наблюдаются отдельные виды, связанные первоначально с одноголосными или монодийными формами музыкального построения и далее с многоголосными. Различие между этими видами состоит в отношении их к традиционной для позднесредневековой и ренессансной музыки хроматике.

"Более старые стили модальной гармонии, начиная от раннего органума (примерно в IX-XIII вв.), обходятся либо одними только натуральными звуками церковного звукоряда <...>, либо натуральными звуками <...> с украшающими хроматизмами данного лада в каденции <...>. Казалось бы, хроматизм — нарушение диатонического (или миксодиатонического. См. *Миксодиатоника*. — Д.Ш.) модуса и может поэтому считаться аргументом против идеи модальности, если её понимать как верность определённому предназначенному звукоряду. Однако в действительности это не так. В условиях многоголосия <...> и свободы применения лишь для консонансов <...> образуется двухслойность звукоряда, при которой натуральный ряд <...> продолжает сохранять статус модальной основы, а вводные тоны <...> функционируют как стабильные ладоспецифические замены соответствующих натуральных тонов, как украшение в функции типичных, характерных звукорядных интонационных формул, закрепившихся за соответствующими основными и местными каденционными устоями лада. Будучи типизированными ладозвукорядными явлениями, такие формулы должны, следовательно, пониматься как особого рода модальные факторы, но только не диатонические, а хроматические <...>. Гармония (двух-, трёх-, четырёхголосная и с большим числом голосов) составляется по правилам трактовки интервалов: консонансы применяются свободно, диссонансы согласно нормам "неаккордовых" звуков <...>. Смена созвучий регламентируется движением голосов, а не законами кварто-квинтовых функциональных соотношений. Целостная гармоническая структура поддерживается расположением и гармоническим соотношением каденций, а сами каденции часто определяются членением т е к - с т а " 93. 193-195. (См. также *Модус гармонический, Модальность гармоническая, Обиходные лады*).

Новомодальная гармония

Новомодальная гармония — это эпоха модальной гармонии, которая охватывает примерно конец XVII века и затем постепенно расцветает в XIX и особенно в XX столетиях. В силу исторических причин, долгое пребывание на третьих ролях в "царстве" тональных отношений, модальная гармония этого времени вначале сохраняет тонально-функциональные методы мышления, постепенно обогащаясь специфическими ладомодальными оборотами (см. *Модализмы*) преимущественно диатонической и миксодиатонической природы (см. *Миксодиатоника*), а несколько позднее и х р о м а т и ч е с к о й, в том числе, симметричной и др. Процесс этого обогащения имел различные "виды и пропорции удаления от традиционной тонально-функциональной гармонии:

- мелодический оборот с модализмом;
- мелодия целиком в особом ладу;
- гармонический оборот с модализмом;
- вся гармония модальна (включая и функциональную систему и нетрадиционные формы созвучий; <...> полимодальность (полиладовость)" 93.201.

Характерная черта новомодальной гармонии как и старомодальной — тенденция к полицентричности, проявляющаяся в горизонтальном (центроперемежности) и вертикальном аспектах (полицентричность как взаимодействие самостоятельных в своём конструктивном проявлении центров-опор, относящихся к различным голосам музыкальной ткани). Варианты формирования новомодальной ткани достаточно разнообразны. Большинство из них связано с её комплементарным (в том числе, комплементарно-высотным, комплементарно-сонантным) и квазитональным построением. При построении горизонтальных и вертикальных элементов новомодальной ткани их интервально-структурное содержание практически не ограничено.

Предпосылки новомодальной хроматики наблюдаются уже в тональности XVII — XVIII веков. В основном эта хроматика связана со взаимопроникновением элементов различных диатонических звукорядов, их полиладовым взаимодействием (см. также: *Миксодиатоника*, *Хроматика микстовая*, *Хроматика полидиатоническая*, *Хроматика субсистемная*, *Полидиатоника*, *Полилад*).

Важным следствием такого взаимопроникновения и взаимодействия в этот период становится образование специфического модального явления — *микстового хроматизма* — отношения одноимённых звуков, принадлежащих разным звукорядам и образующих между собой интервалы увеличенной примы, уменьшенной октавы, увеличенной октавы. Различаются непосредственная (прямая) и опосредованная (косвенная) форма таких отношений, а также следующие их разновидности:

- *хроматизм микстовый одноступенный** (напр., "ми" и "ми бемоль" как вторые ступени двух разных звукорядов с центром "ре" или "до" и "до диез" как седьмые ступени разных звукорядов с тем же центром ^{Пример 132});

Пример 132

Онеггер. Симфония 5, 1 часть

Примечание:
Стрелки указываются на микстовые хроматические отношения звуков "ми" и "ми бемоль" или "до" и "до диез" как родственных ступеней одной и той же тональности, но представленных в разных модулях.

- *хроматизм микстовый разноступенный** (напр., "соль" и "соль диез", соответственно, V ступень ангемитонного "ля" и I ступень ангемитонного "до диез") Пример 133

Пример 133

Бартók. Микрокосмос, IV, 105

а

cis

Природа звукорядов, при взаимодействии которых образуются выше-названные виды хроматизмов может быть диатоническая и хроматическая (напр., звук "си" — пятая ступень ионийского "Ми", а звук "си бемоль" — третья ступень звукоряда целотонного в позиции "Соль бемоль" и т.п.);

Такого рода хроматические явления возникают относительно часто в процессе "перемешивания" и полных диатонических модусов и их фрагментов. При этом обычно избегается альтерационный, модулирующий и линейный (проходящий, вспомогательный и др.) хроматизмы.

К числу также общепризнаваемых черт модальной организации нашего времени относятся также:

- способность к сопряжению модально-интонационного движения во времени с музыкально-событийным процессом, с принципами музыкальной сюжетности, а также подчинение всей модальной организации общим принципам музыкальной драматургии, регулирующим движение музыкальной мысли;
- тенденция к индивидуализации гармонического решения в каждой современной модальной композиции и проявление этой тенденции как на уровне исходного конструктивного материала, так способах последующей интонационно-организующего метода, связанного с художественной идеей данной композиции.

Модальные функции

Модальные функции в самом широком понимании представляют собой значения (= роли) ладоопорных и ладонеопорных элементов по отношению друг к другу, т.е. значения, возникающие при их непосредственном контакте (= *непосредственные модальные функции*) и при опосредованном (т.е. на том или ином расстоянии друг от друга — *опосредованные модальные функции*). При этом в опосредованные отношения вступают те ладомодальные элементы, которые в конкретной модальной структуре занимают важнейшее в конструктивном отношении положение (в частности, являются начальными и конечными точками различных мелодических формул модального сочинения, выполняют в нём или его относительно автономных разделах, роль главенствующих тонов, в том числе: *инициала*, *реперкусы*, остинатных гармонических единиц, самых высоких и самых низких тонов и т.п.

¹ При самом широком понимании термина "модальная организация", т.е. как системы, единство которой обусловлено, прежде всего, звукорядным фактором — ведущим фактором "цементирования" (= сплочения) этой системы, следует учитывать, что действие этого фактора может распространяться на любые её компоненты (напр., фактурные, динамические, штриховые, метроритмические и др.), а не только звуковые, и при этом не зависит ни от их числа, ни от их структуры. Естественно, что в этом случае понятие *модальные функции* может быть определено также и как значения (= роли) **любых устойчивых и неустойчивых компонентов музыкальной ткани**, в том числе звуковых, фактурных, динамических и др. Другими словами, поскольку сегодня в качестве ведущего конструктивного материала в системе тонального типа могут выступать уже не только звуковые, но и тембровые, фактурные и другие компоненты музыкальной ткани, то и в современной модальной системе её собственно модальные функции, в том числе: функции *инициала*, *финалиса*, "начальных", "конечных", "серединных" элементов и пр., могут выполняться не только звуковым материалом, а другими компонентными материалами музыкальной ткани, в частности, тембровыми, фактурой и пр., т.е. "выступать" в тембровой модальной организации (= *тембромодальности**), *фактурной модальной организации* (= *фактуромодальности**) и др.

Эти компонентные формы модальной организации **принципиально отличны от аналогичных компонентных форм тональной организации**, что проявляется, например, в связи первой с рядами тех или иных звуковых элементов (тонов, аккордов, соноров, шумозвуков и др.) и выступления любого из них в роли местного устоя-центра или местного неустоя-периферии, непосредственно подчинённого только ближайшему местному устоя-центру; а второй в связи с непосредственными и опосредованными тяготениями, и обязательным опосредованным взаимоотношением всех тоник-центров (тонов, аккордов, соноров, шумозвуков и др.) и их подчинением одной тонике-центру.

Структурные воплощения модальной организации в современных музыкальных сочинениях исключительно многообразны. Это многообразие обусловлено различными факторами и, в их числе:

- крайне широким кругом звуковых модусов (в частности: *тономодусов**, *интерваломодусов**, *аккордомодусов**, *соноромодусов** и др.), используемых при создании модальных композиций;
- спецификой одноголосного и многоголосного изложения в самых разных складах изложения, включая, наряду с традиционными классико-романтическими и и пуантилистического;
- применением технических приёмов, относящихся к разным техникам письма, наряду с модальной, в рамках одной гармонической ткани;
- различием гармонического содержания элементов (мелодическое, интервально-гармоническое, аккордовое), построенных на основе принципиально новых звуковых модусов диатонического и хроматического содержания, однооктавными и многооктавными, их использованием как в полном, так и неполном объёме;
- разнообразием переходов из одного модуса в другие, в том числе, напоминающие отклонения, модуляции и, так называемые, *мутации*;
- различием художественных задач;
- индивидуальностью творческого стиля.

Модальные функции в доклассической гармонии

Модальные функции в моноподической ткани доклассической эпохи делятся на **простые и составные**.

К простым модальным функциям относятся конструктивные значения опорных и неопорных тонов.

К простым функциям опорных тонов в традиционной теории относятся:

- центральная тон-опора (функция, свойственная тонально-модальной ладовой организации);
- местные опоры (тоны звуки, обретающие устойчивость как временное качество);
- второй опорный тон (= реперкусса, псалмодический тон повторения);
- начальный тон (= инициал);
- заключительный тон (= финалис. Этот тон при частом совпадении с центральным тоном-опорой обретает особенно сильную устойчивость).

К простым функциям **неопорных тонов** относятся различные виды **линейно-мелодического отношения** этих тонов с ближайшим опорным тоном или, другими словами, их линейное значение, роль по отношению к этому тону. Важнейшие из этих функций:

- проходящие тоны,
- вспомогательные тоны,
- вспомогательные тоны взяты и брошенные скачком,
- комбинации из вспомогательных тонов — опевание,
- комбинации из вспомогательных и проходящих и др.

К простым функциям **неопорных тонов** относятся также различные виды **интервально-мелодического отношения** этих тонов с ближайшим опорным тоном или, другими словами, их линейное значение, роль по отношению к этому тону. Важнейшие виды таких функций: секундовые, терцовые и кварто-квинтовые.

К составным модальным функциям относятся различные наиболее характерные, часто повторяющиеся типовые, интервально-мелодические обороты (= формулы, *соинтервалия**). В самой общей дифференциации они различаются как: начальные, срединные и заключительные.

В гармонии предгомфонной эпохи, т.е. примерно до XVII столетия, между вышеназванными модальными функциями и активно формирующимися не коррелятивными к ним тональными складываются достаточно сложные взаимоотношения.

Функции в новоодальной гармонии

В *новоодальной гармонии* нашего времени, наряду с функциями, присущими ранней **моноодической гармонии**, сегодня особенно важное значение обрели различные **интервальные функции**, которые постепенно становились всё более важными конструктивными связями не только (как исторически раньше), по горизонтали, но и по вертикали, причём в сочинениях не только с полифонической, но и гомофонной фактурой, в сочинениях с самыми разными модификациями модальной и тональной техник, а в 20 столетии и в рамках всех других техник (см., об интервальных функциях в главе, посвящённой классификации моноаккордов Хиндемита, в частности материал сноска, а также, соответствующие подразделы в глава «Тональная техника», «Тональные функции»).

Естественно, что как в старомодальной, так и новоодальной гармонии, сохраняют своё конструктивное значение в *се общеструктурные функции** (см. соответствующий раздел учебника).

В **новоодальных** сочинениях, в которых, наряду с модальной техникой участвует и какая-либо другая, напр., серийная, к ранее рассмотренным простым и составным модальным функциям, а также и традиционно линейным, интервально-гармоническим, прибавляются и функции, которые играют конструктивно-ведущую роль в этих техниках.

Тональная техника

Тональные формы ладовой организации играют очень важную роль в музыке композиторов XX и XXI столетий.

В современной музыковедческой литературе понятие *тональность* трактуется многозначно. Наибольшее число относительно разных определений этого понятия приходится на вторую половину двадцатого века. Здесь к числу самых распространённых относятся следующие¹:

- высотное положение тоники лада;
- принцип тяготения к определённой системе;
- "иерархическая централизованная система функционально дифференцированных связей"².

Определением "тональность" сегодня охватываются разные формы ладовой организации, в том числе, связанные:

- с разнообразным звуковым материалом (вплоть до сонорного, конкретнозвукового и шумового);
- с разнообразными состояниями тональности (= *тональными состояниями*);
- с привлечением в ладотональные формы конструктивных приёмов из других техник гармонического письма;
- с разнообразным компонентным материалом музыкальной ткани, включая **тембровый, фактурный, штриховой, динамический** и др.

Современные ладотональные формы исключительно многообразны. Однако при всём этом многообразии, для всех них по-прежнему остаются **принципиально обязательными два принципа**, а именно:

- ❖ принцип центричности отношений конструктивных единиц музыкальной ткани не зависимо от их компонентной природы, в том числе:
 - ✚ звуковых единиц (темперированной и нетемперированной, высотно-определённой и высотно-неопределённой, конкретнозвуковой и разношумовой),
 - ✚ фактурных единиц (= *фактуроединиц**)
 - ✚ тембровых единиц (= *темброединиц**),

¹ Подробнее об этой проблеме см. в работах: 66; 87; 14; 30; 47; 32, а также в диссертации М.Е. Катунян "Эволюция понятия тональности и новые гармонические явления в советской музыке". МГДОЛК, 1984 год.

² Холопов Ю.Н. Тональность Музыкальная энциклопедия, т. 5. М., 1981. стлб. 564..

- ✦ штриховых единиц,
 - ✦ динамических единиц
 - ✦ и др.
- ❖ принцип иерархичности отношений конструктивных единиц музыкальной ткани не зависимо от их компонентной природы, в том числе:
- ✦ между темперированными и нетемперированными тонами, конкретными звуками, шумами, созвучиями из этих звуковых элементов, подсистемами разного звукового содержания, а также сложности и структурного уровня;
 - ✦ между всеми другими компонентами музыкальной ткани, участвующими в построении разнокомпонентных ладотональных форм*):
 - ✦ фактурами,
 - ✦ тембрами,
 - ✦ штрихами,
 - ✦ динамическими элементами,
 - ✦ и др.

Все конструктивные составляющие ладотональных форм сегодня именуется как "ладотональные" или просто "тональные", а сами виды ладовой организации, связанные с тональной системой звуковых отношений, как "**вид ладотональности**" или, просто, "**вид тональности**".

В наши дни **понятие тональность** в самом широком аспекте рассматривается как одна из важнейших категорий музыкального мышления¹, принципиально связанная с возможностью **экстраполяции** (т.е. предположения, предощущения) **действия конструктивных элементов музыкальной ткани, направленности их движения, установления характера их зависимости друг от друга и от центра (= центрального элемента) тональной системы.**

В эту категорию могут быть включены разные виды централизованной гармонической системы, в том числе: на правах "**вполне тональных**", "**ещё нетональных**" или "**промежуточных**". Такая возможность обусловлена как общественными — объективными, так и личностными — субъективными вариантами оценки и восприятия гармонии централизованных (= центричных) видов звуковой

¹ Экстраполяция, и, жс. [фр. extrapolation < лат. — см. *экстраполировать*]. 1. мат. Нахождение по ряду данных значений функции других ее значений, находящихся вне этого ряда <...>. 2. Метод научного исследования, заключающийся в распространении выводов, полученных из наблюдений над одной частью явления, на другие его части.

системы, а, в конечном моменте, объективностью или субъективностью оценки и восприятия реального действия в них *фактора тонального последования**.

Следует подчеркнуть, что действие этого фактора, прежде всего, направлено на установление какого-либо конструктивного элемента музыкальной ткани (в том числе: тона, интервала, созвучия, длительности, динамического оттенка, темброединицы, фактуроединицы, темпоединицы) или группы однородных элементов в значении *центрального элемента* или, иначе, *тонального центра*, на создание экстраполируемого определённого стремления — тяготения — к этому центру со стороны окружающих его элементов, экстраполируемой зависимости между ними по принципу *устой – неустой*, на организацию таких отношений, при которых отдельные периферийные элементы, в силу тех или иных конструктивных обстоятельств, всегда "стремятся" с большей или меньшей силой к разрушению своей зависимости от центрального элемента, к кардинальному изменению ранее сложившихся структурных отношений. Многократная повторность одного и того же хода от неустойчивых элементов к устойчивому, одного и того же порядка в движении периферийных элементов от центрального и, напротив, к центральному — одна из важнейших предпосылок вышеназванной экстраполяции, т.е. предугадываемости этого хода и этого порядка, превращения его в очередное явление "**фактора тонального последования**". Значительное превосходство в своей осязательности имеют те из этих форм, которые уже имели своё воплощение в других музыкальных сочинениях, прошли долгий путь к своему конструктивному осмыслению. Обретение новыми конструктивными формами значения тонального фактора — это, чаще всего (но не всегда !) длительный процесс, происходящий как на уровне музыкального сознания отдельной личности, так и на уровне общественного музыкального сознания.

Многочисленные музыковедческие исследования свидетельствуют о существовании немалого числа музыкальных культур, в которых естественные, с нашей точки зрения, в частности, тональногармонические тяготения — явление не характерное, часто даже чуждое, и напротив, где к числу таковых относят те формы поведения конструктивных элементов музыкальной ткани, которые нам представляются неестественными, тяготеющая, "тональная направленность" которых для нас таковой не оказывается, а само движение, его направление нами не экстраполируется.

Обретение теми или иными новыми конструктивными элементами и формами их связи, последования значения фактора тонального последования, естественных тонально-интонационных явлений, связано с различными предпосылками, в том числе: с необходимостью многократного прослушивания нового для нас материала, с отказом от известного предубеждения против его новизны, с конкретными свойствами этого материала, степенью его известности, с уровнем музыкальных способностей, музыкальной культуры слушателя и его интеллекта и мн. др.

В ходе длительного исторического вхождения тех или иных видов централизованной системы в общественное музыкальное сознание переход субъективных форм этих оценок в разряд объективных, как правило, становится реальной закономерностью. Однако эта закономерность может иметь и "обратный характер", предполагающий возможность постепенного "забывания" тех или иных формул гармонических отношений как формул, связанных с *фактором тонального последования*. [Естественно, что, в этом же смысле, и содержание термина "атональность" также может быть соотнесено с категорией музыкального мышления, которая не предполагает вышеназванной экстраполяции конструктивного действия гармонических элементов, либо допускает её проявление уже в виде, так называемых особых *тональных состояний*. Напр., "снятой тональности", "парящей", "рыхлой" и т.п., а также в тех структурах, формулы отношений гармонических элементов которых оказались в разряде уже давно "забытых". При этом имеет место все тот же объективный или субъективный фактор оценки такого гармонического явления. Другими словами, для одного слушателя оно атонально в значении "хаотично", для другого "в чем-то уже тонально", для третьего "удивительно в своей гармоничности" и "централизованно безусловно", т.е. в общем тонально, но не в традиционном значении этого слова и т.д.]

В связи с вышесказанным, наряду с выше данными определениями термина «тональность», необходимыми и существенными представляются также и нижеследующие:

- ❖ **тональность есть** определённое конструктивное состояние музыкальной ткани, возникающее как результат такого её выстраивания и на основе определённого ряда (рядов) конструктивных элементов (в том числе: тонов, интервалов, созвучий, длительностей, динамических оттенков, тембров, фактур и др.) и групп из них, при котором возникает возможность экстраполяции действия этих элементов, направленности их движения, установления характера зависимости этих элементов друг от друга и устанавливается их общая зависимость от какого-либо одного из этих элементов (группы элементов. См. *Центральный элемент*);
- ❖ **тональность есть** принцип централизованной организации всей музыкальной структуры или какой-либо из составляющих её компонентных субструктур (в том числе: звуковой, тембровой, фактурной, метроритмической, динамической, темповой и др.) на основе соответствующего ряда компонентных единиц (звуковысотных, тембровых, фактурных, ритмических, динамических, темповых и др.).

Значение двух последних определений становится сегодня всё более актуальным в связи с пониманием тональности:

- ◀ как особого гармонического состояния, которое осознаётся как связь и взаимодействие частей музыкального целого,
- ◀ как техники композиции,
- ◀ как особой организации разных средств музыкальной ткани, т.е. не только звуковых, поскольку: всё чаще и чаще ощущение центричности — наличия центра и центроподчинения, рядности или, иначе, просто ряда — оказывается характерным конструктивным явлением для взаимоотношений и фактурных, и метроритмических, и динамических и др. компонентов (= средств) музыкальной ткани.

Именно в свете таких определений в музыкальной ткани современных сочинений образуется **тональность как организации звуков и звуковых элементов определённой высоты (в том числе, микрохроматических) и неопределённой высоты (соноров, шумозвуков, отдельных фаз дискретного звукового пространства), а также метроритмических, тембровых, фактурных, динамических и других компонентов музыкальной ткани.**

Отсюда возникает **необходимость и установления новых вариантов тональной организации**, как *компонентная тональность**, *фактурная тональность**, *динамическая тональность** и др.

Тональные состояния

В европейской музыкальной культуре характер развития и формирования тональности как ведущей звуковой организации носил достаточно плавный характер. Причём эта плавность проявляется на всех этапах процесса становления тональности. В ходе этого процесса наблюдается постепенное изменение содержания тональности, связанное, в частности, и с прохождением ею ряда специфических состояний¹. Наиболее разработанная

¹ Впервые об идее специфических особых состояний тональности было сказано А. Шёнбергом ("Парящая и снятая тональность", см. Schönberg A. Harmonic Ixjhre. 7. Auti., o/D, UR [wien], S. 460-461.).

В дальнейшем эта идея разрабатывались в диссертации Т. Г. Мдивани "Проблемы позднеромантической гармонии в творчестве австро-немецких композиторов конца XIX — начала XX века (А. Брукнер, Х. Вольф, Г. Малер, М. Ререр)". Минск, 1983, а далее в книге Ю.Холопова "Гармония. Теоретический курс" М., 1988.

В настоящей работе систематизация таких состояний тональности, а также сама трактовка идеи приводятся по работе Ю. Н. Холопова — 93.383-399. "Состояния позднеромантической тональности, как пишет в этой связи Ю.Н. Холопов, относительно стабильны и вливаются далее в гармонию новой музыки XX века, где они, с одной стороны, "снимаются" принципом индивидуальности тональной структуры, а с другой — девальвируются типом новой тональности, отражающимся на диссонантно-хроматическую основу. В этом смысле учёт действия тональных индексов может

классификация важнейших состояний тональности на основе четырех тональных индексов предложена Ю.Н.Холоповым [93.383-399]. Содержание этих индексов:

"1. Центр, центральный элемент системы как выражение основной идеи тональности, группировки всех звуков и созвучий вокруг центра.

Сокращенное обозначение: Ц.

Три следующие индекса находятся на уровне реализации идеи ЦЭ тональности:

2. Тоника, материально-звуковая реализация идеи тонального центра.

Обозначение: Т.

3. Сонантность, уровень гармонического напряжения — кон- и диссонантного в аккордах, созвучиях — один из наиболее мощных факторов тонального тяготения.

Обозначение: С.

4. Функции, смысловые значения всех гармоний системы, устанавливаемые в зависимости от их отношения к тонике.

Обозначение: Ф.

Каждый из вышеназванных тональных индексов имеет свои полюсы — положительный и отрицательный. Они имеют следующие обозначения:

Ц⁺ — центр единый; Ц₋ — центров два или более; центр неопределен.

Т⁺ — тоника реально представлена. Т₋ — тоника реально не представлена.

С⁺ — консонантность; диссонансы разрешаются в консонансы; С₋ — диссонантность; диссонансы не разрешаются в консонансы.

Ф⁺ — функциональные значения центростремительны, указывают на тонику; Ф₋ — функциональные значения центробежны, на тонику не указывают определенно" 93.384.

Классификация состояний тональности

I. Функциональная тональность: Ц⁺ Т⁺ С⁺ Ф⁺ .

Её варианты:

а) строгая функциональная тональность диатонического склада ^{Пример 134,}

Пример 134

быть более важным, чем отнесение той или иной конкретной структуры к какому-либо точно обрисованному типу-состоянию тональности" [93.384].

Шнитке. Пастораль

б) расширенная функциональная тональность мажоро-минорного лада
Пример 135;

Пример 135

Прокофьев. Джульетта

в) расширенная функциональная тональность хроматического лада
Пример 136, см. также: Веберн. Пассакалия ор. 1, тема и 1-я вариация;

II. Рыхлая тональность: Ц⁺ T⁺ C⁺ Ф Пример 137

Т.е.: центр однозначен тоника представлена, диссонанс подчинен, функции не указывают однозначно на тонику-центр" (см. также: Мусоргский. "Богатырские ворота", побочная тема — лад as малый обиходный; Шостакович. 7-я симфония, III часть — лад cis локрыйский)" 93.385-387.

III. Диссонантная тональность: Ц⁺ T⁺ C₋ Ф⁺ Пример 140

Т.е.: центр однозначен, тоника представлена, диссонанс самостоятелен (не подчинен консонансу), функции центростремительны (определенно указывают на центр)" 93.387-388. (См. также: Лядов. "Гримасы" ор. 64 № 1; Скрябин. "К пламени" ор. 72; Прокофьев. "Сарказмы" №5).

IV. Парящая тональность (атоникальность): Ц⁺ T₋ C₋ Ф⁺ Пример 139

"Т.е.: центр однозначен, тонический аккорд не появляется, диссонанс подчинен (может быть и свободен), функции указывают на центр (Бородин. "Князь Игорь", I акт, хор бояр "Мужайся, княгиня", начальный период, до середины (es-moll); Лист. Багатель без тональности; Шенберг. Песня "Соблазн" ор. 6 № 7, I часть) 93.389-390.

V. Инверсная тональность: Ц 1-2 T⁺ C⁺ Ф⁺
Пример 136

"Т.е.: все как в обычной функциональности, но вследствие действия функциональной инверсии — либо окончание не на тонике, либо в начале нет ощущения тоники, либо и начало и конец не на тонике (полная инверсия), либо упор не на тонику" 93.390-391.

Пример 136

Скрябин. Поэма экстаза

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Andante. Languido' and 'pp'. The second system includes functional annotations: a circled 'C', 'D₃', 'S₄', and 'T₆'. The third system has 'V. pp' and 'S₁₂'. The fourth system has 'D₉'. The fifth system has 'dimin.' and 'D₉-6'. Measure numbers 7, 14, and 16 are marked. A circled 'C' is under measure 14, and a circled 'D' with an arrow pointing to measure 19 is at the end of the score.

Пример 137

Прокофьев. Восьмая соната

В
D⁷ D⁹± (VII7) D⁹.⁶ (VII7 +4)
± (без примы)

В/б/А: (одноимённо-однотерцовый мажоро-минор): нVI>

Пример 138

Цинцадзе. Квартет №5, 1

С
цГ У Т У мГ⁷ (знак местной тоники)
(тритонанта)
 или:

C/Ce
Т (С) В (Ces) Т₆⁶ (С) (тонический секстааккорд на сексте)

Пример 139

Дебюсси. Деревьев тени

и плачут в крошечных де-ревьях, и жалость и стра-
Et que tristes pleu-raient dans les hautes feuil-
да-нья, и то-нут серд-ца жа-даныя,
les. Tes es-pe-ran-ces nou-és

rit. molto *sempre dolosissimo e morando*

Примечания: * — производная «парящая» тональность (судодоминантовая в Cis); ** — производная парящая тональность (субдоминанта к субдоминанте в Cis — вторичная производная).

Пример 140

F. JOESSER, J. MCHUGH "CAN'T GET OUT OF THIS MOOD"

ritardando to end

Примечания:
* — терцкварт неаккорда (нона низкая);
** — прибавленные (добавочные) тоны: Y – тритон, 6 – секста

VI. Переменная тональность: Ц¹⁻² T⁺ C⁺ Ф⁺ Пример 141

"Т.е.: начало в одной тональности (полно выраженной и определённой), а окончание в другой. Тональности либо равноправны, либо одна главная, другая подчиненная" (Глинка "Руслан и Людмила", марш Черномора) основная тональность E-dur, подчиненная C-dur); Шопен. 2-я баллада (примерно равноправные тональности F-dur -a-moll); Чайковский. Романс "Мы сидели с тобой" (E-dur = cis-moll; "разнотональная сложная двухчастная форма, как бы из двух контрастных пьес; оправдывается действием внемузыкального фактора — словесного текста") 93.391-392.

Пример 141

Равель. Пavana

VII. Колеблющаяся тональность: Ц¹⁻²⁻³ T⁺ C⁺ Ф Пример 142

"Т.е.: тоника слаба (как в рыхлой тональности), поэтому центр ощущается только тогда, когда звучит данный устой. Центр меняется с каждой новой опорой, Причём его тоника всегда вполне определена, диссонанс подчинен (если он есть); функциональность не указывает на общую тонику (но безразлично обрисовывает её в каждой опоре). От **рыхлой тональности** отлича-

ется тем, что там тоника в начале и в конце одна и та же, а здесь они различны. От переменной тональности отличается тем, что и той есть крупномасштабное тональное тяготение (хотя центров его оказывается не один, а два или более), а здесь его нет" 93.392-393/ Шостакович. 5-я симфония, III часть, 1-я побочная (h – g – h).

Пример 142

Шостакович. Первый концерт для ф-но с оркестром, II

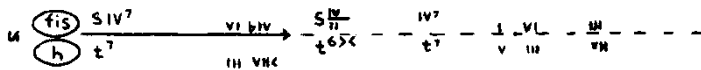
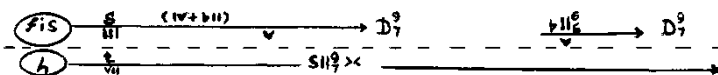
The musical score is presented in four systems. The first system features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with chords marked 'e', 'vic', 'E', and 'e'. The second system continues the melodic line with chords marked 'B', 'f', 'p. vic', 'H', and 'e'. The third system starts with a measure number '35' and the dynamic marking 'p espr.', with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The fourth system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with chords marked 'G', 'p. vic', and 'as'.

(Шостакович. Первый концерт для ф-но с оркестром, II —
продолжение)

The image displays a page of musical notation for the second movement of Shostakovich's First Piano Concerto, measures 36 and 37. The score is arranged in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff for the left hand. Measure 36 begins with a piano (*p*) dynamic. The left hand features a complex chord structure with a circled 'e' and a circled 'f' below it, and a 'vii^b' label. The right hand has a melodic line with a slur. Measure 37 starts with a piano (*p*) dynamic and includes a circled 'e' with an arrow pointing right, and a *pespr.* marking. The right hand has a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes. The word *cresc.* appears in both the right and left hand staves of the third system. The page number 246 is located at the bottom right.

VIII. Многозначная тональность: Ц¹⁻² Т⁺ С⁺ Ф. Пример 143

Мясковский. Вторая соната

"То есть: гармония определённая, но не в одной тональности, а, в одно и то же время — в двух (примерно равным образом). От колеблющейся тональности отличается тем, что обе тональности слышатся сразу, а не попеременно" 93.393-395. (Прокофьев. "Любовь к трем апельсинам", вступление к маршу и марш (As-dur — C-dur); Чайковский "Май", начальный период (D-dur — G-dur).

IX. Снятая тональность: Ц_{неопред.} T C Ф_{неопред.} Пример 144, Пример 145

"То есть: каждый из аккордов, взятый сам по себе, легко угадывается в какой-нибудь определённой тональности, но никакой тоники не слышно совсем; тональная тьма как специальное средство" 93.395-396

Пример 144

Прокофьев. Восьмая соната. I

Пример 145

Равель. Благородные вальсы, I

Цепь доминант (пронумерованных внутри значка), расположенных в виде функционального автономного квинтового ряда диссонансов

X. Политональность Пример 146

1. Ц⁺ T⁺ C⁺ Ф⁺ ;
2. Ц⁺ T⁺ C⁺ Ф⁺ +

"То есть: парадоксальным образом звучат одновременно две музыки, каждая в своей тональности. Для отчетливости разъединения тональностей нужны еще средства, позволяющие им не сливаться в одну сложную систему — фактурное (даже пространственное) разобщение, тематические, тембровые разъятия; особенно важно раздельное функционирование гармонии, т.е. минимум две отчетливо сменяющие друг друга контрастные функции" 93.396-397.

Пример 146

Шнитке. Соната №1

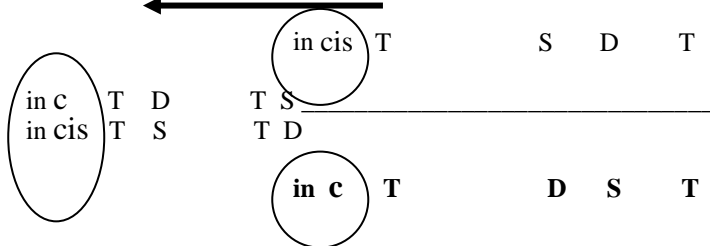


Схема серии:

1. В этом сочинении при построении полиаккордов одновременно применяются серийная и тональная техники письма.

2. Верхний гармонический пласт партии ф-но — используется прима серии в двенадцатитоновой тональности c/cis , а в нижнем — её ракоход в двенадцатитоновой тональности cis/c . В роль центра выступает уменьшённое трезвучие.

3. Первые субаккорды в обоих пластах и в начале и в дальнейшем неоднократно появляются на более сильных временных долях, чем остальные субаккорды, и они же завершают многие синтаксические единицы. Эта ситуация в сочинении позволяет оценивать гармоническую функцию начальных субаккордов в обоих пластах как ладоопорную и квази тоническую, а саму организацию, с учётом её и серийной и тональной природы, как политонально-серийную. Функции остальных субаккордов, в соответствующих тональных пластах, могут оцениваться как квази доминантовые и квази субдоминантовые.

Все вышеназванные состояния тональности — это специфические явления музыки, предшествующие многим новым формам гармонической организации нашего времени. Их становление в основном происходило в позднеромантическом искусстве при доминирующем положении тональности расширенно-функционального типа (а частности, мажоро-минора: одноимённого, однотерцового, одноимённо-однотерцового; хроматической две-

надцатиступенной тональности.) При этом следует подчеркнуть, что многие из них относительно часто, если не постоянно, взаимодействовали в рамках и одного стиля и даже одного сочинения.

Активное развитие этих и производных от них тональных состояний наблюдается и в творчестве композиторов нашего времени. Их постепенное "расщепление" на большой ряд видов и подвидов, индивидуализация как образование неопределённо большого числа тональных состояний, уже не имеющих отчетливо типизируемых конкретных признаков (по крайней мере, на данном этапе развития музыковедения). Серьезным препятствием на пути к их систематизации является определённая "размытость", частое отсутствие явно выраженных их признаков и границ.

К проблеме современных модификаций тональности

Современные модификации тональности во многом связаны с принципиальной новизной своего гармонического материала и функциональной структуры. в том числе:

- с новыми звукорядами, включая полную хроматическую шкалу;
- с применением наряду с терцовыми и нетерцовых, а также интервально-смешанных интонационно-мелодических и аккордовых структур в качестве центральных и центроподчиненных элементов;
- с включением архаических форм гармонического языка в цитатном и псевдоцитатном решении Пример 147;
- с усложнением и обновлением характера отношений традиционных конструктивно-тональных элементов (побочные тоны Пример 149, замененные тоны Пример 150, полиаккордика — см. раздел «Полиаккордика», функциональная инверсия, постальтерация Пример 151, функциональные дубли Пример 152, хроматические ряды созвучий — квинтовые Пример 145, терцовые Пример 144 и т.д.).
- с привлечением гармонических средств, логика построения которых обусловлена законами других техник письма (модальной, серийной и др.) и пр. Пример 154

Пример 147

Шнитке. Соната для скрипки, III

Пример 148

Хиндемит. Грёзы

Пример 149

Скрябин. Прелюдия №4, ор. 74

Пример 150

Бюббек. "IN YOUR OWN SWEET WAY"

Пример 151

Шёнберг. Квартет 2, 1

fis: # p. — p. — t 7→6< (A): SII, 5⁵ + <6,9 DV, <6,9 5-5> t₆

(A): SIV, 6< SII, 6< SII, 7, 6< T T DV, 5<

Пример 152

Дебюсси. Зелень

(Ges): ID (уубль-D) D

piu p e molto dim

Пример 153

Mercer. Scherzinger «Tangerine»

- 1) D — знак функционального дубля двойной доминанты;
- 2) цифра 3 внутри D означает тройную доминанту.

Пример 154

Шостакович. Соната для скрипки и ф-но, ор. 134, I

В партии ф-но используется 12-ти ступенный серийный ряд.

Своеобразие, многогранность и многоликость — наиболее характерные конструктивные качества тональности XX века. Эти качества являются объективными предпосылками для создания самых разных по своему гармоническому и образно-выразительному содержанию музыкальных сочинений, обладающих конструктивной и художественно-стилистической индивидуальностью. Однако, о б щ е п р и н я т о й и х к л а с с и ф и к а ц и и на сегодняшний день, к сожалению, не существует. В тоже время, известен вполне достаточный ряд общехарактерных и конструктивно важных системных признаков, позволяющих достаточно широко и подробно дифференцировать самые разные тональногармонические явления, наблюдаемые а современной музыкальной ткани, в том числе, связанные:

◀ с отдельными этапами исторического развития тональной системы (напр.: "античная система ладов", "церковные лады", классическая система мажора и минора или "тональность ренессансной полифонии" [90.31; 14.118]);

◀ с ладозвукорядным содержанием тональности ("диатоническая тональность", "мажор-минорная тональность" и т. д.);

◀ с содержанием центрального элемента тональности на разных этапах её исторического существования, а также отдельных стилей и даже сочинений,

◀ с характером применения центрального элемента и характером его функциональных отношений с окружающими элементами. Например:

- тональность с консонирующим центром (= консонирующей тоникой — "консонирующая тональность"),

- тональность с диссонирующим центром (= диссонирующей тоникой — "диссонирующая тональность"), политональность,

- "монотональность" (= "центропостоянная тональность"),

- колеблющаяся тональность (= центропеременная тональность),

- "остинатная тональность" (тональность, в которой тот или иной звук или созвучие становятся центром системы прежде всего вследствие своего многократного повторения, более частого появления в начале и конце различных синтаксических единиц;

- и мн. др.

◀ с типом фактуры тонального изложения (напр., "гомофонная тональность", "полифоническая тональность", "монодийная тональность", "арпеджированная тональность", "линеарная тональность" и др.);

◀ с конкретным авторским стилем ("тональность позднего Скрябина", "линейная тональность Стравинского", "двенадцатиступенная хроматическая тональность Хиндемита", "симметрично-модусная тональность Мессиана" и др.).

Такое многообразие современных модификаций тональности привело к появлению в сегодняшнем музыковедении значительного числа, относительно новых и непосредственно связанных с ними понятий и определений. В результате в наши дни довольно часто встречаются "многоимённость" и определённое разнотчение одних и тех же понятий, применяемых по отношению ко сходным модификациям тональности или, напротив, к достаточно разным их вариантам.

Хроматическая тональность

Наиболее распространённое из всеобъёмлющих в современной теоретической литературе и связанное с общей основой в ней современной тональной музыки является понятие *хроматическая тональность*. Конструктивно-художественные возможности хроматической тональности практически неисчерпаемы. В известных её структурных модификациях отражается индивидуальность творческих принципов большого ряда композиторов нашего времени. В связи с этим относительно часто возникает необходимость привлечения дополнительных терминов, определяющих стилистические, технологические и другие особенности этих модификаций. Напр., "тональность Хиндемита" с характерной для неё тенденцией к нивелировке специфических особенностей двенадцатитонового звукоряда, что принципиально отличает этот вид тональной системы от разных видов хроматических тональностей, скажем, Шостаковича, Прокофьева и ряда других композиторов, которые относительно активно включают в состав своей хроматической тональной системы ещё и малоступенные части известных диатонических звукорядов (см., в частности, в «Словаре...» *Хроматический переменный лад*). Аналогично образуются понятия "модальная тональность", "додекафонная тональность" и другие, отражающие взаимодействие тональных принципов письма с принципами, относящимися к другим техникам звуковысотного построения.

Мажоро-минорные модификации хроматической тональности

Важная роль в современной музыкальной системе принадлежит разным формам тональности, связанным со смешением ладов противоположного наклона — мажорного и минорного и получившим общее определение — "мажоро-минорные".

Первые этапы развития мажоро-минора как ладотональной системы, проявили себя первоначально через: последовательное появление одноимённых и других ступеней ладов разного наклона и состава При-

мер 155 (см. также Пример 147) в тональной форме миксодиадонического типа^I, а затем и через одновременное появление однопорядковых (= одноимённых) или "неоднопорядковых" ступеней ладов и разного наклонения и ступенного состава^{Пример 156}.

Пример 155

Прокофьев. Восьмая соната, I

D^7 D^9_+ (VII7) $D^{9.6}$ (VII7 +4)
 † (без примы)

B-dur

I

V/b/A: (одноимённо-однотерцовый мажоро-минор): нVI>

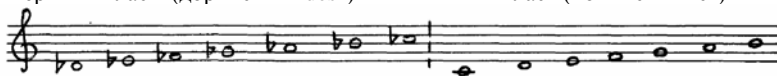
^I **Миксодиадоника** — 1) "интервальная структура, состоящая из сросшихся друг с другом диатонических полихордов (тетрахордов, трихордов, пентахордов и т.д.). Типичные миксодиадонические интервальные структуры — звукоряды обиходных ладов <...>, мелодического минора <...>. Сюда же должны быть отнесены интервальные системы переменного-диатонических ладов (объединений типа: d дорийский - d эолийский, при едином устое" 93.131; 2) вид тональной организации, для которой характерно сращивание разнообразных диатонических полихордов, приводящее к включению в неё как единую систему отдельных хроматических интервалов, образующихся между одноимёнными ступенями (напр., между си и си бемоле в обиходном звукоряде). В то же время для миксодиадонической тональности нехарактерно использование этих интервалов при построении каких-либо интонаций в рамках одного голоса. Поэтому миксодиадоническую тональность нельзя сводить к диатонике или хроматике в качестве какой-либо из их разновидностей, а следует оценивать как вид ладотональной системы, имеющей с ними определённое выразительное сходство, но обладающий при этом явной самостоятельностью с позиций родов интервальных систем.

Пример 156

Дебюсси. Прелюдии, XIII



Разноступенная хроматика и полидиатоника в разных пластах —
Верхний пласт (дорийский "des") Нижний пласт (ионийский "c")



К характерным признакам миксодиадонической тональности относятся также и непосредственная связь каждого тона или аккорда с тоникой внутри своей "субдиатонической" ладовой сферы (т.е. со своей местной тоникой), которое возникает и при последовательном и одновременном смещении ступеней различных звукорядов ^{Пример 157}.

Пример 157

Дебюсси. Прелюдии, XXII



Модусы: a - дорийский, b - эолийский, c - мин/маж. (d/Des), d - ангемитонный, d - эолийский.

Дальнейшее историческое развитие и обогащение гармонического содержания мажоро-минорной системы происходит в следующих направлениях:

- расширение состава ступеней тональности;
- х р о м а т и ч е с к о е обогащение интервально-функциональных связей;
- усложнение интервально-хроматической структуры мелодического материала, связанное с привлечением различных хроматических интервалов и ступеней;
- обновление структуры аккордики, связанной с любой из тональных функций (наращивание терцовой структуры аккордики, внедрение в неё н е т е р ц о в ы х побочных, заменных и основных тонов диатонической и хроматической природы);
- привлечение принципиально новых форм внутритонального гармонического движения (тритонанта, квинтовые и терцовые ряды и пр.).

В процессе своего развития мажоро-минорная система постепенно обретает значение достаточно самостоятельной хроматической системы, природа которой связана с возможностью использования всех хроматических элементов и в непосредственном контакте с тоникой, и между собой ^{Пример 158,}
Пример 159

Пример 158

Прокофьев. Джульетта

The image shows a musical score for 'Julietta' by Prokofiev. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system includes dynamic markings like *mf* and *p*. Below the first system, there is a circled chord symbol C/kis and a Roman numeral I . Below the second system, there are several chord symbols: $D_2^{\#}$, t^6 , $H^{6>}$, $\frac{VIIc}{V^7}$, and T .

¹ Рекомендуемая литература: 62; 72,48-51; 57; 36.294-311, 332-375; 87; 84; 10; 44; 93.221-227. 350-375.

Пример 159

Вилла-Лобос. «Картонная кошечка»

The musical score is presented in five systems. The first system is for piano, with the right hand playing a melody and the left hand providing accompaniment. It includes the tempo marking 'Vagabondo' and the instruction 'con pedale'. The second system continues the piano accompaniment with the instruction 'toujours bien chanté'. The third system shows the piano accompaniment with 'm.g.' markings. The fourth system introduces the voice part (TT.) with 'm.g.' markings and 'Cédez' instructions. The fifth system shows the voice part with 'Cédez' instructions and dynamics like 'mf'. The score is annotated with various musical symbols, including accents, slurs, and dynamic markings.

1) "бе
2) мо.
ским

сиче-
тетра-

хорд хроматический; с — тетрахорд ангемитонный.

3) модусы в аккордовом сопровождении воспринимаются как двузначные в своём позиционном и, соответственно, звукорядном решении, т.е., соответственно, как соль миксолидийский или ми фригийский.

В соответствии с тем или иным конструктивным "обликом" мажорно-минорной системы в отечественной науке она получила разные наименования, в том числе, такие, как: "неполная хроматическая тональность", "полная", "расширенная", "десятиступенная тональность"¹, "однотерцовая мажорно-минорная тональность" [39, 69], "одноимённо-однотерцовая мажоро-миная тональность" [69], "12-тиступенная" [62.137-138], "17-тиступенная" [29.4.1, 69-82; 62.139-144; 27.65-72,74-86; 69.133-135, 137], "12-тиступенная система

¹ Рекомендуемая литература: 29.4.1, 55-68; 70.117-122; 62.23-137; 85.232-242.

[5.118], "12-титупенный диатонический лад" [53.35; 47.34], "полутоновый лад" [3.346], "хроматическая тональность" [79.280], "хроматическая система" [62.143] и мн. др. Такое терминологическое положение было обусловлено естественным желанием авторов новых наименований отразить в них наиболее характерные черты той современной мажоро-минорной тональности, которая привлекала в первую очередь их аналитическое внимание и прежде всего:

- многоступенность, выходящую за пределы прежних десяти тонов ранней мажоро-минорной ладотональности;
- диатонический и хроматический принципы взаимодействия её ладоступенных компонентов (напр., диатонические и хроматические медиантовые и субмедиантовые связи; многошаговые квинтовые и квартвые ряды и др.);
- принципиальное многообразие диатонической и хроматической интервалики, применяемой в качестве ведущей или основной конструктивной материи при построении мелодических голосов и аккордов.

В наши дни **мажоро-минорная тональность** с учётом существования разных своих модификаций, может быть определена как **многогранная и сложная полисистемная ладовая организация преимущественно мажорного и минорного наклона, основанная на двенадцатитоновом звукоряде, каждый из звуковых элементов которого может выступать и как производная ступень (альтерированная, линейно-проходящая, вспомогательная и т.п. конструктивное явление), и как самостоятельная диатоническая или хроматическая ступень этой организации на любом из её конструктивных уровней, причём как разновременно в одном и том же голосе или разных голосах музыкальной ткани, так и одновременно в разных её голосах.**

Современной мажоро-минорной тональности свойственно исключительное многообразие выразительных свойств, которое обусловлено значительным богатством её звукового и конструктивно-гармонического материала. Важным качеством мажоро-минорной тональности нашего времени является также возможность как **полной, так и, напротив, частичной реализации её звукорядного потенциала** в музыкальных сочинениях. Характерной закономерностью современной мажоро-минорной тональности является также возможность выполнения каждым из её звуковых элементов **традиционных и относительно новых тональных функций**, причём и последовательно и одновременно, как на одном, так и на разных структурных уровнях (напр., одним и тем же звуком, гармоническим интервалом или аккордом роли и основной и производной ступени, и диатонической и хроматической Пример 160 и т.п.).

Пример 160

Прокофьев. Ромео и Джульетта

The image shows a musical score for Prokofiev's 'Romeo and Juliet'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major/D minor). The music features chromatic movement in both hands, with dynamic markings *pp* and *mf*. A circled annotation 'C/Ces/cis' is placed under a chord in the right hand. The second system continues the chromatic progression, with dynamic markings *f* and *mf*. The key signature changes to two flats (B-flat major/D minor) and then to three flats (E-flat major/C minor). The score includes various performance instructions such as *pp*, *mf*, *f*, *rit.*, and *tr.* (trill). There are also some handwritten annotations like '+>x' and 'vii⁶'.

Исторически наиболее ранними формами мажоро-минорной тональной системы считаются ладопеременные (= ладомобильные) формы мажоро-минора, т.е. одноименные и параллельные. Им свойственна особая диатоническая или, иначе, *миксодиатоническая* природа, которая обусловлена взаимодействием в этих формах отдельных звуков, созвучий и их диатонических связей, идущих от различных диатонических звукорядов.

К числу более поздних форм мажоро-минора относятся ладостабильные (= звукорядно-постоянные) формы мажоро-минора. Их хроматическая природа связана уже с эмансипацией отдельных ступеней от своего диатонического ладозвукорядного значения.

В дальнейшем возникает возможность осознания этих ступеней и как хроматических ступеней энгармонического порядка, т.е. как ступеней, не указывающих определённо на своё звукорядное происхождение (См. *Хроматика энгармоническая*).

В условиях конкретного художественного сочинения относительно часто наблюдается смешение любых модификаций мажоро-минорной тональности.

Основные пути становления тональности как хроматической и полисистемной формы ладовой организации

Диатоника и хроматика — пара коррелятивных понятий, противопоставляющихся в отечественной учебно-теоретической литературе. Понятие "хроматика" здесь обычно связано с такими явлениями как альтерация, отклонение, модуляция, сопоставление, мажоро-минорные отношения, в том числе полизвукорядного порядка, неаккордовые звуки, линейно-мелодические отношения за пределами диатонического звукоряда (напр., диатонический опорный тон — хроматический вспомогательный тон и т.п.).

В наши дни наблюдается дальнейшее расширение этого круга явлений в научно-теоретической литературе, в частности:

❖ **хроматизм** (= хроматика) как отношение **одноимённых звуков, относящихся к разным звукорядам**, образующих при этом между собой интервалы увеличенной примы, уменьшенной октавы, увеличенной октавы. При этом различаются **непосредственная** (= прямая) и **опосредованная** (= косвенная) форма таких отношений. Их основные разновидности:

✓ **хроматика одноступенная** (напр., "ми" и "ми бемоль" как вторые ступени при одном центре "ре") Пример 161, Пример 162

Пример 161

Онеггер. Симфония 5, 1 часть

T DVII S □ II T DVII W DV SIV DV
T S □ II D[#]VII T S □ II M SIV DV

d
SIV

Примечание: W — знак субмедианты; M — знак медианты.

Пример 162

Мясковский. Четвёртая соната, II

T DVII S □ II T DVII W DV SIV DV
T S □ II D[#]VII T S □ II M SIV DV

Полиладовый "es" мажоро-минор, в котором взаимодействуют **один порядок** ступени фригийского, а также **гемиольных субладов** при общем центре "es" (гемиольные обороты: ges — a □; ces — d □) и др.

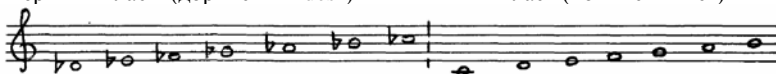
✓ **хроматика разноступенная** (напр., "си" и "си бемоль", соответственно, VII и VI ступени ионийского "C" — нижний пласт и VI, V дорийского "des" — верхний пласт) Пример 163;

Пример 163

Дебюсси. Прелюдии, XIII



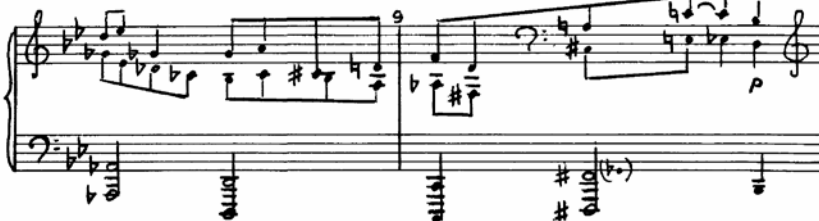
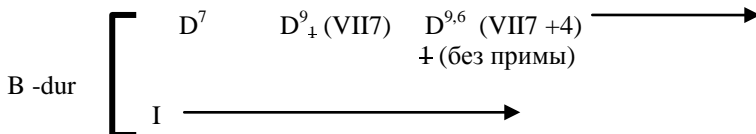
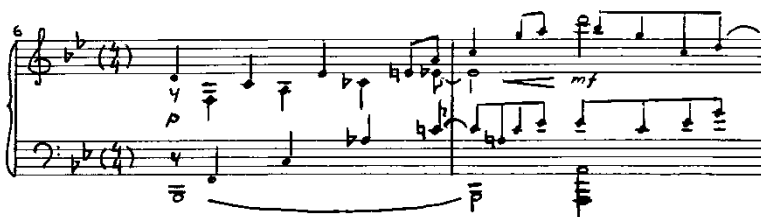
Разноступенная хроматика и полидиатоника в разных пластах —
Верхний пласт (дорийский "des") Нижний пласт (ионийский "c")



❖ хроматизм как самостоятельная ступень тонально-сти мажоро-минорного типа Пример 164, Пример 165;

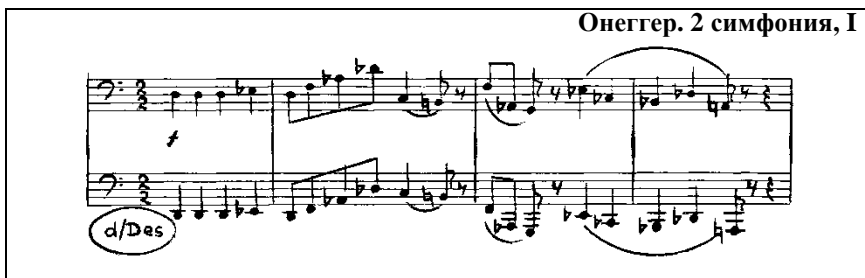
Пример 164

Прокофьев. Восьмая соната, I



V/b/A: (одноимённо-однотерцовый мажоро-минор): нVI>

Пример 165



Основные явления хроматики в ладотональности I

С учётом выше рассмотренных явлений хроматики в тональной системе существует следующая классификация хроматических явлений:

- ✚ **альтерация** — изменение диатонических неустойчивых ступеней, связанное с их повышением или понижением;
- ✚ **хроматика отклонения** — явление хроматики в качестве диатонической или хроматической ступени новой незакреплённой тональности;
- ✚ **хроматика модулирующая** — явление хроматики в качестве диатонической или хроматической ступени новой окончательной тональности;
- ✚ **хроматика энгармоническая** — явление хроматики в качестве диатонической или хроматической ступени в предыдущей тональности с последующим её энгармоническим перевоплощением в последующей тональности.

Музыка наших дней испытывает необходимость введения в учебный курс ряда терминов, которые бы позволили выделить среди уже классифицированных явлений хроматики ряд относительно новых. К числу таких терминов, следует отнести, прежде всего *супердиатонику* [47], *диахроматику* [27.57, 70], *полидиатонику* [79.271-272], *хроматику микстовую*, *хроматику микстовую одноступенную* и *хроматику микстовую разноступенную*.

Наибольшее распространение сегодня получили нижеследующие относительно новые виды хроматики,:

- ✚ хроматические отношения тонов, возникающие при взаимодействии диатонических субсистем, расположенных в разных голосах музыкальной ткани — **хроматика полисистемная диатоническая** или, иначе, **микстовая диахроматика** (= *полиладовый хроматический звуко-ряд, полутоновый лад, диатоника синтетическая, хроматический переменный лад, полидиатоника, хроматика микстовая*)^{Пример 167};
- ✚ хроматические отношения тонов, возникающие при взаимодействии диатонических и хроматических субсистем, расположенных в разных голосах музыкальной ткани — **хроматика полисистемная смешанная**. [Примечание: "диахроматические отношения" могут иметь, во-первых,

^I См. также главу «Хроматические ступени».

непосредственный и опосредованный варианты, а во, вторых, возникать и как вариантнo-ступенное и как разноступенное явление, т.е. в первом случае диатонический и хроматический варианты какого-либо звука могут оказаться одной и той же по счёту ступенью в ладах с одинаковым числом ступеней (= *одноступенная хроматика*) или, напротив, разной по счёту ступенью (*разноступенная хроматика*)] Пример 166.

Пример 166

Мясковский 4 соната, 2 часть

Примечание: вариантнo-ступенная хроматика

Пример 167

Дебюсси. Прелюдии, XIII

верх. пласт **ниж. пласт**

хроматика как принципиально самостоятельные ступени тональности — *хроматические ступени*. (Первое появление собственно хро-

матических ступеней наблюдается в "условно-диатонических" ладах — напр., VII высокая в гармоническом миноре, затем в мажорно-минорных формах тональности и, наконец, в *хроматической тональности* (хроматика энгармоническая), её звукорядно-нейтральных формах (хроматика энгармоническая, хроматика автономная) ^{Пример 168, Пример 169, Пример 170, Пример 171} ;

Пример 168

Хиндемит. Фуга in E

Vivace (♩ = 144)

*монофонические аккорды сосредоточенные**

*монофонические аккорды рассредоточенные**

Пример 169

Скрябин. Прелюдия №4, ор. 74

t алт. t алт. S D t алт. S D алт. S D алт.
 (Sc. п. т.?)
 S.

Пример 170

Бриттен. Эхо поэта. №1 Эхо

NB

Пример 171

Баллок Миспакоэмос IV 10?

cresc.

Внетональная хроматика

Естественно, что явление хроматики в современной музыкальной практике не ограничено рамками только тональной системы. Её нетональные варианты также достаточно разнообразны и многочисленны. Ведущее место здесь занимают:

✚ хроматика в сочинениях с техникой интервальных групп (= техникой *соинтервальной**)

Пример 172, Пример 173;

Пример 172

Шенберг. Три пьесы, ор. 11, 1

The musical score is presented in three systems. The first system shows a piano introduction with a 5-measure phrase. The second system continues the piece with a 5-measure phrase. The third system shows the concluding section. The score is written for piano and features complex chromatic and intervallic structures. The notation includes various accidentals, intervallic markings, and dynamic markings such as *f*, *pp*, and *ppp*. The piece is in 3/4 time and is characterized by its non-tonal and chromatic language.

Пример 173

Шёнберг. 6 пьес ор. 19, VI

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of two systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a 4/4 time signature, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is annotated with handwritten letters and numbers: 'pp', 'pppp', 'p', and 'ppp' for dynamics; 'Ц1', 'Ц2', 'Ц3', 'Ц4', 'Ц5', 'Ц6' for structural units; and 'П1', 'П2', 'П3', 'П4', 'П5', 'П6' for peripheral elements. There are also some numerical annotations like '4', '5', '6', '7', '8', '9', '10', '11', '12' and '13', '14', '15'.

Примечания:

1) Гармоническая ткань примера полипластовая. В каждом из пластов имеются созвучия, выполняющие роль самостоятельных центров, окруженных своей периферией.

2) Структуры Ц1 и Ц2 (см. пример) имеют общие интервалы: кварту и большую нону (м7). В совместном звучании Ц3 и Ц4 выделяются б6 и м6 (гармонические интервалы) и м2 (мелодический). Совокупность Ц1, Ц3 и Ц4 дает звучание обращения малого мажорного септаккорда.

3) Все периферийные элементы имеют структуры аналогичные центральным: П1 и П6 подобны Ц2; П2 + П3 и П5 подобны Ц1 + Ц3 + Ц4. В мелодическом движении П4 образуются интервалы м2, б3 и м3, что отражает гармоническое содержание Ц4 + Ц3.

4) Начальный и конечный центры пьесы идентичны. Отдельные тоны (напр., "as") выполняют в конечном центре функцию добавочных звуков. Их интервальное отношение отражает одну из связей в Ц1 (69). Они же выделяются в П1 и П3 и в результате придают заключительному комплексу пьесы значение собирательного центра.



хроматика в тональной додекафонии Пример 174, Пример 175,

Пример 176,

Пример 174

Кара Караев Концерт для скрипки, I

The image shows a musical score for a violin and piano. The violin part is in the upper staff, featuring a melodic line with notes numbered 1 through 12. There are dynamic markings 'p g-cis' under the first and last measures. The piano part is in the lower staff, providing a harmonic accompaniment with dynamic marking 'R cis-g'.

Схема 13 (мелодические и гармонические сегменты; тональные функции квази аккордов в политональной структуре)

Сегменты:

The image shows the harmonic segments of the piano part from Example 174. The score is divided into four measures, each with a circled label indicating the tonal function of the quasi-chord: (dis) S b II 2, (cis) D VII 2, (cis) T 6, and (dis) t.

Handwritten musical score for piano, consisting of three systems. Each system has three staves: a vocal line (top), a right-hand piano line (middle), and a left-hand piano line (bottom).

System 1:

- Vocal Line:** Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings: 1, 2, 4, 5, 8, 9, 10, 11. Dynamic: *p* (piano).
- Right Hand (Rh):** Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings: 3, 6, 7, 12. Dynamic: *p*.
- Left Hand (Lh):** Notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Dynamic: *f* (forte).

System 2:

- Vocal Line:** Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Dynamic: *Rh-f*.
- Right Hand (Rh):** Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Dynamic: *Rh-f*.
- Left Hand (Lh):** Notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Dynamic: *f*.

System 3:

- Vocal Line:** Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Dynamic: *Rh-f*.
- Right Hand (Rh):** Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Dynamic: *Rh-f*.
- Left Hand (Lh):** Notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Dynamic: *f*.

Пример 175

Шнитке. Соната №1, III

Примечание:

В партии скрипки проходит квазитональная цитата, построенная на серийном варианте народной темы "Барыня".

Пример 176

Баншиков. Силлогизмы, I

The first system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef, in 3/8 time. Measures 1-6 contain melodic and harmonic material with various accidentals and articulation marks.

Центры-опоры

A single staff showing support centers (pedals) for the first system, represented by whole notes on a treble clef staff.

The second system of the musical score, measures 7-11. It includes dynamic markings *ff* and *non legato*. The bass staff shows guitar fretting diagrams with 'x' marks indicating muted strings.

A single staff showing support centers for the second system, with notes on a treble clef staff.

The third system of the musical score, measures 12-15. It includes dynamic markings *ff* and *p*. The bass staff shows guitar fretting diagrams with 'x' marks.

A single staff showing support centers for the third system, including a circled *f* marking and a diagram of a 5-fret scale on the bass staff.

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нотации. Первая система охватывает такты 16-18, вторая — такты 20-23. В такте 23 показаны аккорды с рукописными обозначениями: $\text{C}^?$, $\text{vii}_7^{\langle 3 \rangle}$ и $\text{I} + \text{I}^{\langle \rangle}$.

"Квазитональные элементы":

| | | | |
|------------------|----|----------------|--------------|
| | | | |
| Такты: 2,8,11,13 | 12 | 2,8,9,15,17,19 | 1,2,,8,15,17 |
| | | | |
| 14 | 22 | 23 | |

Серия

Интервалика серии : 5 6 8 4 3 3 11 5 11 4 2

✚ энгармонический хроматизм в ортодоксальной додекафонии Пример 177;

Пример 177

Денисов. «DSCH» (1969)

асимметричный
сегмент

Серия: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Сегменты: \leftarrow 1. 3 \leftarrow 1. 3 \leftarrow 1. 3 \leftarrow 1. 3 \leftarrow

симметричные D S(Es) C H

Примечание:

сегменты 1.3. и 1.3.1 представляют собой (частично в данном фрагменте, а в дальнейшем и в остальном материале сочинения) полные, неполные и разнопозиционные варианты **монограммы Шостаковича**, в том числе:

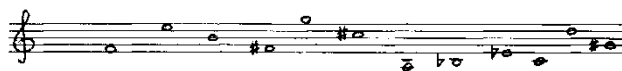
- в основном виде,
- инверсионном,
- ракоходном,
- ракоходно-инверсионном и
- ротационном..

ме Пример 178 ;
Пример 178

Веберн. Вариации, III



Серия P f-gis



✚ энгармонический хроматизм в сериальной структуре Пример 179;
Пример 179

Булез. Структура I

Сериальная структура, в которой используются
 серии высот, длительностей интенсивностей и
 артикуляций:

Звуковая серия P es—h

Звуковая серия J es—σ

Серия длительностей

Серия интенсивностей

pppp ppp pp p quasi p mp mf quasi f f ff fff ffff














Серия артикуляционных знаков

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|------|---|---|-----|---|---|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| > | ˘ | . | норм | | ▼ | sfs | > | — | |
| | | | | | | | | △ | ▼ |

Пример 180

Moran. Four visions, I

Notation:

-  modo ordinario, sul tasto, sul ponticello, col legno; the size of notes suggests a relative dynamic range
-  "flutter tongue" for flute, tremolo for strings
-  mute, no vibrato, use of harmonics
-  strong attack, pizzicato, auxiliary sound produced on the body of instrument
-  limited use of strings glissandi
-  tone going flat (flute and strings)
-  pizzicato glissando
-  auxiliary sounds (body of instruments)
-  a note performed between *f* - *fff* subito *p* - *ppp*
-  string double stop, harp "clusters"
-  strings performing between bridge and tail piece
-  diminuendo, crescendo
-  varying densities of sound

The performers may begin at either side of the individual movements and read directly across to the other side.

Duration: 1. between 3 and 2½ minutes; 2. between 1min.15sec. and 1min 35sec.; 3. 1minute; 4. 2 minutes

Each performer has a full score (the four number movements), and reads directly from each musical structure

ГЪ

/// /// ///

Альтерация. Альтерированные аккорды

Понятие "альтерация" связано с полутоновым обострением целотоновых тяготений неустойчивых ступеней в диатонических и хроматических формах лада

Звучания, содержащие в своём составе альтерированные звуки определяются как "альтерированные аккорды".

При наличии в этих аккордах двух и более альтерированных звуков они называются "*комплексно-альтерированными аккордами*", а также *вводящими аккордами*, *вводными* или *вводнотоновыми доминантами* ^{Пример 183}, *субдоминантами* ^{Пример 182} и *тритонантами** ^{Пример 184}. Такое гармоническое явление — это одна из характерных форм альтерационного обогащения аккордики в тональной гармонии.

Специфика этих аккордов, проявляется в разных аспектах, в том числе: в своеобразии их красочности, в особой интонационно-тяготеющей акцентуации; в совмещении в них альтерированных и диатонических вариантов одних и тех же ладовых ступеней; с совпадением альтерированного тона со своим разрешением на любой доле такта ^{Пример 185}.

Пример 182

Шостакович. 24 прелюдии, XXIV

вв. II >
(вводнотоновая субдоминанта минорная)

Пример 183

Шостакович. 3 соната, I

F : вв. DVII (вводнотоновая доминанта)

Пример 184

Шостакович. 24 прелюдии, XXIV
V низкая или вв. (вводно-тоновая тритонанта)

Пример 185

Мяковский 4 соната , 2 часть

Примечание:
вариантно-ступенная хроматика: as — a, fes — f

Генетически альтерация в этих созвучиях скорее всего связана со вспомогательными и проходящими хроматическими неаккордовыми звуками.

Комплексно-альтерированные созвучия представляют собой явления относительно н о в о г о гармонического качества, особенно в тех случаях, когда перед их альтерированными тонами регулярно отсутствуют диатонические варианты этих тонов ^{Пример 182, Пример 183, Пример 184} и, когда их альтерационное тяготение с и с т е м а т и ч е с к и не получает своего разрешения ^{Пример 186}.

Пример 186

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The top system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex chromatic textures and dynamic markings such as *Pdolciss.ed espr.*, *mf*, and *p*. The bottom two systems show further development of the piano part, with a *cresc.* marking. The score is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.

Такого рода созвучия уже определяются не как "комплексно-альтерированные", а как "постальтерационные аккорды"¹.

В частности, это связано с объединением разнообразных ладотональных субсистем в общей ладотональной организации. Функциональная зависимость отдельных компонентов субсистемы и от местного центра, и от общего проявляется и непосредственно и опосредованно. Опосредованная связь периферийных элементов от общего центра осуществляется через посредство местных центров тех субсистем, которым подчинены их местные гармонические компоненты. Связи, возникающие между местными центрами и основным обычно достаточно разнообразны, а сами эти местные центры могут выступать и как диатонические, и как хроматические ступени ладотональной структуры в *ы с ш е г о* порядке.

¹ "Альтерация как-то "засыхает", иссякает источник её функциональной энергии и они перерастает в постальтерацию, т.е. тональную форму, связанную с последовательным применением альтерированных созвучий в новом "неальтерационном" качестве" 93.373.

Полисистемность. Полилад. Политональность

Полисистемность в ладовых построениях современной музыкальной ткани проявляет себя в самых разных конструктивных формах. На наиболее высоком гармоническом уровне различаются две её относительно самостоятельных формы — *полилад* и *политональность*.

Под *полиладом* понимается *система* взаимодействие двух и более разных по интервальной структуре и звуковому составу ладов модальной природы (= модусов), под *политональностью* — двух и более ладов тональной природы.

Полиладовая система может иметь и горизонтальное Пример 187, и вертикальное воплощения Пример 188^{II}. При этом в вертикальном варианте могут взаимодействовать только разные модусы, а в горизонтальном — отдельные из модусов могут повторяться, чередуясь с другими.

Пример 187

| Равель. Благородные вальсы, II | |
|--------------------------------|---|
| | в гг. 5-6 — модусная дитония* из гармонического "g" в эолийский "g" |

^I Рекомендуемая литература: 48; 79; 6; 41. Гл IX-X; 13. Л 2; 52.341-350; 85; 75; 79; 92.

^{II} Подробнее о вариантах модальной структуры см. главу «Модальная техника».

Пример 188

Ales Hajek. "Vcela a pavouk"

модус «а»

модус «b»

модус «а» — тетрахорд ангемитонный (неполная пентатоника -?)

модус «b» — пентакорд гемитонный

Понятие «политональность» относится к полисистемным структурам, для которых обязательным конструктивным качеством является взаимодействие только по вертикали двух и более относительно самостоятельных в тональном отношении голосов и гармонических пластов.

"Политональность представляется <...> заострением полифункциональности, усилением роли переменных функций в разных "пластах" созвучия, когда каждый из этих "пластов" вырастает до значения особой тональности со своими основными функциями" 58.

Ниже приводим несколько, на наш взгляд, важных определений, сделанных в разное время отечественными музыковедами, которые позволяют более разносторонне осознать содержания этого достаточного сложного полисистемного явления:

"<...> политональность" может применяться в двух основных значениях: приёма и ладовой системы. Под политональностью (как приёмом. — Д.Ш.) обычно подразумевают <...> различные формы объединения тональностей в одновременности — от отдельных элементов, крапленных в монотональное

построение, до развитой политональной ладовой системы <...>. Чтобы охарактеризовать политональность как <...> новую ладовую формацию, необходимо исходить не из внешних признаков, а из основополагающих закономерностей <...>. (В этом случае.— Д.Ш.) политональность можно определить как одновременное сочетание нескольких тональностей, в котором каждая обладает функциональной автономией в рамках единой ладогармонической системы, т.е. содержит не менее двух ладовых функций, при самостоятельности ведения голосов (или голоса) каждого тонального слоя" 48. 53-55; 32; 75;




политональность — "это особый вид централизованной системы, структура которой подразумевает наличие тональных подсистем, выявленных функциональными оборотами, модальностью, фактурной расчлененностью" 14.155-156.

Классификация политональности

Систематика политональных явлений в музыке композиторов XX века наиболее подробно осуществлена Ю.Паисовым (48). Основные критерии деления в его классификации:

- ◀ склад изложения политональности (у Ю.Паисова "фактура политональности");
- ◀ интервальное соотношение субтональностей;
- ◀ звукоядная природа субтональностей;
- ◀ уровень гармонической самостоятельности отдельных голосов музыкальной ткани;
- ◀ стабильный (одновысотный) и мобильный (модулирующий) характер политонального процесса;
- ◀ характер гармонического содержания политональности по отношению к различным разделам музыкальной формы (формообразующая роль политональной гармонии);
- ◀ семантическая природа политональности;
- ◀ стилистические особенности политональности.

В данной работе содержание этой классификации излагается в соответствии с вышеназванным порядком основных критериев деления политональностей:

-  гармоническая политональность ^{Пример 185} ^{Пример 189}
-  мелодическая политональность ^{Пример 190,} ^{Пример 191,}
-  смешанная политональность ^{Пример 192,} ^{Пример 193} I;

I Смешанная политональность складывается как одновременное сочетание мелодических и аккордовых или квази аккордовых слоёв. Смешанная битональность имеет две разновидности: первая — сочетание одноголосной мелодии с интональным гармоническим сопровождением ^{Пример 193}; вторая — сочетание нескольких голосов одной тональности с аккордовым или квази аккордовым басом другой ^{Пример 192}).

Пример 189

Прокофьев. 3 симфония

Moderato $\text{♩} = 104$

1 2 3 4

Des/des T T

5 6 7 8

ben tenuto

T> D^C III #S₆(Y) #IV

9 10 11 12

G/g

D⁷ 5,7> VII 6,5> T

ff

ff pesantissimo e

The image displays a musical score for piano, organized into three systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first two systems cover measures 13 to 18. The first system includes a fermata over measure 13 and a dynamic marking of *dim.* in measure 16. The second system also includes a fermata over measure 13 and a dynamic marking of *dim.* in measure 16. The third system covers measures 21 to 25. It features a piano (*p*) dynamic marking in measure 22, a circled 'C/c' in the bass clef of measure 25, and a circled 'C' below the bass clef of measure 25. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Пример 190

Шостакович. Соната №3, I

h

d

илю c илю d

Пример 191

Барток. VERMINDERTE. QUINTEN

a

es

Пример 192

Пуленк. Пешком

E

A

f

mf

Пример 193

Кодай. Импровизация

- ✚ политональности с основным (терцовым ^{Пример 190}, квинтовым ^{Пример 192}, секундовым ^{Пример 195 (малосекундовая), Пример 193 (большесекундовая)}, тритоновым ^{Пример 191}) интервальным соотношением тональностей;
- ✚ политональности с производно-обращенным (квартовым, септовым, секстовым) интервальным соотношением субтональностей;
- ✚ диатоническая политональность (большесекундовая) ^{Пример 193};
- ✚ хроматическая политональность ^{Пример 189, I};
- ✚ мнимая политональность ^{Пример 194, Пример 196, Пример 197, II};

I Также к диатонической политональности возможно отнесение и редко встречающейся тех тональных полисистем, в которых диатоника "образует основу лада при наличии одного или нескольких хроматических (как правило, неаккордовых) звуков" 48.70-71, а к хроматической — политональности политональных объединений, состоящих не только из хроматических, но и диатонических субтональностей, если последние находятся в далеком родстве ^{Пример 191} (*хроматика микстовая, миксо-диатоника, полидиатоника*.);

II Основное отличие мнимой политональности от реальной заключается в отсутствии *политоники* (т.е. опорного созвучия, представляющего собой акустический диссонанс). "Признаки расслоения ткани в мнимой политональности бывают различными, сущность же ложного политонального эффекта сводится к следующему: если мелодии или гармонические слои — компоненты гармонической вертикали —

Пример 194

Шостакович. Соната №2, I

Данную форму политональности можно слышать и как "мнимую", напр., решённую в состоянии одноимённо-однотерцового мажоро-минора (H/h/V — 1-3 тт.), а в тактах 5-6 даже как диатоническую в B-dur с переходом в g/G (конец 6-8 тт.)

сыграть или представить звучащими друг от друга, они обнаружат свою принадлежность к разным тональностям, но при совместном звучании оказываются монотональными <...>. "Мнимая политональность <...> по существу не входит в сферу действительной политональности и по своему ладовому смыслу оказывается принадлежащей к монотональности" 48.73-74, 77, 82.

Пример 195

Хиндемит. Грезы

Musical score for Example 195, Hindemith's 'Träumereien'. The score is written for voice and piano. It consists of three systems. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes chord symbols such as t_4 , D , t , F , and D . The second system continues the vocal and piano parts. The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 196

Барток Микрокосмос, V. 136

Musical score for Example 196, Bartok's 'Microcosmos, V. 136'. The score is written for piano and consists of two systems. The piano part features complex rhythmic patterns and chromatic movement. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 197

Барток Микрокосмос, IV. 105

Musical score for Example 197, Bartok's 'Microcosmos, IV. 105'. The score is written for piano and consists of two systems. The piano part features complex rhythmic patterns and chromatic movement. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

- промежуточная политональность. Это форма политональности имеет несколько вариантов:
 - тональное построение на органном пункте и одновременными отклонениями в ведущем мелодическом пласте; Пример 198

Пример 198

Шостакович. Соната №2, 1 (изложение упрощенно)

The musical score consists of four systems. The first system shows a piano melody starting with a forte (*ff*) dynamic and a piano accompaniment with a *simile* marking. The second system continues the piano melody with a *dim.* marking. The third system shows the piano melody continuing with a *dim.* marking. The fourth system shows the piano melody continuing with a *dim.* marking. The piano accompaniment consists of a steady organ point in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

Примечание:
 Основная тональность (B-dur) в начале представлена как производный лад от IV ступени, затем в мелодическом голосе образуется субтональное отклонение "замкнутого типа" в тональность g (7-8 тт.). в 13-14 тактах вновь в g, а затем "развивающее" отклонение в тональность B-dur (17-19 тт.), создающее эффект модуляции. Приход к монотональности B-dur позволяет говорить о совпадении "развивающего типа политонального отклонения" со "сближающим".

- додекафонно-тональное построение на органном пункте и одновременными отклонениями в среднем пласте Пример 199;

Пример 199

Шнитке. Соната №1, II

Примечание:
В каждом из тонально-додекафонных слоёв действует "рыхлая тональность".

- тональные построения с органным пунктом и модуляцией в ведущем пласте;
- построения с органным пунктом на неустойчивой ступени (бас одновременно выполняет функции местной тоники и побочной ступени общей тональности); Пример 200
- построения, в которых отдельные голоса содержат дублировку, создающую диссонантную звучность по отношению к гармоническому окружению этих голосов Пример

²⁰² (эта диссонантность может быть связана и с выходом звукового содержания дублировок за пределы звукоряда ведущего голоса);

Пример 200

Стравинский. Поцелуй феи

мц — II ступень (производный дорийский a moll)

мц — V ступень (производный миксолидийский D dur)

Примечание:

Политональность с органичным пунктом и производными ладами (a — дорийский — производный лад второй ступени, D — неполный миксолидийский — производный доминантовый лад. Основная тональность G-dur.

Пример 201

Вилла-Лобос. Кавчковая собачка

- "скрытая политональность" Пример 202 — едва заметные политональные расслоения (у "мнимой политональности" они, напротив, внешне очень подчеркнуты), связанные обычно с активизацией переменности функций в одном из голосов, которая ведёт к противоречию тонального содержания данного голоса с тональным содержанием остальных.

Пример 202

Бартók. Микрoкосмос. IV, 102

a/A
H H H/V

- стабильная (однопозиционная) политональность
Пример 191, Пример 192;
- мобильная (модулирующая) политональность
Пример 190, Пример 193, Пример 203, Пример 204

Пример 203

Прокофьев. Сарказмы, III

g/G
Fis/fis
fis
#VI (fis дорийский)

Пример 204

Прокофьев. Сарказмы, IV

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system includes a treble clef with a circled 'F' and a bass clef with a circled 'e'. It features a circled 'd' above a measure, a 'simile' marking, and a circled 'F' with a '1' below it. The second system has a circled '1' above a measure, a circled '2' above another, and a circled 'Ac: VII' with a '11' below it. The third system has a circled 'des b11' above a measure and a circled 'I' below it. Various other annotations like '#VI', '#VII', and '11' are scattered throughout the score.

Мобильная политональность имеет, в свою очередь, несколько вариантов, в том числе:

- политональность с субтональными отклонениями (модуляциями), возникающими не в каждом из голосов (пластов) политональной структуры ^{Пример 189};
- политональность с о б щ е й модуляцией всех субтональностей. Её варианты — политональность с разновременными отклонениями в разных голосах (пласта) и одновременными ^{Пример 204},

Пример 205

Прокофьев. Соната № 3

• имитационные виды мобильной политональности
Пример 206, Пример 207;

Пример 206

Барток. Микрокосмос. V. 123

Пример 207

Шостакович. 4 симфония, I

Примечание:
Пример политонального канона.

ПОЛИТОНАЛЬНОСТЬ С ОТКЛОНЕНИЯМИ:

- с замкнутым субтональным отклонением (т.е. с возвращением в каких-то голосах к прежней субтональности Пример 199);
- развивающий вид (т.е. с несколькими отклонениями подряд);
- "сближающий" Пример 194 (направленный к тональному сближению субтональностей вплоть до сведения их к монотональности. Сравнительная редкость последнего варианта [48.136]. (Принципиальное различие формообразующих функций у "развивающих" и "замкнутых" по-

литональных форм с субтональным отклонением заключается в том, что "развивающие отклонения как средство ладовой динамизации приводят к тональному сдвигу или модуляции, а замкнутые — образуют миниатюрную политональную трёхчастность и подчеркивают устойчивость обрамляющей политональности. Соответственно различно и типичное местонахождение тех и других отклонений: первые помещаются чаще всего в конце начального или срединного раздела, а вторые внутри темы <...> или в завершающем разделе формы" 48.138-139);

- субтональное обращение ^{Пример 208} — самый специфичный способ звуковысотных смещений в политональности, возникающее изменение битональной структуры воспринимается не как её смена, а как "зеркальное обновление"; образуемая в ходе субтонального обращения смена тональностей в обоих слоях ведёт к его восприятию как модуляционного явления, другими словами, сам факт субтонального обращения воспринимается одновременно и как "стабильный", и как "мобильный" варианты политональности. Сочетание этих черт — предпосылка восприятия субтонального обращения как перехода в близкую битональность (независимо от соотношения субтональностей). Возможность, но не необходимость модуляционной связки в таком переходе.

Пример 208

Прокофьев. 5 соната, 1

Политональность в экспозиционных, срединных, предъиктовых разделах и в замыкании сочинений

"Помимо своей основной роли — создания зоны относительной ладовой неустойчивости — (политональность. — Д.Ш.) в развивающей середине выступает и как средство интенсивного гармонического варьирования, продолжая на ином уровне линию развития, начатую в первой части сочинения <...>.

Еще более ярко выраженную функцию неустойчивости выполняет политональность в предъиктах, способствуя нагнетанию перед освобождающей разрядкой в начале нового раздела. Политональные предъикты, характеризующиеся гармонической жесткостью и неустойчивостью, обычно отличаются и внутренней статичностью, напр., из-за "упорных" повторений одной мелодико-гармонической формулы <...>.

Особые функции получает политональность, вводимая на завершающей стадии гармонического развития" 48.153-155.

"Частое выступление в этом случае политональных и квази политональных эффектов как последнего противоречия в гармоническом движении сочинения: наложение на тонику комплекса звуков, образующих вторичный субаккорд и вместе с основным аккордом — тоническую полигармонию; "каденционные" и "предкаденционные" отклонения в политональность; введение в репризу или коду развернутых политональных построений. Последний вариант политональности — явление обобщающего значения, вбирающее в себя тональности предшествующих частей" 48.460; 48.166.

Политональность — явление, связанное с "целостным представлением воплощенного образа, воспринимаемого как внутренне единый художественный феномен (несмотря на структурно-гармоническую многослойность)" и, напротив, как явление, связанное с подчеркиванием "расчлененности объекта изображения, его множественности, противоречивости" 48.166.

К первой группе относятся лирическая, экспрессивно-драматическая и колористическая трактовки политональности; ко второй — конфликтная, сатирико-комедийная и пространственно-образительная. Последнее разделение достаточно условно и обусловлено включением в него только наиболее распространенных семантических типов и не включения "смешанных" семантических разновидностей.

Основные истоки политональности видятся в музыкальном искусстве до XX века, где *полиладовость* и *органный пункт* выступают как формы проявления полифункциональности; а полифункциональность, в свою очередь, вне органного пункта, была обычно связана с образованием диссонантных и *сложных тоник*, ведущих, как правило, к формированию *политоники*.

Уже в старинной полифонии развитие полиладовости следует оценивать как фактор обогащения лада вариантами одной и той же ступени (обычно VI в миноре) Пример 208, Пример 209, Пример 210, Пример 211, Пример 212, Пример 213

Пример 209

Палестрина. Ричеркар в 1 тоне

Example 209: Palestrina's Ricercar in D major. The score shows a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). A circled 'd' is placed below the bass clef. A line connects the circled 'd' to a note in the bass staff, and another line connects it to a note in the treble staff. The note in the treble staff is marked with '<II>'.

Пример 210

Перселл. Moderato (Фуга) из V сонаты

Example 210: Percell's Moderato (Fugue) from the 5th Sonata. The score shows a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). A circled 'VI' is placed below the bass clef. A line connects the circled 'VI' to a note in the bass staff, and another line connects it to a note in the treble staff. The note in the treble staff is marked with '<VI>'.

Пример 211

Бах. "371 CHORALGESANGE". 304

Example 211: Bach's "371 CHORALGESANGE" No. 304. The score shows a treble and bass clef with a key signature of one flat (Bb). A circled '8' is placed below the bass clef. A line connects the circled '8' to a note in the bass staff, and another line connects it to a note in the treble staff. The note in the treble staff is marked with '<VI>'.

Пример 212

Фрескобальди. Канцона во II тоне

Example 212: Frescobaldi's Canzona in D major. The score shows a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). A circled '8' is placed below the bass clef. A line connects the circled '8' to a note in the bass staff, and another line connects it to a note in the treble staff. The note in the treble staff is marked with '<VII>' and '<III>'.

Пример 213

Бах. Партита ля минор, Фантазия

g

<VI>

Пример 214

Скарлатти Д. Фуга для клавишного инструмента

d

<VII>

Пример 215

Рейнкен. Соната a-moll, I

a

<VII>

<VI>

a

<VII>

Начало развития полифункциональности ведётся от переменности функций, лежащей в её основе. Главная из ранних форм полиладовости — минорная, порождаемая одновременным звучанием разновидностей полного минора и их несовпадающих ступеней

Пример 210, Пример 214, Пример 215

Пример 216

Бах. Партита до минор, Симфония

(C) VI <> VII <>

Дальнейшее её развитие связано с взаимопроникновением мажора и минора и объединением в одновременности разновидностей VII и III ступеней. Пример 212, Пример 217.

Пример 217

Яжемский. Канцона для квартета струнных инструментов и basso continuo

(C) III <> VII <>

Разнообразие конструктивных и стилистических вариантов полиладовости, связанные с контрастом мажорной и минорной терций: от обычая заканчивать в старинной музыке минорные сочинения мажорной тоникой (Пример 212, к их последующему совмещению в одновременном звучании в профессиональном искусстве XX столетия (негритянская музыка, сочинения А.Копленда, Д.Гершвина, позднего А.Скрябина и др.) (Пример 218, Таблица 1 (схемы интервалорядов в Пример 218), Пример 219).

ff

4.

5

8

10

15

19

21

25

28

31

8 - 1

Таблица 1 (схемы интервалорядов в Пример 218)

| Интервалоряд | | VI. SYNCHYSIS | | | | | |
|--------------|------------------|--------------------------------|-------------------------|-------------------|---------------------|---------------------|--|
| | | 10 | 15 | 21 | 25 | 28 | |
| (а) | Верхний голос | 11(15) | 11 | 7 10 11 | 11 | 4 11 | |
| | ① Ряд | 4 | 7 10 | 11 | (15) | | |
| | ② Ряд | 7 | 4 (15) | 10 | 11 | | |
| | Нижний голос | (2) (10) 11 | 2 | 1 | 1 | 1(2) 11 (27) (29) | |
| | ① Ряд | 1 | 2 5 | 10 | 11 | (29) (29) | |
| | ② Ряд | 5 | (29) (27) | 2 | 10 | 1 11 | |
| | Вся ткань | 1 2 (10) 11 2 3 34 | 1 2 4 11 13 15 22 24 | 1 2 4 12 18 22 | 1 2 6 11 17 | 1 3 4 6 10 11 17 | 1 (2) 5 (9) (10) 11 12 (17) (18) (29) (21) 22 27 (28) (29) 33 39 |
| (б) | ① Ряды | I (II) III | II | IV | V | VI | |
| | Верхний голос | 1 (8) (10) 11(14)(15) | 1 2 3 11 16 | 1 2 11 24 | 1 4 5 7 10 11 12 | 1 2 3 5 (7) | 1 2 5 (6) |
| | ① Ряды | — | — | — | — | — | — |
| | Нижний голос | 1 2 3 10 11 (16)(17)(19) | 1 2 3 | 2 3 | 1 2 3 4 9 | 1 4 5 7 10 11 | 1 2 (8) (11) (14) 15 |

Примечания:

◀ скобками отмечены интервалы с относительно меньшей самостоятельностью звучания:

◀ а — гармонические интервалы, b — мелодические интервалы;

◀ классификация рядов: I вариант — по ступеневой величине, 2 вариант — по степени диссонантности (ряд выстроен согласно II интервальному ряду Хиндемита);

◀ деление структуры по тактам соответствует мелодико-гармоническому членению музыкальной ткани;

◀ смена интервалорядов, логика сонантных изменений, образующаяся в процессе этой смены, образное становление с такой логикой подобны в своём конструктивном значении аналогичным моментам в модальных композициях. Поэтому наряду с понятиями "модус длительностей", "модус интенсивностей". Мессиана "Четыре ритмических этюда") может быть использовано новое понятие "модус интервалов", указывающее на общность конструктивной природы структурных процессов, связанных с разными составляющими гармонии музыкальной ткани.

Пример 219

Скрябин Прелюдии 4, ор 74

t s t s s d t s s d альт.
 альт. альт. гесалт. гесалт.
 (Sc. П. ?)
 3/4

Органнй пункт является первоначальной форма полифункциональности, постепенно подготавливающей политональность. Его истоки прослеживаются в раннем многоголосии (напр., бурдонный бас в искусстве Средневековья), когда органнйе пункты сопровождали одноголосую мелодию. Дальнейшее усиление его роли как опоры всей гармонической конструкции в многоголосных структурах, ведущее к появлению первых черт политональности — это период образования тональных переходов над органнм пунктом

Пример 220

Пример 220

Шостакович. Квартет №4, I

(Пример 220 — продолжение)

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of four staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (treble clef), an organ registration (bass clef), and a bass line (bass clef). The key signature is D major (one sharp). The first system shows a vocal line with a fermata on the final note, a piano accompaniment with chords marked 'D' and 'E', and organ registration with a 'D' chord. The second system continues the vocal line with a 'cresc.' marking, piano accompaniment with 'D' chords and 'cresc.' markings, and organ registration with 'cresc.' markings. The organ registration staff shows a sequence of notes with a 'D' chord indicated.

Характер такой политональности в основном неустойчив. Её дальнейшее историческое развитие пошло по пути фактурного, мелодического, функционального и структурного обогащения и обособления органного пункта. При этом преобладают два варианта подобной полиорганизации: "тонально разомкнутый" (с отклонениями в надстройке, ведущими к модуляции) ^{Пример 207} и "тонально замкнутый" ^{Пример 220, Пример 221}. Перерастание политонального органного пункта в систематическую политональность, связанную с мелодизацией баса, с возникновением развитой фигурации, функциональной автоматизацией отдельных тональных слоев.

Пример 221

Прокофьев. Соната № 3

The image displays a musical score for Prokofiev's Sonata No. 3, Example 221. It consists of three systems of two staves each. The first system shows a treble staff with chords and a bass staff with a melodic line. Chords are marked with 'C' and 'F'. The second system continues the piece with chords marked 'G/g' and 'd vik'. The third system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords marked 'C'. The music is in a major key with a common time signature.

Полифункциональность и полиаккордика ^I


Полифункциональность и *полиаккордика* — две параллельно развивающиеся стороны в истории рождения полифункциональной и монофункциональной полигармонии. Кадансовый квартсекстаккорд — исходный момент рождения полифункциональности. Активизация её развития происходит в конце XIX столетия вместе с приходом в музыкальную практику многотерцовых созвучий и нетерцовых комплексов, а также их усложнением побочными тонами, усилением диссонантности вертикальных гармоний.

Полифункциональность и полиаккордика характерны как для монотональности, так и для политональности. Различают несколько вариантов соотношения этих двух важных гармонических категорий:

- 1) полиаккордика полифункциональная монотональная, т.е. полиаккордика субаккорды которой выполняют в рамках одной и той же тональности разные функции ^{Пример 222};
- 2) полиаккордика полифункциональная политональная, т.е. полиаккордика субаккорды которой выполняют в разных субтональностях также **разные функции** ^{Пример 224};
- 3) полиаккордика монофункциональная политональная, т.е. полиаккордика субаккорды которой выполняют в разных субтональностях одну и ту же функцию ^{Пример 223}.

Пример 222

Онеггер. Симфония 5, 1 часть



| | | | | | | | | | |
|---|---|-------------------|--------------------|---|-------------------|---|-----|-----|-----|
| d | T | DV ^{II} | S ^β II | T | DV ^{II} | W | DV | SIV | DV |
| | T | S ^β II | D [#] VII | T | S ^β II | M | SIV | DV | SIV |

^I Дополнительная информация о полиаккордике см. в главе «Полиаккордика»

Пример 223

Прокофьев. Пятая соната, 1 часть



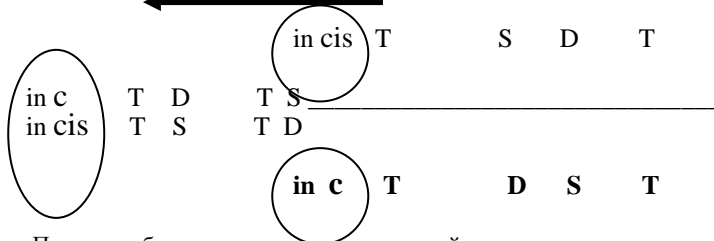
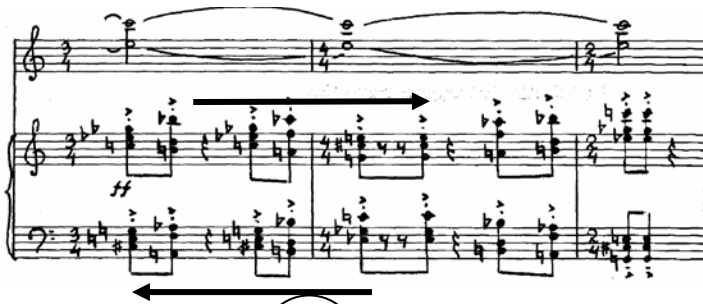
Примечание

Во втором и третьем тактах примера образуются политональные полиаккорды монофункциональной природы (T/T;S Π /S Π)

| | | |
|---------------|----------|--------------------------|
| B-dur: | T | SΠ |
| E-dur: | T | SΠ |

Пример 224

Шнитке. Соната №1



Первые субаккорды начале и в дальнейшем неоднократно появляются на наиболее сильных временн ых долях и завершают многие синтаксические единицы. Это позволяет оценивать их гармоническую функцию как квази тони-ческую, а саму организацию, с учётом её и серийной и тональной природы, как политонально-серийную. Функции остальных субаккордов, в соответствующих тональных пластах, могут оцениваться как квази доминантовые и квази субдо-минантовые.

Переменный лад

Хроматический переменный лад одна из ведущих разновидностей тональной полисистемности в XX столетии. К её наиболее характерным гармоническим закономерностям относятся:

- < хроматический многоступенный звукоряд;
- < *центропеременность*, связанная с действием характерных для неё факторов, в частности метроритмического;
- < слияние в последовательности полных и неполных диатонических хроматических звукорядов, как частей единого ладового образования, т.е. как субладов одного *хроматического переменного лада* (см. также: *мутирующие лады, многосоставные лады, полидиатоника*). Природа субладовых образований в хроматическом переменном ладе в большинстве случаев *диатонична*, что, само по себе, не исключает вхождение в него и *относительного большого числа хроматических субладов* разного объема и интервально-гаммообразной структуры. Пример 225, Пример 226

Пример 225

Шостакович. Квартет 3, III

The image displays a musical score for the third movement of Shostakovich's Quartet 3. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The score features complex rhythmic patterns and chromatic modulations. Two local tonal centers are circled and labeled: 'gis' (G-sharp) in the first system and 'gis' (G-sharp) in the second system. The second system also includes the marking 'marcato' and 'v'. A box containing the number '53' is located in the upper right corner of the first system.

Основной центр — *gis*. Все местные центры отмечены римскими цифрами и латинскими буквами.

Шостакович. Квартет 3, III (продолжение)

ff VI

G ff, v < d

G G G

sola ff

C d ff, v >

C C C

V (Dis) VI

Шостакович. Квартет 3, III (продолжение)

55

ff *fff*

Пример 226

Шостакович. Квартет №1, IV

Основной лад

Производный лад

I[Ⓢ] II[Ⓢ]

I[Ⓢ]

Шостакович. Квартет №1, IV (продолжение)

First system of the musical score. It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), a middle treble clef staff, and a bass clef staff. The music features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voices. A circled 'C' is placed above the first measure of the upper staff. A circled 'D' with a dashed line is placed above the second measure of the upper staff. Below the bass staff, circled letters 'd', 'e', and 'C' are positioned under the first, second, and third measures respectively.

Second system of the musical score. It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), a middle treble clef staff, and a bass clef staff. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns. A circled 'C' is placed above the first measure of the upper staff. A circled 'E' with a dashed line is placed above the second measure of the upper staff. Below the bass staff, circled letters 'E', 'C', and 'C' are positioned under the first, second, and third measures respectively.

Third system of the musical score. It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), a middle treble clef staff, and a bass clef staff. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns. A circled 'C' is placed above the first measure of the upper staff. A circled 'E5' with a dashed line is placed above the second measure of the upper staff. Below the bass staff, circled letters 'E5', 'G?', and 'C' are positioned under the first, second, and third measures respectively.

Предшественником *хроматического переменного лада* был диатонический переменный лад.

Хроматический переменный лад традиционно возникает в мелодических пластах гомофонно-гармонической ткани на фоне относительно простого аккордового сопровождения, отличающегося подчеркнутой функциональной определенностью, направленностью тонального движения. Роль такого сопровождения — компенсация той тональной ослабленности, которая возникает вместе с хроматическим ладом в мелодических пластах, т.е. роль фактора, способствующего образованию тональной связанности на всех уровнях структуры в противовес "разрушительным" децентрализирующим действиям, наблюдающимся в хроматическом переменном ладе. Другие условия, способствующие общей тональной связанности в хроматическом переменном ладе: родство звукового состава и интервальных структур отдельных его субладов; единообразие их метроритмического содержания

Пример 227. Пример 225. Пример 221

Пример 227

Шостакович. Соната №2, II

The musical score is presented in three systems. The first system shows a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic and a bass line with a *rit.* marking. The second system continues the melodic line with a *ppp* dynamic in the bass. The third system shows a melodic line with a *rit.* marking and a bass line with a *rit.* marking. A circled 'C' is placed below the second system.

a tempo

Примечания:

- 1) МЦ — обозначение местных опор (местных центров) в подсистемах мелодического пласта;
- 2) скобки указывают на условные границы подсистем, которые, как правило, "растают" одна в другую, сливаясь в единый хроматический переменный лад.

Производные лады ¹

Производные лады — это особая форма проявления полисистемности и хроматизации музыкальной ткани. Они представляются как ладовые системы, образованные путем смещения центра (опоры) с первой ступени на другие (чаще пятую — доминантовый лад) Пример 228, Пример 229, Пример 230, Пример 231

Пример 228

Мясковский 4 соната для ф-но
Мелодия — доминантовый пал — В

¹ Рекомендуемая литература: 2.

Пример 229

Мяковский 2 соната для фортепиано

The image shows a musical score for two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes dynamic markings 'rit.' and 'espr.'. A box labeled 'V(E)' is placed above the right-hand staff. A circle labeled 'A' is placed above the left-hand staff.

Пример 230

Вилла Лобос Маленькая нищенка

The image shows a musical score for two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes annotations 'h/H' in circles above the right-hand staff and below the left-hand staff. A circled 'v fis' is above the right-hand staff with the text 'произвольный лаг' (arbitrary lag) next to it.

Пример 231

Прокофьев. Вторая соната, I

The image shows a musical score for two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The key signature has one flat (Bb). The score includes a circled 'G' above the right-hand staff. Below the left-hand staff, there are annotations 'b', 'T 4-3', and 'ste'.

Объединение производных ладов между собой и с основным ладом

может происходить по горизонтали и вертикали Пример 232.

Пример 232

Шостакович. Квартет №1, IV

The musical score is presented in three systems, each with four staves. The first system is labeled "I (C) основной" and the second "II (d) вис произвог". The notation includes treble and bass clefs, and various note values such as eighth and sixteenth notes. The score features complex rhythmic patterns and chromatic movement, with various chord symbols (C, d, e) and accidentals (sharps, flats) indicating harmonic changes.

Наиболее простое и частое проявление "ладопроизводной" многоплановости — сочетание основного лада со своеобразными мелодическими и гармоническими оборотами, приближающимися в своём конструктивно-гармоническом содержании к производным ладам. Дальнейшее расширение таких оборотов обычно связано с усложнением их функциональной природы и представляет собой путь к перерождению их во вполне самостоятельные конструктивные элементы полилада и политональности.

Яркостью своего ступенно-звукового материала выделяются среди *производных ладов* подсистемы, включающие в свой состав элементы одноименно-однотерцовых ладозвукорядов и альтерационные хроматизмы (= *модифицированный лад*) Пример 232.

Для структуры всех *производных ладов* характерна неустойчивость присущих им функциональных отношений, что проявляется, в частности, в постоянно ощущаемой зависимости центра производного лада от **основного центра** как одной из подчиненных ему ступеней, а также в постоянно проявляемом стремлении отдельных элементов (ступеней, гармонических интервалов, созвучий), участвующих в производно-ладовых отношениях к возвращению в "лоно" своих основных взаимосвязей. Такая их неустойчивость обусловлена различными факторами и в том числе:

- ◀ спецификой звукорядного содержания производных ладов, при которой выделение их центра (в отличие от основного) не подкрепляется обычно характерным вводнотоновым тяготением VII ступени в I (ср., например, доминантовые аккорды в "доминантовом ладе" с аналогичными созвучиями в ионийском классическом мажоре или гармоническом миноре и др.);
- ◀ более частым появлением производных ладов после основных и к тому же в срединных — тонально-неустойчивых уча-

стках гармонического движения, либо в экспозиционных разделах перед основными, но в более простом гармоническом решении и на меньших временных участках.

Хроматические ступени¹

Основное отличие *хроматических ступеней* от прочих хроматизмов тональности — их выступление в качестве полноправных членов всей системы звуковысотных отношений, самостоятельных тонально-конструктивных элементов. Характерные признаки этой полноправности и самостоятельности:

- непосредственное отношение хроматического звука с тональным центром в каденционном или других оборотах на правах основного тона аккорда ^{Пример 233, Пример 234, Пример 231,}
- несвязанность хроматического звука с характерным для диатоники немедленным разрешением в соседний диатонический звук, к которому он направляется ^{Пример 235, Пример 233, Пример 236,}
- подчинение хроматическому звуку диатонического, лежащего на полутон от него, в качестве неопорного (в том числе: вспомогательного, задержания) ^{Пример 237,}
- выполнение хроматическим звуком функции местного центра;
- непосредственное соотношение с другими хроматическими звуками, переходящими прямо в основной центральный тон ^{Пример 238., Пример 239,}
- объединение с другими хроматическими звуками в одном аккорде, вступающем в непосредственные отношения с центральным элементом или каким-либо диатоническим созвучием, не имея до себя своего диатонического прототипа ^{Пример 240, Пример 237,}
- то же условие при связи с аккордами хроматической природы ^{Пример 233, Пример 241}

¹ Рекомендуемая литература: 68, 62.106-141; 25; 27.74-86; 79.260-262; 53; 59; 85; 93.399-409.

См. также главы: «Основные явления хроматики в ладотональности», «Альтерация. Альтерированные аккорды», «Внетональная хроматика».

Пример 233

Прокофьев. Джульетта

(C): ||⁶ $\frac{VII\ C}{V7}$ T

Пример 234

Цинцадзе. Квартет №5, I

(C): ||⁶ $\frac{VII\ C}{V7}$ T

Пример 235

Дебюсси. Прелюдии, X

(C): ||⁶ $\frac{VII\ C}{V7}$ T

Пример 236

Онеггер, 2 симфония, I

f

d/Des

Пример 237

Прокофьев. Ромео и Джульетта

pp *mf*

C/Ces/cis

Пример 238

Прокофьев. 3 симфония

Moderato $\text{♩} = 104$

ff

Des/des T T>

(C) T>

ff pesantissimo e

8
5 6 7 8

ben tenuto

T > D⁶ III #5₆(7) #IV

8
9 10 11 12

G/b

D^{5,7} VII^{b,5} T

8
13 14 15 16

dim.

f dim.

8
13 14 15 16

dim.

f dim.

Musical score for Example 239, measures 21-25. The score is in treble and bass clefs. Measures 21-24 show a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Measure 25 features a circled "C/c" in the treble and a circled "C" in the bass, indicating a change in dynamics or articulation.

Пример 239

Шнитке. Соната №1

Musical score for Schnittke's Sonata No. 1. The score is in treble and bass clefs. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings. Circled letters "f", "h", "f", and "e" are placed in the bass staff, likely indicating specific dynamic levels or articulations.

Пример 240

Шёнберг. Квартет 2, I

Handwritten annotations in the score include: *fis*, *p*, *t 7->6<*, *A: SII₅⁵ + <6,9*, *DV₇ <6,9 5-5>*, *t₆⁶*, *A: SIV₁^{<6<}*, *SII₆ + <6*, *SII₇ 1,3<*, *T*, *SIV₁^{<6<}*, and *DV₆^{5<}*.

Пример 241

Шостакович. Три фантастических танца

Handwritten annotations in the score include: *C*, *IV*, *SII₆^{5>}*, and *DV₆[<] T*.

Частое явление в современных композициях — это возможность применения одних и тех же звуков, причём на различных конструктивных уровнях структуры в самой разной функции, в том числе как диатонических, альтерированных и хроматических.

Хроматические ступени — явление, имеющее глубочайшие "корни" в народном разнотональном творчестве¹.

¹ 106.

Функция

Термин функция в наиболее широком по смыслу своём определении раскрывается как конструктивное значение, отношение и связь любого из компонентов музыкальной ткани. (Наряду с термином "функция возможно применение других понятий, в том числе: "назначение", "значение" и "роль".)

Функция звуковых элементов представляют собой конструктивное значение, отношение этих элементов, в том числе находящихся как в непосредственной, так и опосредованной связи друг с другом.

Понятие "гармоническая функция" связано с конструктивным значением звукового элемента по отношению к другому звуковому элементу в любых формах звуковой организации, с любой техникой построения, т.е. не только в тональных.

Функции конструктивных элементов музыкальной ткани (в том числе звуковых, метроритмических, динамических, фактурных и др. "воплощают" в себе три обязательных составляющих:

- 1) смысловые или, равно, логические (= закономерные) отношения между однородными конструктивными элементами музыкальной ткани по их смыслу, т.е. назначению и их действия в структуре (другими словами, эта составляющая подразумевает "ответ" конструктивных элементов на вопрос: "Что ты делаешь? Какова твоя роль? Что ты значишь по отношению к другим элементам? И т.п.);
- 2) материальные отношения, т.е. отношения между конструктивными элементами по их материалу (в частности, между гармоническими элементами отношения по их звуковому, интервальному, общеструктурному сходству или контрасту);
- 3) общая логика (= закономерность) конструктивного развития, в котором участвуют эти элементы.

В гармонической структуре, как и в других структурах музыкальной ткани становление содержания функций конструктивных (в данном случае, звуковых) элементов всегда происходит в процессе их соотнесения, связывания и взаимодействия друг с другом, т.е. в процессе самого гармонического структурообразования. Эти соотнесения, связывание и взаимодействие происходит между звуковыми элементами находящимися как в непосредственном контакте (= *функции непосредственные**), так и опосредованном (= "арочном"), т.е. между элементами, расположенными на расстоянии друг от друга (= *функции арочные** или, иначе, *опосредованные функции**).

Функциональная природа гармонического процесса, как и всякого другого компонентного процесса музыкальной ткани (метроритмического, фактурного, тембрового, и пр.), его функционально-логический закономерности всегда обусловлены действием нескольких принципов конструирования, в том числе: *общеструктурных**, *структурно-*

технических* (= технических*) и конкретноструктурных*.

Общеструктурные функции*

*Общеструктурные функции** (= "общие функции") представляют собой значения и отношения всех разноматериальных и разнопорядковых конструктивных элементов любого музыкального сочинения, но при этом являющихся по отношению друг к другу однородноматериальными.¹ Содержания этих функций обусловлено действием *общеструктурных законов* * (= *принципов*) звукового письма.

На сегодняшний день отсутствуют какие-либо общепринятые определения и классификации общеструктурных функций. К числу наиболее характерных *общеструктурных функций**, а также их своё осмысление и описание в современной теоретической литературе относятся:

- ❖ функции центральных и периферийных элементов (= функция "центра" и функция "периферии" или "центроподчинения");
- ❖ основные и переменные функции (= основная функция и переменная функция);
- ❖ функция целого и функция части. (Напр.: полигармония, выступающая как целое, а её субгармонии как составляющие части этой полигармонии; или *основная модель структуры*, выступающая как целое, а составляющие её — это *центр* и его окружение — как части; или *собирательный центр* — как общее, а *местные центры*, нашедшие в нём своё отражение — как его части и т.п.);
- ❖ функции начала и конца ("начальная" и "конечная" функции, или "инициал" и "финалис" — функции обычно относящиеся к старомодальной ладогармонической организации);
- ❖ функции "границ" и "промежутка" ("граничная" и "промежуточная");
- ❖ функции центростремительные и центробежные;
- ❖ "функции движения", в том числе: восходящего, нисходящего, остринатного, линейного, скачкового, дискретного и "функции остановки": "окончательной", "промежуточной"²;
- ❖ "функции реального гармонического напряжения" (нарастающего, ниспадающего и неизменного) и "функции отсутствия реального гармонического напряжения или, иначе, функция

¹ Т.е. *общеструктурные функции** не устанавливаются, скажем, между гармоническими элементами и динамическими, между метроритмическими и тембровыми, а только между ними и другими гармоническими элементами. Такое же положение относится и к *общеструктурным значениям (ролям, функциям)* конструктивных элементов другой компонентной природы.

² Другими словами, на вопрос: "Что ты здесь делаешь?" следуют ответы: "Я — конструктивная единица восходящего движения", или: "Я — пятый в ряду восходящих элементов", или — на более высоком системном уровне — "Я — линия восхождения" и т.д. и т.п.

"гармонической паузы", т.е. такие роли элементов, которые связаны или с внесением ими каких-либо изменений в гармоническую напряженность структурного процесса или, напротив, её сохранением;

- ❖ "функции верха", "середины" и "низа" (напр., какое-нибудь полиостинато, в котором есть гармоническое остинато, выполняющее роли "верхнего гармонического остинато" и "нижнего гармонического остинато" и охватывающих мелодическое остинато, функционирующее в качестве "середины" полиостинато – "среднего пласта").

В конкретной структуре один и тот же гармонический элемент может последовательно выполнять разные общеструктурные функции (напр., здесь он "низ", "часть", "начальный", там — "верх", "часть", "конечный" и т.п.). Аналогичная возможность возникает при монотехническом или политехническом построении того же элемента (напр., здесь трезвучие — это "низ", "часть" "начальной" полигармонии, её доминантовый субаккорд, там трезвучие — это "верх", часть "конечной" полигармонии, сегмент додекафонного слоя и т.п.).

Природа одних и тех же общеструктурных функций в различных вариантах своего технического решения претерпевает существенное изменение¹.

Выполнение одних и тех же общеструктурных функций может быть связано с разными гармоническими элементами даже в пределах **одного и того же сочинения** и, в том числе, как в **одновременном** (полигармоническом, полипластовом), так и **разновременном** (последовательном) вариантах, как в **монотехническом**, так и **политехническом решении** (*коллаж, полистилистика*)^{II}.

^I Так, напр., "заключительный" элемент в строго модальном построении — "финалис", а в тональном — "тоника" — это принципиально разные в своём общекультурном значении компоненты, по разному влияющие на ход гармонического движения, на окружающие и отдаленные элементы:

"тоника" — это всегда искомое по логике движения и особое стремление – тяготение, "последней слово", связанное с этой логикой. Тяготение к ней ощущается даже в моменты её отсутствия ("закулисный режиссёр" — по выражению Ю.Н. Тюлина), а само её появление может прогнозироваться с достаточной вероятностью;

"финалис" — тоже "последней слово" структуры, но появление его однако не связано со столь же определенными, более или менее точно предсказуемыми конструктивными "обязательствами" и "тяготеющими устремлениями" со стороны даже близлежащих, не говоря уже о более отдаленных элементах, т.е. "финалис" — это заключительный компонент значительно меньше, чем "тоника", влияющий на содержание предыдущего гармонического движения.

^{II} Так, общеструктурная функция "центральный элемент" (ЦЭ) может выполняться и отдельными созвучиями, и мотивами, и комплексами из отдельных тонов, и

Структурнотехнические функции*

*Структурнотехнические функции** (= *технические функции*) пред-

интервальными группами (= *соинтервалами**), и группами созвучий. Кроме того, понятие "ЦЭ" может быть отнесено и к сонорному звукокомплексу, и к целой последовательности звуков типа "серия", и к "пуантилистическому фрагменту" и другим конструктивным материалам гармонической структуры при условии, что каждый из них является конструктивным материалом, из которого производится всё остальная гармоническая материя сочинения и в силу этого оказывается ему подчиненной в структурном и логическом отношениях. В то же время реализация общеструктурной функции "ЦЭ" в условиях одной и той же композиции может происходить на разных системных уровнях, а потому может иметь и разное гармоническое решение. Напр., по отношению к серийной структуре ЦЭ на самом высоком уровне — это основной вариант серии, а "центроподчиненные элементы" — производные от него серийные формы, их модификации. На более низком уровне в роли ЦЭ может появиться "часть" серии — какой-либо её сегмент, а центроподчиненными остальные её "части" — другие сегменты. В процессе серийного развертывания возможны и какие-то "вариации" той же серии, её сегментов, которые ведут к своеобразной переменности "гармонического образа" и самой серии как ЦЭ и её отдельных частей как ЦЭ более низкого системного значения. Те же выводы применимы и к сонористической композиции, где на низшем уровне роль ЦЭ исполняет какой-либо красочный звукокомплекс, ведущий в структурно-логических отношениях, а на уровне более высоком — "сонороряд" — комплекс ведущих соноров данной структуры, связанных определённым системным порядком по принципу нарастания или убывания в них каких-либо красочных свойств.

Аналогично складываются конкретноструктурные проявления функции ЦЭ, напр., в тональных сочинениях. Скажем: ЦЭ — местная тоника, ЦЭ — основная тоника, ЦЭ — совокупность тоники с примыкающими элементами, т.е. в расширенном варианте (см. *Главный элемент*) по отношению к центроподчиненным элементам с их окружением (см. *Производный элемент*) и, наконец, ЦЭ как всё, что было в тональной структуре первой части сонатно-симфонического или другого цикла, по отношению ко всему, что будет в тональных структурах последующих частей.

В политехнической композиции может возникать смешение (коллаж) различных "технических вариантов" ЦЭ, каждый из которых может в свою очередь варьироваться в своём гармоническом решении и системном значении. Естественно, что выполнение тех или иных общеструктурных функций может происходить в условиях различного музыкального склада, в том числе: мелодико-линейного — монодического; многоголосного — аккордового, гомофонного, полифонического; дискретного и др. При этом неизбежно изменение "облика" при том или ином "техническом решении" *общеструктурных функций**, обретающего то четкие границы в своём пространственном решении, то, напротив, лишаясь их — конструктивные элементы с "растекающейся", "растянутой", "изломанной" конфигурацией (*аккорды-фазы, соноры* с условно устанавливаемыми "границами", "фазы-фрагменты" в пуантилистических и некоторых сериальных структурах с каким-либо специфическим внешним контуром и др.).

ставляют собой значения и отношения всех разноматериальных и разнопорядковых конструктивных элементов, присущие определённым технико-композиционным (= техническим) разновидностям структуры (в том числе: серийным, модальным, тональным и др.) и обусловленные как действием *общеструктурных законов**, так и *структурнотехнических законов** звукового письма.

К *структурнотехническим** или, просто *техническим функциям* относятся: тональные, модальные, серийные, сонорные, линейные, пуантилистические, а также функции, связанные с *техникой интервальных групп** (= *техникой соинтерваллий**) и др.

В различных структурнотехнических видах музыкальной композиции обычно наблюдается индивидуализация содержания общеструктурных функций или, другими словами, **индивидуальный характер его преломления**. Предпосылки этой индивидуализации — характерные отличия принципов высотного конструирования, присущих различным техникам письма.

На сегодняшний день отсутствуют общепринятые подходы к решению проблемы *структурнотехнических функций** в плане их подробной классификации и определения в сфере звукового письма. Исключение — только тональные функции, старомодальные, линейные, серийные и, отчасти, сонорные функции (см. разделы, посвященные этим техникам композиции).

Важным моментом природы *технических функций** является возможность выполнения одних и тех же *технических функций* как разными, так и сходными гармоническими элементами в пределах одного и того же сочинения. При этом природа этих функций, её характер может изменяться в различной степени вместе с изменением звукового содержания этих гармонических элементов.

Конкретноструктурные функции*

Под *конкретноструктурными функциями** (= *конкретными функциями**) понимаются значения и отношения элементов в условиях конкретных проекций музыкальной структуры, т.е. в определённых музыкальных сочинениях. Содержание этих функций обусловлено действием *общеструктурных**, *техникоструктурных** и *конкретноструктурных законов** (принципов) звукового письма.

В различных конкретных проекциях той или иной технической разновидности гармонической структуры обычно наблюдается индивидуализация содержания *конкретноструктурных функций**.

Основные предпосылки этой индивидуализации:

- характерные отличия в воплощении тех или иных технических законов звуковысотного письма в конкретных гармонических условиях;
- их смешение в одной конкретной структуре;
- воплощение одних законов в качестве конструктивно-ведущих,

- а других — конструктивно-сопутствующих принципов построения структуры;
- индивидуальные особенности начально избранного гармонического материала, выполняющего конкретно те или иные "технические функции";
- своеобразии фактурных условий, склада музыкального изложения.

К числу важных факторов, определяющих содержание *конкретноструктурных функций** и характер этого содержания относятся не только звуковысотные, но и метроритмические, конструктивно-логические, фактурные, а подчас и темброво-регистровые условия.

Становление содержания конкретноструктурных функций всегда процессуально, а не одномоментно, т.е. предполагает как до своего утверждения, осознания, так и после него конкретных взаимосвязей двух и более гармонических элементов музыкальной ткани [73.31-34; 88.53-56; 86; 43; 85.389, 397].

Особое место среди *конкретных функций** гармонических элементов занимают их, так называемые, "специфические формы", связанные с постепенным переходом звукового материала одних элементов в материал других (напр., последования *аккордов-фаз*, каждый из которых постепенно возникает своими отдельными компонентами в структуре предыдущих созвучий, заменяя их отдельные звуки, интервалы, субаккорды; аналогичные проникновения красочных частей одного сонороаккорда в другой и перетекание звуковых компонентов одной "фазы-фрагмента" дискретного пространства в состав другой "фазы-фрагмента", а также *интерполяция* тонов одного сегмента серии в другой и т.п.). По отношению к таким гармоническим явлениям применяется понятие "функциональная текучесть".

Смысловая, материальная и общелогическая стороны конкретноструктурных функций

Различаются три составляющих аспекта *конкретноструктурных функций**: смысловой, материальный и общелогический. Их содержание определяется следующим образом:

❖ **смысловая сторона** — это смысловое значение гармонических элементов, приобретаемое ими в процессе взаимодействия друг с другом. В смысловой стороне содержания конкретных функций воплощается общее содержание тех или иных *общеструктурных функций** и *структурнотехнических функций**. В каждом конкретном случае происходит корректировка этого содержания, которая обусловлена спецификой технического решения и материального содержания гармонических элементов, исполняющих *общеструктурные функции** и *техникоструктурные** в конкретных гармонических условиях. (Так, напр., как уже отмечалось ранее, конечный элемент типа "тоника" и типа "финалис" — это в

смысловом отношении далеко не равнозначное явление. То же различие, хотя и в значительно меньшей степени, возникает между тониками трезвучиями и тониками — их обращением, тониками консонансами и тониками диссонансами и т.п.);

❖ **материальная сторона** — это отношения гармонических элементов по их материалу и структуре — звуковому, интервальному, аккордовому;

❖ **общелогическая сторона** — воплощение в конструктивном назначении гармонических элементов тех или иных закономерностей общего звукового движения, присутствующего данной структуре, её разделам. (Так, отдельные "этапы-моменты" изменяющегося по своему звуковому составу, гармонической напряженности и краске сонорного "пятна", воплощают в себе, естественно, и отдельные моменты логики этого изменения, выступая как вполне определённые части или, иначе говоря, "красочные ступени" его общего красочно-звукового состава, как отдельные "ступени" (= оттенки) этого красочного состава (краски), а также как отдельные части общего сонантного напряжения (= гармонического напряжения, сонантности) и, опять же, "ступени" (= оттенки), но уже его сонантности. То же можно сказать и об отдельных конкретных функциях модальных фрагментов в общем потоке звукорядных изменений, напр., при звукорядной модуляции и др.).

Общеструктурные функции центра и центроподчинения в разных формах ладовой организации

Функции звуковых элементов во всех формах ладовой организации подразделяются на *функции центра* и *центроподчинения*.

В широком понимании *функция центра* — это значение, присущее только опорным элементам лада, а функции центроподчинения как значение, присущее его неопорным элементам.

¹ Центр — [нем. Zentrum, фр. centre < лат. centrum < греч. kenton острие; средоточие] <...> 3. Место сосредоточения чего-н.; <...> 6. Группа нервных клеток, регулирующих какую-н. функцию организма" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов; 7) в музыке — то же, что *Центральный элемент*, *Основная модель структуры*, *Тоника*, *Устой*.

Различаются:

- *центр основной* — устойчивый гармонический элемент, выполняющий функцию *центра* в своих как непосредственных, так и опосредованных отношениях (т.е. через посредство *центров местных*) со всеми элементами гармонической структуры;
- *центр местный* — устойчивый гармонический элемент, выполняющий функцию *центра* в своих отношениях с ближайшими неустойчи-

Функции центра выражается всегда в централизующем действии звуковосотного элемента, а функции центроподчинения — в центронаправленном.

Понимание централизующего действия как такой функции опорного ладового элемента, при которой окружающие его неопорные элементы представляются связанными с ним в материальном и смысловом отношении и при этом воспринимаются как гармонически напряженные и неустойчивые.

Понимание центронаправленного действия как такой функции неопорных ладовых элементов, при которой они предстают как гармонически напряженные, неустойчивые и вызывающие ожидание своего движения к опорному элементу, с появлением которого прекращается (в той или иной степени) и ожидание этого движения, а в звуковой структуре исчезает, связанное с ними состояние гармонического напряжения и неустойчивости.

В различных по своему гармоническому материалу и конструктивным

выми гармоническими элементами в рамках местной гармонической системы (= subsystemы); то же, что *Тоника местная*.

Центральный элемент¹ — 1) компонент какой-либо структуры музыкального сочинения (в том числе: гармонической, временной, фактурной, тематической и др.), выступающий в роли ее конструктивно-координирующего, конструктивно-ведущего элемента; 2) элемент музыкальной ткани, структура которого является законом, эталоном для структуры всех остальных однопараметрных элементов и их связей. Структура центрального элемента или центра всегда праснова для структуры периферийных элементов или периферии, т.е. ее содержание всегда находит в них свое точное или какое-либо варьированное отражение. Оценка значения того или иного элемента музыкальной ткани как центрального всегда связана с осознанием, оценкой близлежащих или отдаленных от него однородных элементов и их связей как структурно-подобных и производных от него, как мультипликационно связанных с ним. Центральный элемент может появиться однократно в начале всей структуры и может повторяться в первоначальном своем варианте на протяжении всего структурного процесса. Координирующее значение центрального элемента может проявляться в непосредственных и опосредованных связях периферийных элементов с ним самим, и в их отношениях друг с другом. Непосредственное и опосредованное координирующее воздействие центрального элемента на остальные конструктивные элементы проявляется на всех структурных уровнях. В случае организации какой-либо структуры целиком или отдельных ее разделов на основе одного центрального элемента такой организации называется центропостоянным; при наличии в этой организации нескольких центральных элементов, она называется центропеременной.

закономерностям разновидностях звуковой организации наблюдается и, соответственно, различный характер централизующего и центронаправленного действий звуковых элементов как в тональных, так и "атональных" формах звуковой организации. Столь же отличен и разнообразен характер взаимоотношений и взаимозависимости между центрами и центрорподчиненными элементами в тональных и атональных гармонических структурах. Разнообразен их характер и в разных видах каждой из таких форм. Возможность сближения в этом отношении обычно возникает между отдельными видами тональности и "атональности" в процессе накопления в каждом из них характерных материальных, конструктивно-логических свойств других видов.

В современной музыкальной ткани гармоническое содержание элементов, выполняющих функции центра и центрорподчинения ничем не о г р а н и ч е н о.

Многообразие характера этих функций, связано, как правило, с индивидуальностью такого их содержания.

Характерная закономерность современной музыки и сочинений предшествующих гармонических эпох — вариантность функций центра и центрорподчинения в пределах одного и того же сочинения. В этой связи возникает возможность развития звуковой структуры не только в плане сопоставления разнофункциональных элементов (напр., центр — опевающий элемент, или $T — DVII_7 — T$ и т.п.), но и движения элементов однофункционального значения (напр., сложно-диссонантный центр — менее диссонантный — консонантный — сложно-диссонантный, или последование: $T^8 — T^7 — T^5 — T^6 — T^5$ и т.п.).

Различие централизующего действия одних и тех же элементов, а также степени их устойчивости происходит в самых разных в разных структурных ситуациях (ср. напр.: центр в конце структуры или её отдельных разделов; центр в повторенном гармоническом обороте или в оборотах с проходящими и вспомогательными созвучиями; ЦЭ на сильной доле такта или на слабой, т.е. вообще или он "устой" или "неустой" и в этом последнем случае — это уже не центр, а какая-то иная функция местного значения).

Аналогичное различие центростремительного действия одних и тех же элементов, степени их неустойчивости наблюдается в разных структурных ситуациях.

К числу общехарактерных факторов, с действием которых связано становление тех или иных ладоопорных элементов в качестве центров системы, относятся:

- ❖ многократная повторность этих элементов в качестве компонентов начинающих ("начальных") и завершающих ("конечных") различные фазы движение структурного процесса (напр., мотив, фразу, предложение, экспозицию и т.д.), т.е. как компонентов, занимающих важнейшие в смысловом отношении позиции в общем потоке музыкальной речи;
- ❖ метроритмическое (сильные доли и значительная протяженность) и динамическое выделение таких компонентов;
- ❖ многократное повторение элементов, обладающих вышеназван-

ными качествами, в соотношении с другими компонентами, их различными модификациями как на *одной*, так и на разных позициях (высотах);

❖ повторение того порядка в последовании элементов, который ранее (в данном произведении или ему предшествующих) уже вел к появлению тех или иных из этих элементов в значении центра, а потому способен (до определённого момента) обеспечить достаточно ясное представление о направлении и цели настоящего исследования, его функциональной логике. (В дальнейшем этот фактор будет именоваться как "*центрированное последование*.)

Превосходство в указанном отношении имеют те последования, функциональная логика которых складывалась и утверждалась в процессе долгого развития музыкального искусства, активно закреплялась в общественном музыкальном сознании, становилась его обязательным компонентом во взаимоотношениях с другими общественно-интонируемыми формами и, наконец, что особенно важно, гармонический материал и логико-конструктивные закономерности которых в наибольшей степени совпадают с объективными закономерностями, непосредственно связанными с физической природой звука¹;

❖ "квинтовое соотношение" и некоторые другие факторы, которые при определённых обстоятельствах, прежде всего при наличии в гармонических созвучиях основного тона, реально господствующего над другими тонами этих созвучий, активно помогают становлению того или иного опорного элемента в качестве структурного центра.

К общехарактерным качествам центров в различных формах ладовой организации относятся:

❖ опорность;

❖ появление в качестве конечных элементов, завершающих музыкальное движение на различных этапах гармонического процесса, и в качестве начальных, открывающих его;

❖ материальная и смысловая связь с окружающими неопорными элементами, основанная на принципах производности и комплементарности;

❖ тоже в отношениях с периферийными центрами (смысловые и материальные связи, структурное и звуковысотное родство, собирательный центр, центральный элемент, периферийный элемент, центра техника, главный элемент, основная модель структуры).

¹ В этом отношении показательна "история жизни" отдельных прерванных оборотов, различных "функциональных инверсий" и некоторых других. Если на определённом этапе своего вхождения в гармонические структуры они воспринимаются как нарушение логики центрированного последования, то в дальнейшем, в случае своего многократного употребления в художественной практике и в конкретном сочинении, слух начинает оценивать их просто как новые формы движения к центру, т.е. уже не как, скажем, функциональную инверсию, а, скорее, как закономерную новую функциональную версию.

В характере главенства центров в тональных и "атональных" формах ладовой организации существуют определённые различия, а именно: ослабленность такого главенства у "атональных" центров, особенно в структурах, где гармонические элементы и принципы организации значительно отличаются от тонально-классических, а формы связи этих элементов еще не обрели в общественном музыкальном сознании статус *центра направленного последования*. А основным ярко выраженное или близкое к этому главенство центров наблюдается в гармонических структурах, сохраняющих основные закономерности классико-романтического системного мышления. Основные предпосылки такой "яркости":

- ❖ совпадение характерных для классической тональности закономерностей (напр., терцовая структура конструктивных элементов, квинтовый характер зависимости между представителями основных тональных функций) с закономерностями, присущими физической природе звукового материала — его акустическим свойствам;
- ❖ длительный период исторического развития и совершенствования этих закономерностей, а также становления основных формул тонального движения в качестве общепринятых формул центра направленного последования.

Главенство тонального центра (= тоники) понимается как господство одного звукового элемента над другими, обуславливающее с наибольшей определенностью и ясностью направленность всего гармонического движения и в отдельных разделах структуры, и на всём её протяжении, а также степень устойчивости элементов, участвующих в этом движении. Тоника — это обязательно центр, направляющее и подчиняющее действие которого проявляется подчас на очень значительном расстоянии, охватывает большие области структуры; другими словами; это центр, управляющий всеми элементами, включая и его ближайшую периферию — центроокружение, и отдалённую — различные местные центроопоры (= местные тоники) и их собственное окружение (оно подчиняется тонике всей структуры через эти местные центроопоры, т.е. опосредованно). Характерное отличие центра-тоники от других центров — способность управлять всеми элементами гармонической структуры, даже не присутствуя среди них, являясь своеобразным "закулисным режиссером" [75], активно направляющим "игру" всех высотных компонентов структуры; а также способность вызывать ожидание своего появления в качестве искомой "точки" развития этой структуры, её отдельных разделов, как логичного их завершения.

Однако названные качества тоники (в той или иной степени) могут появляться также и у отдельных атональных центров в структурах, где наблюдается приближение к конструктивно-гармоническим закономерностям классико-романтического тонального типа. Такие явления структуры понимаются как системно-переходных или "промежуточные" от атональности к

тональности. При этом для атональных центров не характерно активное проявление "закулисных режиссерских способностей" и особенно в тех структурах, в которых роль конструктивных элементов выполняется сложно-диссонантными и многозвучными гармоническими элементами нетерцового строения, а логика их движения и связи, в силу своей специфичности и "незнакомости", значительно отличается от традиционной, уже закрепившейся в общественном музыкальном сознании. Возможно также и полное отсутствие таких способностей у центров в атональных структурах, если в них имеет место принципиальный отказ от всех ранее сложившихся форм звукового конструирования, используются крайне сложные гармонические сочетания и необычные типы их отношений. Однако, многократное повторение новых формул движения гармонических элементов к своему центру, обновленной логики их взаимосвязи с ним в данном сочинении, в других композициях и, наконец, на протяжении длительного исторического времени является условием, которое до определённого момента может способствовать переходу этих формул, этой логики и центров, связанных с ними, из разряда атональных в разряд тональных, т.е. допускающих достаточно точную экстраполяцию (предвиденье) своего появления, содержания отдельных гармонических элементов этого центра и его самого.

К числу основных причин, обуславливающих отсутствие у многозвучных сложно-диссонантных центров в атональности характерных качеств тональных центров относятся следующие:

- ❖ слабое или почти неощутимое выделение одного из звуков таких сочетаний в качестве основного тона, господствующего над другими тонами, что в значительной степени ослабляет действие важного и достаточно гибкого в своём проявлении такого фактора централизованного соподчинения, как "квинтовое соотношение";
- ❖ сама многозвучность и структурная сложность этих сочетаний, являющаяся значительным препятствием для чёткой дифференциации степени их устойчивости или неустойчивости при сравнении с аналогичным по содержанию окружением.

Градация конструктивно-гармонических элементов

Градация или, иначе, составление рядов однокачественных конструктивно-гармонических элементов осуществляется в музыкальной ткани музыкальных сочинений в соответствии с различными их признаками, в том числе: высотными, сонантными, красочными и динамическими, т.е. соответственно, складывается как составление из этих элементов высотных, сонантных, красочных и динамических рядов.¹ Природу такой градации можно определить следующим образом:

г р а д а ц и я в ы с о т н а я — градация, предполагающая возможность расположения тонов, интервалов, созвучий и отдельных групп этих элементов в порядке нарастания или убывания их высоты по отношению друг к другу — *высотные ряды* (= *высотные гаммы**). Эти ряды могут состояться:

- из всех тонов, участвующих в гармоническом процессе — *всетоновые ряды*,
- только из основных тонов интервалов и аккордов — *басофундаментальные ряды*,
- только из нижних или верхних тонов интервалов и аккордов — *нижнетоновые ряды* и *верхнетоновые ряды*,
- только из **п о з и ц и о н н ы х** тонов (= "прим-тонов") отдельных субтональностей, *субмодусов*, *субсерий*, а также отдельных *сонтервальных комплексов** — *позиционные ряды*;

г р а д а ц и я с о н а н т н а я — градация, связанная с расположением интервалов и созвучий в порядке нарастания или убывания их гармонической напряженности — *сонантные ряды* (= *сонантные гаммы**);

г р а д а ц и я к р а с о ч н а я — градация, связанная с расположением интервалов и созвучий в порядке изменения их цветового содержания — *красочные ряды* (= *красочные гаммы**);

г р а д а ц и я д и н а м и ч е с к а я — градация, связанная с расположением конструктивно-гармонических элементов согласно динамическому решению — *динамические ряды* или, иначе, *громкостные* (= *динамические гаммы**).

Родственные и неродственные конструктивно-гармонические элементы

Дифференциация конструктивно-гармонических элементов предполагает их разделение на родственные и неродственные:

- в материальном и смысловом отношениях, т.е., соответствен-

¹ "ГРАДАЦИЯ, и, ж. [нем. Gradation, фр. gradation < лат. gradatio постепенное повышение < gradus ступень, степень]. 1. Последовательный и постепенный переход от одного свойства, признака и т. п. к другому. *Цветовые градации на живописном полотне* <...> " Толковый словарь иностранных слов Л.П. Крысина.

но, предполагает установление степени их материального родства — в частности, звукового, интервального, красочного, фактурного и смыслового родства — родства по их значению, т.е. функции;

- в соответствии с техникой письма, применяемой при их построении (напр., модальные, серийные, тональные, пуантилистические, сонорные, линейные и др.) — так называемая *техническая дифференциация*;
- в соответствии с ладовой функцией конструктивно-гармонических элементов, в том числе: тонов, интервалов, созвучий, включая *соноросозвучия**, а также отдельных групп названных элементов, вплоть до отдельных *субтональностей*, *субсерий*, *субдискретных фаз** и др., т.е. **выявление среди конструктивно-гармонических элементов устойчивых и неустойчивых.**

Дифференциация общеструктурных*, техникоструктурных и конкретных функций* конструктивно-гармонических элементов **Дифференциация общеструктурных функций***

Дифференциация общеструктурных функций* предполагает выявление гармонических элементов, имеющих следующие, в частности, значения¹:

¹ *Общеструктурные функции** (= *структурные функции**) — функции, присущие конструктивным элементам любой структуры (в том числе: гармонической, ритмической, динамической и пр.) не зависимо от техники письма, лежащей в ее основе, и времени создания.

*Техникоструктурные функции** (= *технические функции**) — функции, присущие конструктивным элементам любой структуры (в том числе: гармонической, ритмической, динамической и пр.), связанных с определенной техникой письма. Напр., в серийно организованной структуре — это может быть, скажем, функция "формы серии" (в частности, функция ее ракохода, инверсии) или функция "части серии" (в частности, функция сегмента в значении "моста", функция "селекционного сегмента", "третьего сегмента" и пр.); в тонально организованной структуре — функция "части макротональности" (в том числе: функция "субтональности", в частности, той или иной ступени, доминантового, медиантового и другого гармонического значения, функция "плагального оборота" или оборота в значении "функциональная инверсия" и пр.); в модально организованной структуре — это могут быть функции "части модуса" (в том числе: функция "субмодуса", функция "клаузулы", "инициала", "реперкуссy", "финалиса" и пр. или функция различных модальных формул, в частности, "клаузулы", "мережи", "калитки" и пр.) и т.д. и т.п.

*Конкретноструктурные функции** (= *конкретные функции**) — функции, присущие конструктивным элементам данной конкретной структуры (в том числе: гармонической, ритмической, динамической и пр.) и представляющие собой определенную материально-смысловую проекцию каких-либо *общеструктурных* и *техникоструктурных* функций. Напр., в тонально организованной конкретной структуре

- центр (центральный элемент) — периферия (периферийный элемент),
- основная форма элемента — производная форма элемента,
- начальный элемент — срединный — конечный,
- нижний элемент — срединный — верхний,
- целое — часть,
- основная модель структуры — мультиплицирующая модель (= производная),
- основной элемент — добавочный элемент,
- фундаментальный тон — надстроенные тона,
- и др.

Дифференциация техникоструктурных функций*

Дифференциация техникоструктурных функций*, в том числе: *специально-технических* и *общетехнических*, связана с выявлением среди гармонических элементов, имеющих следующие значения:

в тональной организации:

на уровне спецтехнических функций:

- тоника;
- нетоника;

на уровне общетехнических функций:

ИНТЕРВАЛЬНО-ГАРМОНИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ* (= интервальные). Различают два варианта этих функций:

▲ 1 вариант

- 1) Т – тоника,
- 2) S – субдоминанта,
- 3) D – доминанта,
- 4) sM – субмедианта, (она же S^7 — субдоминанта с септимой без примы или, иначе, "спутник субдоминанты"; она же

— функцию доминанты может выполнять ряд различных по звуковому и интервальному содержанию аккордов, в том числе D, D₆, D₄⁶, D₇, D₉, D₄⁷ (квартсептаккорд) и пр.

^I *Спецтехнические функции** — функции каких-либо конструктивных элементов (гармонических, ритмических, динамических и пр.), связанные т о л ь к о с определенной техникой письма.

*Общетехнические функции** — функции каких-либо конструктивных элементов (гармонических, ритмических, динамических и пр.), присущие н е с к о л ь к и м (но не обязательно всем) техникам письма (ср. с *Общеструктурными функциями*).

^{II} Дифференциация "гармонических функций" выстроена согласно отдельным положениям теорий гармонических функций Х. Римана и Ю.Н. Холопова.

Г – "тоника на сексте"
 $\frac{6}{6}$
 — роль сексты выполняет VI ступень ладотональности)
 5) М – медианта (она же \mathbb{F}^7 — тоника с септимой без примы или, иначе, "спутник тоники"; она же D – "доминанта на сексте"
 $\frac{6}{6}$ — роль сексты выполняет III ступень ладотональности),

- 6) vS – вводнотоновая субдоминанта (она же субдоминанта на сексте — роль сексты выполняет II ступень ладотональности)^I ;
 7) vD – вводнотоновая доминанта (\mathbb{D}_7 ^{II} — доминантовый септаккорд без примы),
 8) "ψ" – тритонанта^{III} ;

▲ 2 вариант IV

- 1) прима,
 2) квартовая (= верхнеквартовая — quasi S),
 3) субквартовая (= нижнеквартовая — quasi D),
 4) субтерцовая (= нижнетерцовая — quasi sM),
 5) терцовая (= верхнетерцовая — quasi M),
 6) секундовая (= верхнесекундовая — quasi vS),
 7) субсекундовая (= нижнесекундовая — quasi vD),
 8) тритоновая (ψ);

СТУПЕННЫЕ ФУНКЦИИ* (= *порядковые**). Различают 6 "тонально-системных" вариантов этих функций:

▲ 1 :

классическая 7-миступенная система:

- 1) I,
 2) IV,
 3) V,
 4) VI,

^I Знак "v" заменяет определение "вводная".

^{II} Символы \mathbb{F}^7 и \mathbb{D}_7 (но не с "косым", а поперечным перечеркиванием) были подсказаны автору этой работы Ю.Н. Холоповым в 1970 г.

^{III} Данный символ тритона принадлежит В.Н. Холоповой. Наряду с этим символом в этой работе Д.Шульгин и других его публикациях применяется символ "Y".

^{IV} Здесь представлена авторская интервально-гармоническая дифференциация (наиболее ранний ее вариант см. в дипломной работе Д.И. Шульгина «Теоретические предпосылки и методика гармонического анализа музыки советских композиторов» М. 1970-1971 гг.).

- 5) III,
- 6) II,
- 7) VII

▲ 1.1

классическая 10-ступенная система одноименного мажора минора:

- 1) I,
- 2) IV,
- 3) V,
- 4) VI,
- 5) βVI,
- 6) II,
- 7) III,
- 8) βIII,
- 9) VII,
- 10) βVII

▲ 1.2

одноименно-однотерцовая 12-ти (14-ти) ступенная система ^I

- 1) I,
- 2) βI (VII),
- 3) IV,
- 4) V,
- 5) βV,
- 6) VI,
- 7) βVI,
- 8) II,
- 9) βII,
- 10) III (βIV),,
- 11) βIII,
- 12) βVII

или ^{II}

- 1) I,
- 2) #I,
- 3) IV,

^I C/c/Ces.

^{II} C/c/cis.

- 4) #IV,
- 5) V,
- 6) #V (β VI)
- 7) VI,
- 8) II,
- 9) #II (β III),
- 10) III,
- 11) VII,
- 12) β VII

▲ 1.3

полная мажоро-минорная 12-ти (\approx 18-ти) ступенная система^I

- 1) I,
- 2) β I (VII),
- 3) #I (β II)
- 4) IV,
- 5) #IV (β V),
- 6) V,
- 7) #V (β VI),
- 8) VI,
- 9) II,
- 10) #II (β III),
- 11) III (β IV),
- 12) β VII

▲ 1.4

макро мажоро-минорная 12-ти (\approx 21) ступенная система^{II}

- 1) I (#VII),
- 2) β I (VII),
- 3) #I (β II)
- 4) IV (#III),
- 5) #IV (β V),
- 6) V,
- 7) #V (β VI),
- 8) VI,
- 9) II,

^I C/c/Ces/cis.

^{II} C/c/Ces/cis/Cis.

- 10) #II (βIII),
- 11) III (βIV),
- 12) βVII (#VI)

▲ 2

тонально-ступенная система, выстроенная согласно первому интервальному ряду Пауля Хиндемита (нижний ряд), но скоординированная с 12-тиступенной мажоро-минорной (верхний ряд):

| | | | | | | | | | | | |
|----------|-----------|------------|-----------|----------|-----------|------------|-------------|-----------|----------|-----------|------------|
| T | quasi D | q S | q sM | q M | q βsM | q βsM | q vS | q vD | q βvS | q vD | ψ |
| I | | | | | | | | | | | |
| C | g | f | a | e | es | as | d | b | des | h | ges\fis |
| I | II | III | IV | V | VI | VII | VIII | IX | X | XI | XII |

Ниже приводится таблица дифференциации гармонических и ступенных функций, применяющихся в современной музыковедческой литературе в тональной, тонально-серийной и тонально-модальной вариантах звуковысотной системы.

| |
|-----------------------------------|
| Гармонические и ступенные функции |
|-----------------------------------|

^I Буква "q" — сокращение слова "quasi" (пер. — нечто, вроде, как бы); буква "v" — слова "вводная"; сочетание этих букв возле буквы D и других заглавных латинских букв означает вроде доминанты и т.п.

| | | | | | | | | |
|--|-----------------------------|-----|----|-----------------------------|-----------------------------------|-----------------------------|-----------------------------------|---------|
| D) | 1) T | S | D | sM | M | vS | vD | # S (β) |
| | (относительно традиционная) | | | | | | | |
| | 2) T | S | D | T ^s ₆ | Т ⁷ | S ^s ₆ | Д ⁷ | ψ |
| | (Холопов — Риман) | | | | | | | |
| β _{V(#IV)} | 3) I | IV | V | | β _{III} – III – #III (!) | | β _{VII} – VII – #VII (!) | |
| | | | | β _{VI} – VI – #VI | | β _{II} – II – #II | | |
| | (по Н.Тифтикиди) | | | | | | | |
| | 4) I | III | II | | VI – V – III (!) | IX – XI – I (!) | | |
| | | | | VII – IV – IX | | X – VIII – VI | | XII |
| | (по П. Хиндемиту) | | | | | | | |
| Примечание | | | | | | | | |
| Следует обратить внимание на то, что отдельные из ступеней (они отмечены восклицательным знаком) ступенного ряда "полного хроматического мажор-минора" (Н. Тифтикиди) и первого интервального ряда П. Хиндемита совпадают друг с другом внутри этих рядов по высоте (но не по своей функции !!!) | | | | | | | | |

в серийной организации:

на уровне спецтехнических функций:

- прима серии (P),
- инверсия серии (I),
- ракоход серии (R),
- ракоход инверсии (RI),
- сегмент (в том числе: "сегмент-прима" (первый из сегментных вариантов серии, сегмент-ротация, сегмент-мост и т.п.)
- и др.

на уровне общетехнических функций:

ИНТЕРВАЛЬНО-ГАРМОНИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ* (= интервальные):

- 1) прима,
- 2) квартовая (= верхнеквартовая — quasi S),
- 3) субквартовая (= нижнеквартовая, quasi D),
- 4) субтерцовая (= нижнетерцовая — quasi sM),

- 5) терцовая (= верхнетерцовая — quasi M),
- 6) секундовая (= верхнесекундовая — quasi vS),
- 7) субсекундовая (= нижнесекундовая — quasi vD),
- 8) тритоновая (ψ);

СТУПЕННЫЕ ФУНКЦИИ* (= "порядковые" — согласно первому интервальному ряду Хиндемита):

| | | | | | | | | | | | |
|---|---------|-----|------|-----|--------------|--------------|------|------|--------------|------|---------|
| T | quasi D | q S | q sM | q M | q β sM | q β sM | q vS | q vD | q β vS | q vD | ψ |
| c | g | f | a | e | es | as | d | b | des | h | ges\fis |
| I | II | III | IV | V | VI | VII | VIII | IX | X | XI | XII |

в модальной организации:

на уровне спецтехнических функций:

- инициал,
- финалис,
- клаузула,
- серединная формула,
- реперкусса,
- межа,
- стрела,
- повёртка
- и мн., мн. др.

на уровне общетехнических функций:

ИНТЕРВАЛЬНО-ГАРМОНИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ* (= интервальные):

- 1) прима,
- 2) квартовая (= верхнеквартовая — quasi S),
- 3) субквартовая (= нижнеквартовая, quasi D),
- 4) субтерцовая (= нижнетерцовая — quasi sM),
- 5) терцовая (= верхнетерцовая — quasi M),
- 6) секундовая (= верхнесекундовая = вводная — quasi vS),
- 7) субсекундовая (= нижнесекундовая = вводная — quasi vD),
- 8) тритоновая (Y);

СТУПЕННЫЕ ФУНКЦИИ (= "порядковые" — согласно первому интервальному ряду Хиндемита):

| | | | | | | | | | | | |
|---|---------|-----|------|-----|--------------|--------------|------|------|--------------|------|---------|
| T | quasi D | q S | q sM | q M | q β sM | q β sM | q vS | q vD | q β vS | q vD | Y |
| c | g | f | a | e | es | as | d | b | des | h | ges\fis |
| I | II | III | IV | V | VI | VII | VIII | IX | X | XI | XII |

Функциональная логика

Понятие "функциональная логика" раскрывается как принцип функциональных отношений конструктивных элементов музыкальной структуры.

Различаются три основных вида функциональной логики: *общеструктурная**, *техникоструктурная** и *конкретноструктурная**.

Понятие *общеструктурной функциональной логики** (= *общеструктурной логики*) означает принцип построения функциональных отношений конструктивных элементов музыкальной структуры, присутствующий всем её проекциям, т.е., другими словами, структуре любого музыкального сочинения. Содержания этой логики обусловлено действием *общеструктурных принципов** звуковысотного письма.

Понятие *структурнотехнической функциональной логики** (= *структурнотехнической логики*) есть принцип построения функциональных отношений конструктивных элементов музыкальной структуры, присущий определённым техническим вариантам структуры (напр., модальным, тональным, серийным и т.д.). Содержание этой логики обусловлено действием и общеструктурных и *структурнотехнических принципов* звукового письма. Действие принципов построения функциональных отношений, присущих разным техникам звукового письма, обычно сопровождается индивидуализацией содержания *общеструктурной логики*, хотя не исключены и определённые точные и варьированные повторения её отдельных фаз на отдельных участках музыкального сочинения.

Понятие *конкретноструктурной функциональной логики** (конкретноструктурной логики) раскрывается как принцип построения функциональных отношений конструктивных элементов конкретной структуры, т.е. определённого сочинения. Содержания этого принципа (принципов) обусловлено действием *общеструктурных*, *структурнотехнических* и *конкретноструктурных принципов* звукового построения. В различных сочинениях на отдельных этапах их становления возможно точное и варьированное повторение содержания общеструктурной и техникоструктурной логики, а также её значительная индивидуализация. Основные предпосылки этой индивидуализации в конкретных гармонических условиях обусловлены рядом факторов, в том числе:

- разнообразными формами ограничения применения технических принципов;
- своеобразием содержания гармонического материала элементов, выполняющих (в разных сочинениях или одном) сходные технические функции;
- специфические нарушения логики функционального движения, присущей данной технической форме гармонического письма

(напр., функциональная инверсия в тональности, специфические прерванные обороты в ней; или интерполяционные явления в серийном движении, ротации в нём; или неожиданные для ранее сложившейся логики юмористического движения и её отдельных "красочных формул", конструктивные "повороты", нарушения и т.п.);

- смешение принципов письма из разных техник композиции в одном гармоническом процессе;
- выдвигание одних принципов какой-либо техники на роль конструктивно-ведущих, а других на роль конструктивно-сопутствующих;
- применение только части из возможных принципов гармонической организации, присущих той или иной технике письма.

Тенденция к индивидуализации гармонических структур конкретных сочинений — характерное явление в музыке XX столетия. Оно выражается и в индивидуализации самого гармонического материала отдельных конструктивных элементов художественных сочинений, и, до определённого момента, индивидуализации функциональной природы этих сочинений, т.е. её логики, звукового содержания "исполнителей" конкретных гармонических функций. Разнообразие современных принципов звукового конструирования, богатство современного гармонического материала стало вполне реальной основой для этой тенденции.

В современной теоретической литературе отсутствуют какие-либо общепринятые определения и классификации законов (= принципов) общеструктурной функциональной логики. К числу наиболее характерных из этих законов, нашедших своё непосредственное или опосредованное относительно убедительное осмысление в этой литературе следует отнести:

❖ принципиальное повторение закономерностей начально избранных функциональных отношений гармонических элементов (см. *Центральный элемент, Основная модель структуры*) в отношениях гармонического материала всей структуры или её отдельных разделов;

❖ принцип комплементарности как основополагающий фактор становления функциональных отношений на любом уровне структуры, независимо от её технического и конкретного материального решения. [Другими словами, любые функции — *общеструктурные**, *технические**, *конкретные** — складываются по принципу комплементарности как отношения между частями целого и отношения частей к этому целому. Напр., *общеструктурные функции** ЦЭ и ПЭ есть части по отношению к целому в лице главного элемента и одновременно — это есть функции, возникаю-

щие как явления, комплементирующие друг друга.

В свою очередь, та же комплементарность обнаруживает себя в отношениях между главным элементом и побочными по отношению к основной модели структуры.

В тональной организации такая функционально-комплементарная зависимость находит, в частности, своё непосредственное выражение в связях функций тоники, субдоминанты и доминанты, их взаимодействии. На уровне конкретной тональной структуры она всегда сохраняется, но при этом обычно принимает определённый индивидуальный оттенок. Так, скажем, тоника в отношениях типа: T_3^5 — $DVII_7$ комплементируется на пределе звукового контраста, консонантно-диссонантного противопоставления и, соответственно, функционального сопряжения, если иметь в виду диатонический вариант тональности. В то же время, характер этого функционального комплементирования может иметь и сравнительно мягкий оттенок. Напр., в функциональном обороте T_3^5 — SIV_4^6 , после которого возможны новые функционально-комплементирующие отношения, носящие уже более напряженный характер. Естественно, что в каждом из этих случаев возникают и соответственно разные варианты ЦЭ (ГЭ), ПЭ (= побочный элемент, периферийный элемент) и ОМС (основной модели структуры)];

❖ принципиальное образование системы функциональных отношений с учётом конкретных свойств целесообразно избираемых конст р у к т и в н ы х э л е м е н т о в структуры;

❖ принципиальное образование системы функциональных отношений на основе целесообразно избираемого центрального элемента;

❖ принципиальная зависимость характера функциональных отношений звуковысотных элементов структуры от свойств их материала;

❖ принципиально разное проявление одних и тех же форм функциональных отношений в материале разного типа (ср., напр., отношения в автентических оборотах типа: D_6 — T_6 , D_7 — T , D_9 ^{<5>} — T^{4+3} и т.д.).

Сегодня отсутствуют и общепринятые научные подходы к решению проблемы *структурнотехнической функциональной логики в плане их подробной классификации и определений.** Исключение здесь — только тональные, серийные и старомодальные законы (см. о них соответствующие разделы учебника).

В качестве основных предпосылок законов *конкретноструктурной функциональной логики** выступают и законы *общеструктурной функциональной логики** и законы *структурнотехнической функциональной логики**. В художественной практике существуют многообразные индивидуальные решения этих законов на уровне *конкретноструктурной функциональной логики*, т.е. в условиях конкретного гармонического материала.

Кроме того, следует помнить, что **описание всех законов построения конкретной функциональной логики в следствии этого многообразия практически абсолютно не возможно!**

Тональные функции¹

Тональные функции в относительно узком смысле — это значения (= роли) ладоопорных и ладонеопорных элементов по отношению друг к другу, возникающие как при их непосредственном контакте (= *непосредственные тональные функции*), так и при контакте на том или ином расстоянии друг от друга (*опосредованные тональные функции*). При самом широком понимании термина "тональность", т.е. как организации *центричного* типа, объемлющей абсолютно любые по своей компонентной (= параметрной, материальной) природе, числу и структуре конструктивные элементы музыкальной ткани и к тому же с любой техникой письма — это значения (= роли) любых устойчивых и неустойчивых элементов, возникающие при их непосредственном или опосредованном контакте.^{II}

В традиционной трактовке тональные функции обычно определяются:

- ❖ как тонические и нетонические значения (= роли), соответственно, устойчивых и неустойчивых элементов лада в условиях центричной звуковой системы;
- ❖ как функции устойчивых и неустойчивых ладотональных элементов, различающиеся, соответственно, как местные и основная (= центральная) тоники и окружающая их ближайшая и отдалённая периферия;
- ❖ как функции близлежащих неустойчивых элементов по отношению друг к другу (напр., проходящий и неустой между другими проходящими неустоями и т.п.);
- ❖ как конструктивные значения и отношения гармонических элементов тональных построений.

*Общеструктурные функции** центра и его окружения – периферии в тональной организации выполняют, соответственно, тоническая и нетонические функции. При этом тоническая функция — это всегда значение и отношения ладоопорного, устойчивого звукового элемента, а нетонические — ладонеопорных, неустойчивых.

Тоническая функция выражается в централизующем действии какого-

^IРекомендуемая литература: 62.26-28; 44; 72.59; 74.81-86, 107-120; 73. Гл.VII.

^{II} Другими словами, если в качестве ведущего конструктивного материала в системе центричного типа выступают тембровые, фактурные или какие-либо другие компоненты музыкальной ткани, то в этом случае их тональные функции, в частности, тоническая или, иначе, "*центричная функция*" и нетонические (= *периферийные непосредственные** и *периферийные опосредованные функции**) оцениваются уже в рамках тональности не звукового вида, а, соответственно, тембрового и фактурного, и др., т.е. в условиях тембровой тональности (= *тембротональности**), *фактурной тональности* (= *фактуротональности**) и пр.

либо тонального элемента, нетонические — в центронаправленном¹.

Централизующее действие представляет собой действие, связанное с организацией всех ладовых отношений в округ одного элемента, с созданием в окружающих его компонентах определённой зависимости от него и друг от друга, определённого интонационно-гармонического напряжения, свойственного этим компонентам, которое находит своё окончательное разрешение только в данном элементе.

Центронаправленное действие понимает как действие, связанное с такой организацией нетонических элементов, при которой все они предстают как ладонапряженные, вызывающие ожидание своего движения к тонике.

Подразделение тональных функций на основные и местные

Гармонические элементы в тональной системе выполняют функции, подразделяющиеся на основные и местные. *Основные функции* — это значения и связи элементов в отношениях с ведущим центром тональности, т.е. *основной тоникой*, *местные функции* — значения и связи элементов в отношениях с близлежащими центроопорами, опосредованно подчинёнными ведущему центру тональности, или, иначе, *местными тониками*. В местных функциональных связях или, другими словами, функциональной логике субсистемных построений, как правило (практически всегда!) отражаются закономерности, присущие основной системе структуры. Становление местных функций происходит в процессе частичного и временного освобождения периферийных звуковых элементов от прямолинейного, т.е. непосредственного подчинения основному центру. При этом они могут обрести значение временных тоник (= местных центров) или различных местных нетонических функций — их окружения (= периферии). Преодоление местных функций основными происходит с достаточной лёгкостью. Возможность изменения теми или иными гармоническими элементами своей функции с основной на местные или одних местных своих значений на другие непосредственно связано с понятием "переменность функций".

Одна из характерных закономерностей тональной музыки XX столетия — это возможность выполнения любых тональных функций самыми разными по своему звуковому и структурному содержанию гармоническими элементами. Эта закономерность есть **объективное явление**, уходящее своими "корнями" в гармонический язык предшествующих эпох.

¹ Эти функции "надо понимать не в абстрактно-логическом смысле, но в единстве чувственного и логического, т.е. как характер действия аккорда, вытекающий из ладогармонической системы. Этот характер действия выражается или в централизующей роли аккорда (Т) или в направленности аккорда к ладовому центру <...>" 72.59.

Характер одних и тех же тональных функций непосредственно зависит от их звукового содержания, интервального строения, места и времени своего появления и гармонического окружения.

[Напр.:

- тонический секстаккорд, как известно, уступает в своей устойчивости (при равных других условиях) тоническому трезвучию;
- доминантовое трезвучие, завершающее серединную каденцию на сильной доле воспринимается как более устойчивый элемент по сравнению с доминантовым трезвучием, начинающим со слабой доли изложение будущей структуры и т.п.;
- доминанта, занимающая большой участок музыкальной ткани и сопровождаемая только аккордами двойной доминанты может вполне объективно восприниматься как временная местная тоника (= тоника доминантового лада), хотя и относительно малоустойчивая и сохраняющая "подспудно" свою основную доминантовую функцию и т.п.]

Восприятие тех или иных традиционных тональных функций становится крайне сложной задачей в случае значительного усложнения гармонического материала тональных элементов и структурной ситуации, связанной с их появлением¹.

Развитие гармонии тонального сочинения возможно в плане движения и разнофункциональных элементов, и однофункциональных (напр., такое явление, когда на фоне педального звучания отдельных аккордовых тонов тоника, последовательно сменяют друг друга её неаккордовые и аккордовые тоны) ^{Пример 242}.

¹ Напр.:

- при значительном усложнении структуры центра и окружающих его компонентов, когда выявление их основных тонов и отношений этих тонов практически не поддается слуховому анализу из-за невозможности выявления этих тонов среди массы других звуков;
- при относительно большой протяженности звучания отдельных нетонических элементов, когда каждый из них постепенно обретает значение устойчивого звучащего "неустоя", которое скорее формально, чем реально может рассматриваться как неустойчивое;
- в длинных цепочках из уменьшенных или маломажорных септаккордов в разделах с серединным типом изложения, которые обычно воспринимаются как этап "размывания" традиционного тонально-функционального состояния структуры, и вызывают необходимость оценки отдельных аккордов из этих цепочек как "центров-неустоев", т.е. опять же как устойчиво звучащих "неустоев", но уже иного порядка по сравнению с вышеназванными.

Пример 242

Мясковский. Причуды, II

Тоническая функция ¹

Тонические функции в относительно узком смысле — это значения (= роли) ладоопорных элементов по отношению к близлежащим ладоопорным элементами, расположенным как непосредственно рядом с ними (*непосредственные тонические функции**), так и на определённом расстоянии от них (*опосредованные тонические функции**). При самом широком понимании термина "тональность", как организации центричного типа, объёмлющей абсолютно любые по своей компонентной (= параметрной, материальной) природе и структуре конструктивные элементы музыкальной ткани с любой техникой письма — это значения (= роли) любых центричных элементов, возникающие при непосредственном или опосредованном

¹ Рекомендуемая литература: 75 (раздел о тонике); 43; 44; 76.309-310; 1.185-189,205; 29.41.66-67; 79.282-311.

контакте с близлежащими или отдалёнными периферийными компонентами.¹

В наиболее традиционной трактовке тоническая функция определяется как высота тоники лада, а также, как значение и отношения основной и местных тоник с близлежащими и отдалёнными неопорными звуковыми элементами [75, 45 и др.].

Тоническая функция выражается в централизующем действии одного из ладоопорных элементов, причём действию, связанном с организацией всех (непосредственных и опосредованных) ладовых связей вокруг этого элемента, созданием в окружающих его элементах интонационно-гармонической зависимости, определенного ладового напряжения, находящего своё разрешение только в данном элементе.

Различным по своему гармоническому материалу тональным построениям присущ и различный характер централизующего действия тоник. Это действие активизируется в структурах с традиционным или близким к традиционному гармоническим материалом. Реальные предпосылки такой активизации — это:

- совпадение характерных для классической тональности закономерностей (напр.: терцовая структура конструктивных элементов; квинтовая зависимость между основными тонами периферийных элементов и основным тоном центра) с закономерностями, присущими физической природе звукового материала (= его обертоновому содержанию, его акустическим свойствам);
- длительность исторического развития и совершенствования традиционно-тональных закономерностей, а также становление новых (= инверсионных) форм ул тонального движения в качестве уже общепринятых (= новотональных), т.е. в качестве общепринятого варианта *центрированного последования* гармонических элементов.

Главенство тоники следует понимать как господство одного гармонического элемента над другими, которое обуславливает определенную направленность всего звукового движения с наибольшей, по сравнению с центрами других форм ладовой организации, ясностью. Тоника — это всегда "момент" гармонического движения, связанный с его "успо-

¹ Другими словами, если в качестве ведущего конструктивного материала в системе центричного типа выступают тембровые, фактурные или какие-либо другие компоненты музыкальной ткани, то в этом случае их тоническая или, иначе, "центричная функция", оцениваются уже в рамках тональности не звукового вида, а, соответственно, тембрового и фактурного, и др., т.е. в условиях тембровой тональности (=тембротональности*), фактурной тональности (=фактуротональности*) и и пр.

коением", это "режиссер" способный управлять другими элементами звуковой структуры, не только присутствуя среди них, но и "из-за кулис" 75.111.

К числу факторов, с действием которых связано становление тех или иных ладонеопорных элементов в качестве т о н и к (основных и местных) относятся следующие общехарактерные факторы, о которых говорилось ранее :

- многократная повторность этих элементов в качестве компонентов начинающих ("начальных") и завершающих ("конечных") различные фазы движение структурного процесса (напр., мотив, фразу, предложение, экспозицию и т.д.), т.е. как компонентов, занимающих важнейшие в смысловом отношении позиции в общем потоке музыкальной речи;
- метроритмическое (сильные доли и значительная протяженность) и динамическое выделение таких компонентов;
- многократное повторение элементов, обладающих вышеназванными качествами, в соотношении с другими компонентами, их различными модификациями как на *одной*, так и на разных позициях (высотах);
- повторение того порядка в последовании элементов, который ранее (в данном произведении или ему предшествующих) уже вел к появлению тех или иных из этих элементов в значении центра, а потому способен (до определённого момента) обеспечить достаточно ясное представление о направлении и цели настоящего исследования, его функциональной логике. (В дальнейшем этот фактор будет именоваться как *"центро-направленное последование"*.) Превосходство в указанном отношении тех последований, функциональная логика которых складывалась и утверждалась в процессе долгого исторического развития музыкального искусства, активно закреплялась в общественном музыкальном сознании, становилась его обязательным фактором во взаимоотношениях с другими общественно-интонируемыми формами и, наконец, что особенно важно, гармонический материал и логико-структивные закономерности которых в наибольшей степени совпадают с объективными закономерностями, непосредственно связанными с физической природой звука¹;

¹ В этом отношении показательна "история жизни" отдельных прерванных оборотов, разных "функциональных инверсий" и некоторых других. Если на определённом этапе своего вхождения в гармонические структуры, они воспринимались как нару-

- "квинтовое соотношение" и некоторые другие факторы, которые при определённых обстоятельствах, прежде всего при наличии в гармонических созвучиях основного тона, реально господствующего над другими тонами этих созвучий, активно помогают становлению того или иного опорного элемента в качестве структурного центра.

К числу общехарактерных качеств тоник относятся: наивысшая, по сравнению с другими опорными элементами, устойчивость; "закулисное режиссирование" в качестве главного элемента конструкции при своём отсутствии в гармоническом движении и пр..

В структурах с разным конструктивным материалом общехарактерные качества тоник проявляются обычно достаточно своеобразно. Так, в частности, происходит изменение их централизирующих способностей вместе с изменением их структуры, а также всего содержания предшествующего им гармонического процесса, их местоположения в форме, и в зависимости от того, какие из характерно-тональных принципов звуковысотной организации играют в конкретной ситуации роль конструктивно-ведущих или конструктивно-сопутствующих.

Тоническая функция может выполняться разнообразными по структуре элементами. Трезвучия и их обращения — наиболее распространенный тип элементов, выполняющих функцию тоники в музыке классической и романтической эпох. Широко распространены такие тоники и в сочинениях XX столетия. Наряду с ними, в художественной практике важную роль играют многозвучные диссонантные тоники (сложные тоники, политоники). Однако существуют определённые пределы диссонантно-структурного усложнения тоник, за которыми они уже не способны выполнять своих централизирующих функций с той активностью и определенностью, как это свойственно более простым тоникам в традиционных тональных сочинениях. Отнесение их в этих ситуациях к разряду или "новотональных", или, в крайних случаях, "переходных центров", т.е. уже не тональных, но еще и не атональных.

Диссонирующие тоники¹

Диссонирующие созвучия в функции тоники — это очень характерное явление для современной тональной музыки.

шение логики центронаправленного последования, то в дальнейшем, в случае своего многократного употребления в художественной практике и в конкретном сочинении, слушатель начинает оценивать их просто как новые формы движения к центру, т.е. уже не как функциональную инверсию, а, скорее, как вполне закономерную новую функциональную версию.

¹ Рекомендуемая литература: 29.4.1. 66-67; 79.282-311; 78; 43; 1.185-189; 75; 76.309-310; 48.47-50; 83.307-308.

Обретение диссонирующими элементами конструктивной самостоятельности происходило в ходе длительного исторического развития ладовой системы. Одновременно шло и постепенное выведение некоторых из них в качестве центральных элементов гармонической структуры, её тоник.

Сегодня известны диссонирующие тоники и с терцовой структурой Пример 243, Пример 244, Пример 247, Пример 248, Пример 249, Пример 250 и нетерцовыми структурами Пример 250, Пример 251, Пример 252, Пример 253, Пример 254, Пример 255, Пример 242

Пример 243¹

Цинцадзе. Квартет №5, 1

in C: цТ Y T Y пр. мТ⁷ В
 C/c/Ces: T D(Ces) T⁶ (C) (тон. секст. на сексте)
 6

Пример 244

Мессиаен. Спокойная жалоба

¹ Здесь возможно два варианта оценки функций отдельных аккордов, один — в монотональной двенадцатитоновой тональности, второй — в одноименно-однотерцовой мажоро-минорной. Символы: цТ — центральная тоника, мТ — местная тоника, Y — тритонанта.

Пример 245

F.JOESSER, J.MCHUGH "CAN'T GET OUT OF THIS MOOD"

mp

ritardando to end

DV

♭III (T₂[♭]) ♭II (S)

♭II₆^{♭5} SIV₆ D₉[♭] T₉ +Y[♭] 6

DV

* — терцкварт нонаккорда (нона низкая)

** — знак + — прибавленные (= добавочные) тоны, в том числе: тритон (Y) и секста (6).

Пример 246

Шёнберг. Квартет 2, I

(D) T (VI₉) D (II₉^{6<}) D (V₉) T V₉ II₆^{6<}

(fis): * P — | t₇→6< (A): SII₇^{5> + <6,9} DV₇^{<6,9 5-5>} t₆⁶

(A): SIV₇^{6<} SII₇^{1,6<} T T DV₆^{5<}

Пример 247

Равель. Павана

PPP

h D^7 $SIV^7 - IV^6$

D $SIV^7 (V_2) IV^6 (II) IV^7 (3) D^9 (VII_7) D_7 T^7$

D $T (VI_9) D (II_9^c) D (V_9) I V_9 II_9^c$

D $V_9 T SIV^7 D_7 T G$

Пример 249

Брукнер "IN YOUR OWN SWEET WAY"

The musical score for Example 249 shows a piano accompaniment in G major. The bass line features several chords with figured bass notation: a circled 'D', D_9^4 , and D_9^6 . The right hand has a melodic line with various intervals and accidentals.

Аккорды с заменными
тонами (4.6)

Аккорд с добавочными
тонами (+6, +9)

Пример 250

Равель. Могила Куперена, Менуэт

The musical score for Example 250 shows a piano accompaniment in G major. The bass line features a circled 'G' and a chord with figured bass notation $T^{1,9}$. The right hand has a melodic line with various intervals and accidentals.

Пример 251

Хиндемит. Грёзы

The musical score for Example 251 shows a piano accompaniment in G major. The bass line features several chords with figured bass notation: a circled 'G', E_5 , and D . The right hand has a melodic line with various intervals and accidentals.

Пример 252

Скрябин. Гирлянды

50 *accel.* *rit.*

54 *pp* *p* Т кубль - тоника

58

62 *pp* *lento*

Пример 253

Равель. Виселица

T I VI VII S T
I VI VII IV I

Пример 254

Мийо. Концерт, II
(упрощено)

III C производный ангемитонный I As

As I (v) I v

субзагни (b) (c) (d) As IV <v>

pp b VII I v II I

(Cs) (des = IV as/As) a/As/as №

mp

(E) v (D7) I (T6) (C) v (D7) I v I (T6)

As: I b III b VI VII III v I (T6)

I

В роли дополнительного конструктивного элемента (ДКЭ) в этой пьесе выступают сразу несколько компонентов:

1) интервал тритон (Y), который отсутствует только в нескольких созвучиях и часто появляется в виде непосредственной или опосредованной интервальной связи в мелодическом движении;

2) целотоновая интервальная группа (чаще трихордовая, но встречается и в тетрахордовом варианте (напр., 1-2 тт. b-as-ges-fes). Тетрахорд может быть полным и неполным. Так в 5-6 тт. — это fis-b-c? C-e-fis. Он же может появляться и в опосредованных связях. Например в S такте зло в мелодии звуки f-a-...es, в 9 такте - a...h-g и т.д.). Проявление целотоновой красочности, естественно, находит свое отражение в структуре ведущих созвучий пьесы — малых тритонсептаккордов и большинстве центров;

3) увеличенное трезвучие, которое образуется в 3, 4, 8-12, 14, 15 тактах из звуков b-d-fis, f-a-cis, as-c-e, g-h-dis и других. Степень их слышимости различна, что обусловлено в первую очередь фактором их "фактурного единения". Названные ДКЭ объединены общим качеством — все они так или иначе связаны с гармонией целотоновой природы. И в этом аспекте сама целотоновость. ее красочные явления могут рассматриваться также как своеобразный феномен дополнительного конструктивного элемента, действующего на самом высоком конструктивном уровне.

Схема 14 (Пример 255)

The image displays a musical score for Example 255, consisting of three systems. Each system contains a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and chords. Annotations in Russian are present throughout the score:

- System 1:** The bass staff has annotations a , a^+ , and b under the first measure. A bracket labeled $a + b$ spans the first two measures. The word "Пос. тон" (Final tone) is written above the bass staff in the third measure, with an arrow pointing to a specific note.
- System 2:** The bass staff has annotations a^+ and b^+ under the first measure, and $a + b$ under the second measure. The word "Пос." (Final) appears multiple times above the bass staff.
- System 3:** The bass staff has annotations b , b^+ , a^+ , $b + b^+$, and b under the measures. The word "Пос." is written above the bass staff in the final measure.

The score is enclosed in a rectangular frame, and the page number 365 is located at the bottom right.

продолжение схемы (Пример 255)

es: D D t

Поб.

СЦк (конечный)

a + b'

Примечание

В схеме выписаны только созвучия, выполняющие функции центров. Число элементов в начальном и конечном собирательных центрах (СЦн, СЦк), имеющих наибольшее конструктивное значение, два. Они обозначены соответственно буквами "a" и "b". Наряду с ними в объединении музыкальной ткани участвуют и несколько дополнительных конструктивных элементов (ДКЭ), некоторые из которых также находят свое отражение в этих центрах (см Примечание к примеру самого сочинения выше). С учетом этого момента функции отдельных звуков, указанные в схеме как неаккордовые, могут иметь свою оценку также и в качестве аккордовых. "Овальными" нотами обозначены звуки, входящие в структуру СПк гармонически, "ромбовидными" — мелодически, "черными" — ноты, не участвующие в нем совсем.

Наиболее часто диссонирующие созвучия применяются в роли местных тоник, более редко — основных и, в частности, начальной и конечной. Употребления диссонирующих тоник в конце крупных разделов сочинения возможно, но не столь характерно, как в конце относительно небольших это-

Пример 256

Скрябин. Гирлянды

50 *accel.* *rit.*

54 *pp* дубль - тоника

58 *p*

62 *lento* *pp*

Пример 257

Шёнберг. 6 пьес оп. 19, VI

Примечания:

- 1) Гармоническая ткань примера полипластовая. В каждом из пластов имеются созвучия, выполняющие роль самостоятельных центров, окруженных своей периферией.
- 2) Структуры Ц1 и Ц2 (см. пример) имеют общие интервалы: кварту и большую нону (м7). В совместном звучании Ц3 и Ц4 выделяются б6 и м6 (гармонические интервалы) и м2 (мелодический). Совокупность Ц1, Ц3 и Ц4 дает звучание обращения малого мажорного септаккорда.
- 3) Все периферийные элементы имеют структуры аналогичные центральным: П1 и П6 подобны Ц2; П2 + П3 и П5 подобны Ц1 + Ц3 + Ц4. В мелодическом движении П4 образуются интервалы м2, б3 и м3, что отражает гармоническое содержание Ц4 + Ц3.
- 4) Начальный и конечный центры пьесы идентичны. Отдельные тоны (напр., "as") выполняют в конечном центре функцию добавочных звуков. Их интервальное отношение отражает одну из связей в Ц1 (69). Они же выделяются в П1 и П3 и в результате придают заключительному комплексу пьесы значение собирательного центра.

Большинство современных диссонансирующих тоник представляются как усложнение, видоизменение мажорных и минорных трезвучий Пример 258, Пример 259, Пример 260, Пример 261, Пример 262

(e): S <||>⁺⁹ D V₉
 → (g, a)
 → (fis)
 (a): VII₉ (S <||⁶ ?) - фриг. лаг → (h)

(g) ←
 (f) ←
 (b) ←
 D V₉^{3,9<} t I⁺⁹ - мелодический лаг

Примечания:

1) в «e»: гармония S из дважды гармонического минора, гармония D из гармонического минора;

2) в «a»: аккорд на VII содержит все ступени субдоминанты, которые неоднократно повторяются — отсюда возможность восприятия его функции как субдоминантовой: секстаккорд II ступени на сексте;

3) ноты в кружках отмечены как разноладовые,

Пример 259

F.JOESSER, J.MCHUGH "CAN'T GET OUT OF THIS MOOD"

mp

ritardando to end

Dv

♭III (T, ♯5) ♭II (S)

♭II⁶ S[♯] SIV⁶ D⁹ T⁹ ♯6^{**}

Dv

* — терцкварт неонаккорда (нона низкая)

** — знак + — прибавленные (= добавочные) тоны, в том числе: тритон (Y) и секста (6).

Пример 260

Шёнберг. Квартет 2, I

p

(fis): # p. t^{7→6<} (A): SII^{5>} + <6,9 Dv^{6,9 5-5>} t⁶

(A): SII^{6<} SII^{7,1>} T T DV^{5<}

SIV^{6<} SIV^{1<}

Пример 261

Скрябин. Прелюдия №4 ор. 74

t S t S S D t S S D *m.s.*
 аст. аст. гедомт. аст. гедомт. (Sc. П. П.?)
 9/5

Пример 262

Brubeck. IN YOUR OWN SWEET WAY

D D₉ D₉ T⁺⁶⁹

Однако в музыкальной практике существуют и диссонирующие тоника, в которых установление мажорной или минорной основы трезвучной основы не всегда возможно

Пример 263, Пример 264.

Пример 263

Скрябин. Гирлянды

50 accel. rit.

54 *pp* *p* дубль - тоника

58 *pp* *p*

62 *pp* lento

Пример 264

Равель. Виселица

Т I VI VII IV I

Пример 265

Прокофьев. Ориенталия

The image displays two systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff below it showing harmonic analysis. The first system's analysis includes the chord symbols T_5^9 and D_5^6 . The second system's analysis includes D_5^9 , S_5^1 , and T_5^9 . The musical notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as $4p$ and $4f$.

Важнейшее условие превращения диссонанса в опорный элемент — это, прежде всего, притупление противоречий, существующих между составляющими его компонентами. В тоже время полное выполнение этого условия не возможно, что, в свою очередь, оказывается основной причиной известной слабости централизованного действия диссонирующих тоник. Путь к укреплению тоникальности диссонирующих центров связан с приданием устойчивости не только их основным тонам, но и другим звукам, находящимся с из основными тонами, а также с их терцией и квинтой в диссонирующих отношениях. К числу важнейших факторов, с действием которых связано укрепление устойчивости диссонирующей тоники на уровне всех её компонентов относятся:

- метроритмическое доминирование всего диссонирующего комплекса;
 - его многократная повторность;
 - отсутствие разрешений и непосредственных переходов в более простые по структуре (особенно консонирующие) созвучия, вытеснение последних на внекаденционные, внекульминационные, вненачальные участки структуры;
 - относительно кратковременное и немногочисленное появление элементов, противопоставляемых диссонирующей тонике;
 - окружение диссонирующих компонентов аккордов-тоник их собственными неаккордовыми звуками, прежде всего вспомогательными, особенно подчеркивающими спорность того или иного элемента как центра местной линейной системы;
 - обособление отдельных компонентов сложных диссонантных комплексов в группы консонирующих элементов (двузвучий, трезвучий). Этот фактор обычно связан с политональностью и полиладовостью, где диссонирующий центр часто обретает значение сложного тонического комплекса, элементы которого однородны по своему функциональному содержанию и потому органически связаны (*сложная тоника*), но обладают определённой конструктивной самостоятельностью, действуя до известного момента независимо друг от друга в мелодически обособленных пластах музыкальной ткани
- Пример 266, Пример 267, Пример 268, Пример 269, Пример 270, Пример 271, Пример 272, Пример 273, Пример 274, Пример 275

Характерная закономерность, связанная с восприятием сложных тоник заключается в том, что, чем значительнее проявление их гармонической однородности, тем меньше ощущается полиструктурный характер их содержания

Пример 270, Пример 273, Пример 274, Пример 275

Пример 266

Прокофьев. Сарказмы, III

Пример 267

Прокофьев. 3 симфония

Moderato $\text{♩} = 104$

1 2 3 4

Des/des T T>

5 6 7 8

ben tenuto

T> Dc III #S₆(Y) #IV

9 10 11 12

G/g

D 5,7> VII 3,5> T>

13 14 15 16 17 18

dim.

dim.

8

13 14 15 18

dim.

f

dim.

21 22 23 24 25

p

C/c

C

Пример 268

Пуленк. Пешком

E

f

mf

A

mf

f

p

Пример 269

Шостакович. Соната №2, I

h

d

IV> h II>

III> e II>

c

cis

e

Пример 270

Прокофьев. Сарказмы, IV

F

e

d

des

Ac: VII

simile

1

2

3

Пример 271

Стравинский. Поцелуй феи

мц — II ступень (производный дорийский a-moll)

G

мц — V ступень (производный миксолидийский D-dur)

Примечание:

политональность с производными ладами в тональности G-dur

Пример 272

Шнитке. Соната №1, II

Примечание:

В каждом слое политональной ткани представлена "рыхлая тональность" (техника письма — тонально-додекафонная)/

Пример 273

Прокофьев. 5 соната, 1

Musical score for Example 273, Prokofiev's 5th Sonata, 1st movement. The score is written for piano and features two systems of music. The first system includes dynamic markings *mp* and *dim.*, and circled chord symbols B and E. The second system includes dynamic markings *p* and *mf*, and circled chord symbols E and B. The notation includes various rhythmic patterns and accidentals.

Пример 274

Прокофьев. Соната №3

Musical score for Example 274, Prokofiev's Sonata No. 3. The score is written for piano and features two systems of music. The first system includes circled chord symbols C and F. The second system includes circled chord symbols G/g and C, and a circled dynamic marking *d^{vk}*. The notation includes various rhythmic patterns and accidentals.

Пример 275

Вилла Лобос Маленькая нищенка

h/H V fis производный лаг

11

■ фактор тонального последования. (Значительное ослабление его действия в построениях, где ведущими конструктивными элементами являются диссонансирующие аккорды с относительно усложнённой структурой и функциональными отношениями) Пример 276, Пример 277., Пример 278., Пример 279, Пример 280, Пример 281, Пример 282

Пример 276

Брубек. IN YOUR OWN SWEET WAY

3 3

Пример 277

Дебюсси. Волосы

En pressant *mf* *cresc.*

Их по - ток на ве - ки сли - зятъ во м уста смом - ми.
par la mé - me che - ve - lu - re la touche sur la bou - che,

a tempo *psubito*

По ро - ю так два лав - ра сле - та - ют - ся кор - ня - мм.
at - si, que deux lau - riers n'ont sou - vent qu'un se - ul ra - ci - ne.

en pressant peu à peu et en augmentant

И все яс - ней ка - за - лось мне, что мы о - ба - од -
„Et peu, à peu, il ma sem - blé, tant nos mem - bres é

но сущест - во, я в твой облик воплотил - ся, ты же в сердце мое вошла, как сна -
taient confondus, que je de - ve - nais toi - mê - me ou que tu entras en moi com - me en

Пример 278

Прокофьев. Восьмая соната. I

Пример 279

Шёнберг. Квартет 2, I

fis : $t \text{ } ^7 \rightarrow 6 <$ (A): $\text{SII}_5^5 + < 6, 9$ $\text{DV}_7 < 6, 9 \text{ } 5 - 5 >$ t_6^6

(A): $\text{SVI}^6 <$ $\text{SIV}_7^6 <$

t s t s s D t s s D $uni.$
ант. ант. гесонт. ант. ант. гезант (Sc. П. Т?)
g'6

Пример 281

MERCER. SCHRÖDINGER "TANGERINE"

© D₇⁵ D₇⁹ (без примы) t

Примечания
 1) ID — знак функционального дубля двойной доминанты;
 2) цифра 3 внутри ID означает тройную доминанту в виде её функционального дубля.

Пример 282

Скрябин. Гирлянды

© D дубль - тоника

© D lento

Основная предпосылка такого ослабления — это, как правило, относительно меньшая конструктивная определенность основных тонов диссонирующих аккордов, т.е. определенность подчиняющего действия этих тонов на остальные звуки аккордов по сравнению с простыми консонантными созвучиями, в силу чего заметно ослабевает гармоническая связанность основных тонов самих диссонирующих созвучий и между собой, и с основным тоном диссонирующей тоники.)

Тоника в значении "собирательного центра лада" ¹

Относительно часто в современных тональных сочинениях в их диссонирующих тониках отражаются характерные свойства последующего или предшествующего гармонического материала структуры, его звукорядные и другие особенности. Такое явление характерно в основном для относительно сложных тональных построений. Оно имеет достаточно давние традиции и свою историю развития в предшествующих тональных стилях. ^{II} Особенно ощутима эта закономерность в тех тональных структурах, гармонический материал которых отличается подчеркнутой индивидуальностью, специфичностью. Наиболее часто такое явление наблюдается во взаимосвязи гармонического материала с заключительной тоникой, в которой концентрируются самые характерные из специфических черт этих структур, что и придает тонике значение не просто центрального аккорда, а именно собирательного — необходимого только для данного сочинения — тонического завершения, вполне естественного и закономерного.

Проявление ладоотражающих свойств в заключительных тониках происходит и в тех случаях, когда значительная протяженность отдельных subsystem и сильная усложненность их функционального плана приводит к тому, что в момент завершения всей структуры начинает утрачиваться ощущение собственно тонального последования, взаимосвязи отдельных гармонических элементов между собой. Здесь появление "собирательной тоники" воспринимается не просто как фактор восстановления нарушенного устоя, но и как фактор восстановления именно данной, индивидуальной в своём гармоническом содержании тональности.

Особая разновидность "собирательных тоник" — это центры, в которых соединяются элементы, выполняющие в предшествующем гармоническом развитии функцию *местных тоник*. Наиболее характерны такого вида "собирательные тоники" для тональных структур, а также для структур, в которых ведущее место принадлежит линейным формам движения. ^{Пример 283}

¹ Рекомендуемая литература: 75; 79.292-294; 43.366-375.

^{II} Напр., "связь между наличием функциональности классического типа T — S — D — T и трезвучностью тонального центра" или способностью совершенного консонанса допускать в качестве ЦЭ различные варианты своего ладового истолкования и "той свободой ладовой переменности, которая не характерна для самой старой тональной системы" [82; 73.96].

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with two staves. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, cresc., rit., mp, pp, ppp), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "Piolciss.ed espr." and "a tempo". The piece is titled "Причуды, VI" by Мяковский.

Примечание:

В роли дополнительного конструктивного элемента (ДКЭ) в этой пьесе выступают сразу несколько компонентов:

1) интервал тритон (Y), который отсутствует только в нескольких созвучиях и часто появляется в виде непосредственной или опосредованной интервальной связи в мелодическом движении;

2) целотоновая интервальная группа (чаще трихордовая, но встречается и в тетрахордовом варианте (напр., 1-2 тт. b-as-ges-fes). Тетрахорд может быть полным и неполным. Так в 5-6 тт. — это fis-b-c? C-e-fis

Он же может появляться и в опосредованных связях. Например в S такте зло в мелодии звуки f-a-...es, в 9 такте - a...h-g и т.д.). Проявление целотоновой красочности, естественно, находит свое отражение в структуре ведущих созвучий пьесы — малых тритон-септаккордов и большинстве центров.

3) увеличенное трезвучие, которое образуется в 3, 4, 8-12, 14, 15 тактах из звуков b-dis, f-a-cis, as-c-e, g-h-dis и других. Степень их слышимости различна, что обусловлено в первую очередь фактором их "фактурного единения". Названные ДКЭ объединены общим качеством — все они так или иначе связаны с гармонией целотоновой природы. И в этом аспекте сама целотоновость. ее красочные явления могут рассматриваться также как своеобразный феномен дополнительного конструктивного элемента, действующего на самом высоком конструктивном уровне.

Схема 15

The image displays a musical score for 'Схема 15', consisting of three systems of music. Each system includes a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The score is written in a complex, non-standard notation, featuring various note values, rests, and accidentals. Handwritten annotations in Russian are present throughout the score, including 'Лоб тон' (Lob tone) with arrows pointing to specific notes in the vocal line, and 'Поб.' (Pob.) with arrows pointing to notes in the piano part. The piano part also contains numerical annotations such as '3' and 'a+b', which likely refer to specific musical concepts or techniques discussed in the text. The overall structure of the score is highly detailed and appears to be a technical analysis or a specific musical exercise.

продолжение схемы

The image displays a musical score with piano and vocal parts. The piano part is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal part is in the same key and time. The score includes measures 12 and 13. Below the piano part, there are annotations for centers: a circled 'es' with 'D D t' below it, and 'СЦк (конечный)' with 'СЦк' above it. There are also smaller chord diagrams labeled 'a' and 'b'. The vocal part has a 'поб.' (pob.) annotation above it. The piano part has a 'b' annotation above it. At the bottom, there are two chord diagrams labeled 'a + b'.

es: D D t

СЦк (конечный)

поб.

b

a + b'

Примечание

В схеме выписаны только созвучия, выполняющие функции центров. Число элементов в начальном и конечном собирательных центрах (СЦн СЦк), имеющих наибольшее конструктивное значение, два. Они обозначены соответственно буквами "а" и "b". Наряду с ними в объединении музыкальной ткани участвуют и несколько дополнительных конструктивных элементов (ДКЭ), некоторые из которых также находят свое отражение в этих центрах (см Примечание к примеру самого сочинения выше). С учетом этого момента функции отдельных звуков, указанные в схеме как неаккордовые, могут иметь свою оценку и в качестве аккордовых "Овальные" нотами обозначены звуки, входящие в структуру СПк гармонически, "ромбовидными" — мелодически, "черными" — ноты, не участвующие в нем совсем.

В качестве особой формы "тонической переменности" или, другими словами, "вариаций на тоническую функцию" в современной тональной ткани применяются "собирательные тоники" наряду с традиционными центрами в рамках одного и того же построения. Её далекий прообраз — это вариантность классической тоники, функцию которой в одном и том же произ-

ведении выполняют мажорное и минорное одноименные трезвучия и их обращения.

Следует подчеркнуть, что диссонантные сложные комплексы в функции **з а к л ю ч и т е л ь н ы х т о н и к** — явление **н е т и п и ч н о е** для большинства современных тональных структур. Обычно после них всегда появляются тоники с простой структурой. Напр., трезвучия, октавы, квинты, что, естественно, создаёт упрощение, разрешение внутри самой тонической функции, поскольку более сложные, а следовательно, и более напряженные тонические созвучия сменяются более простыми и менее напряженными

Нетонические функции

Нетонические функции в относительно узком смысле — это значения (= роли) ладоноопорных элементов по отношению к близлежащим ладоноопорным элементам (в том числе, местным тоникам) и к главной — основной тонике, расположенным как непосредственно рядом с ними (*непосредственные нетонические функции**), так и на определённом расстоянии от них (*опосредованные нетонические функции**). При самом широком понимании термина "тональность", как организации центричного типа, охватывающей абсолютно любые по своей компонентной (= параметрической, материальной) природе и структуре конструктивные элементы музыкальной ткани с любой техникой письма — это значения (= роль) любых центроподчиненных элементов, возникающие по отношению друг к другу и к самому центру (местному или основному).¹

Выражение нетонических функций в центронаправленном действии ладоноопорных элементов, т.е. действии, связанном с такой организацией этих элементов, при которой все они предстают как ладонапряженные, неустойчивые, вызывающие ожидание своего движения к тонике, с появлением которой прекращается существование связанного с ними состояния напряженности, неустойчивости и ожидания, наступает относительное или полное (в зависимости от конкретноструктурных условий: синтаксических, композиционных, конструктивно-гармонических, фактурных и других) завершение гармонического процесса.

Современные нетонические функции относительно разнообразны. Обычно они дифференцируются в соответствии со степенью ладового напряжения элементов, выполняющих эти функции, их ладотональной неустойчивости. Гармонические элементы разных нетонических функций обладают различной активностью в своём центронаправленном движении. К числу объективные факторы, обуславливающих те или иные степени напряжения, неустойчивости элементов, выполняющих эти функции относятся:

- централизирующая сила самой тоники данной тональной структуры;
- тип интервальных отношений основных тонов элементов нетонических функций с основными тонами местных центров и в конечном моменте и тех, и других с основным тоном

¹ Другими словами, если в качестве ведущего конструктивного материала в системе центричного типа выступают тембровые, фактурные или какие-либо другие компоненты музыкальной ткани, то в этом случае их нетонические или, иначе, "периферийные функции", оцениваются уже в рамках тональности не звукового вида, а, соответственно, тембрового и фактурного, и др., т.е. в условиях тембровой тональности (=тембротональности*), фактурной тональности (= фактуротональности*) и и пр..

главной тоники. (Нарастание определенности в функциональной зависимости элементов нетонических функций от тоники вместе с усилением гармонического родства основных тонов этих аккордов.);

- степень схождения звукового и интервального состава элементов нетонических и тонической функций. (Чем больше схождения между ними в этом отношении, тем меньше их взаимный контраст, слабее активность гармонического движения при их сопоставлении, ниже ладовая напряженность и неустойчивость элементов нетонических функций.);
- **величина временного расстояния** между элементами нетонических функций и тоникой (нарастание ладовой напряженности элементов нетонических **функций по мере их приближения к тонике**);
- большая или меньшая активность действия различных факторов неустойчивости и прежде всего таких, как метрическая и динамическая ослабленность, ритмическая краткость, приводящие к, соответственно, большей или меньшей неустойчивости элементов нетонических функций.

Разнообразие действия всех вышеназванных факторов в конкретных гармонических структурах практически неисчерпаемо, что является, в свою очередь, объективной предпосылкой и теоретической неисчерпаемостью градаций ладовой напряженности элементов нетонических функций, т.е. градаций самих нетонических функций.

В тоже время в действиях элементов нетонических функций существует и определенная общность. Она проявляется и в логике поведения этих элементов, и их материальном сходстве, и взаимоотношениях. Различие и сходство в поведении этих элементов при их классификациях всегда выступают как два неразрывно связанных фактора. В современной музыкальной теории существуют несколько вариантов таких классификаций¹. Их объективные предпосылки — это критерии, лежащие в основе дифференциации нетонических функций, предлагаемых в работах отечественных теоретиков и, прежде всего, конкретные свойства музыкального материала. Важнейшие из этих критериев:

- тип интервального соотношения основных тонов неустойчивых элементов с основным тоном ладового центра;
- степень схождения и различия звукового и интервального состава этих элементов между собой и ладовым центром;

¹ Рекомендуемая литература: 59.151 -157; 29.69-72; 57; 55.97-98; ; 69.123-148 (о расширении высотной зоны всех функций); 5.118-122 (о расширении числа аккордов доминантовой и субдоминантовой функций, о самостоятельном специфическом значении хроматических ступеней); 62.139-143; 85,292-304; 73.173-184; 93. Гл.XI.

- метроритмический, логический (= смысловой), динамический, композиционно-синтаксический и другие факторы, действие которых определяет конкретное содержание тех или иных нетонических элементов в конкретных гармонических условиях.

В роли ведущего принципа известных на сегодняшний день функциональных классификаций выступает определение типа неустойчивости тонального элемента, а также разновидности его нетонической функции в зависимости от структуры интервала, выражающего соотношение основных тонов этого элемента с основными тонами других нетонических элементов и самой тоники.¹ Выбор названного принципа в качестве ведущего фактора этих классификаций неслучаен:

- именно основные тоны гармонических элементов являются важнейшими функциональными компонентами всех тональных аккордов, играя роль и конструктивно-гармонической опоры, и основного конструктивно-тонального элемента, распространяющего качество своих интервальных отношений с основными тонами других созвучий на отношения остальных элементов этих аккордов;
- именно их качества сохраняются независимо (до определённого предела) от изменений звукового состава аккордов, их расположения, структуры, т.е. отличаются особой стабильностью, которая несвойственна другим элементам аккордов.

В мажоре и миноре тональные функции практически однотипны, и их различие связано только с ладозвукорядным параметром, но не с логико-тональным содержанием.

¹ Ю.Н.Холопов, в частности, подчеркивает, что упрощенно тональность может быть понята "как функция основного тона" и что в этом смысле "категория основного тона получает в классической тональности богатую разработку" 93.266. Он предлагает различать четыре типа основного тона:

основной тон тональности — T_1 (тоники-звук);

основной тон функции — T_1, D_1, S_1 (также и их "имитации" — DD_1 , побочные D и S и др.);

основной тон аккорда самого по себе ["местное значение основы аккорда, что может совпадать с основным тоном функции аккорда, но может не совпадать (напр., в "спутниках" секстовой смены", скажем, во втором или третьем, или шестом септах);

мнимый основной тон ("тот, что в действительности таковым не является. Напр., звук f^1 а – с – f^1 мазурки Шопена оп. 17 №4 <...> при формальном понимании классических аккордов <...>." 93.267.

Разновидности нетонических функций

Квинтовые функции

Квинтовые функции (по немецкой терминологии — доминантовые и субдоминантовые) — это значения и связи звуковых элементов, основные тоны которых находятся в верхнеквинтовом или нижнеквинтовым соотношении с основным тоном тоники.

Созвучиям квинтовых функций присущи наивысшие конструктивно-тоникальные "способности". Эти "способности" обусловлены максимальным акустическим родством в отношениях между созвучиями этих функций и тоники. У созвучий нисходящего квинтового соотношения (= доминанты), в котором ладовая зависимость совпадает с акустической, такие способности представляются наиболее сильными. Именно данный факт объясняет, в частности, более высокую степень ладовой напряженности и тональной неустойчивости созвучий доминантовой функции по сравнению с субдоминантовыми, а также их определённую и активную направленность к ладовому центру. В то же время, у созвучий восходящего квинтового соотношения (= субдоминанты) ладовая зависимость не совпадает с акустической, вследствие чего конструктивно-тоникальные способности субдоминанты значительно слабее, чем у доминанты. И при особых метроритмических и синтаксических условиях (появление её на сильных долях, а тоники на слабых, большая протяжённость субдоминанты и др.) она стремится сама обрести значение тоники, превращая тем самым саму тонику в собственную доминанту¹. Особенно яркое проявление конструктивно-тоникальных "способностей" созвучий квинтовой функции (доминанты и субдоминанты) наблюдается при активном содействии других конструктивно-тоникальных факторов, в том числе: метроритмического и фактора *центра направленного последования*. Энергичность звуковой смены, активная конструктивно-тональная сила, достаточная связанность (конкретнозвуковая, акустическая) являются наиболее характерными свойствами гармонических соединений элементов квинтовых соотношений.

Характерное новofункциональное явление современной музыки, имеющее определённые традиции — это *квинтовые ряды созвучий* — неоднократное движение созвучий по квинтам (квартам — квартовые ряды). Их гармоническая природа может быть хроматической и диатонической. В частности, данные ряды могут складываться только из одних побочных доминант (напр., цепь из доминант к VI (Tr), ко II (SP), к V (DD), к Г и т.п.). Пример 284. Пример 285

¹ В этом явлении "кошунственно" хочется увидеть своеобразное отражение принципа "единства и борьбы противоположностей", который изначально является одним из потенциальных условий гармонического процесса, его развития, продвижения и завершения в тонально организованном музыкальном сочинении.

Пример 284

Дебюсси. Волосы

Их по - ток на - ве - ки сбли - зитвом уста с моим - ми,
par la - m'e - me che - ve - lu - re la bou - che sur la bou - che,

По - ро - ю так два лав - ра сле - та - ют - ся кор - ня - ми.
ain - si, que deux lau - riers n'ont sou - vent qu'un - se ra - ci - ne.

Пример 285

Равель. Благородные вальсы, I

G-dur: $D_1^{5\>} (= D_1) = D_{13} D_{12} D_{11} D_{10} D_9 D_8 D_7 D_6 D_5 D_4 D_3 D_2 (=DD)$
 \dagger

Примечания:
 1) \dagger — знак, означающий отсутствие в аккорде примы;
 2) в примере представлена относительно новая функциональная формула — «квинтовый ряд», представляющая собой автентическое отношение значительного числа аккордов (все они имеют свой порядковый номер, который проставлен рядом с каждым знаком доминанты). По предложению Ю.Н.Холопова эти цифровые номера доминант в таких рядах могут рисоваться внутри знака доминанты.

Подобные ряды представляются как особые зоны с повышенным функцио-

нальным напряжением, сохраняющих свою тональную значимость, но при этом обогащают тональность новыми инверсионно-функциональными явлениями.

Более редкие варианты квинтовых хроматических рядов — это ряды, связанные с использованием только консонирующих созвучий. В них функциональная автентическая природа ряда выражена менее ярко. В качестве основных тонов консонирующих созвучий при этом могут быть использованы и диатонические и хроматические ступени тональности. При этом обычно первый вариант связан с движением от периферии к центру, а второй — от центра к периферии

Терцовые функции

Терцовые функции (= медиантовые и субмедиантовые^I) представляют собой значения и отношения элементов, основные тоны которых находятся в терцовой связи с основным тоном тоники.

Различаются следующие разновидности терцовых функций: функции верхней и нижней медианты (= медианты и субмедианты), а также "пониженной" и "повышенной" [59. 151-152; 25.229-230] или "низкой" и "высокой" [85. 293], натуральной и хроматической, мажорной и минорной. Названные градации терцовых функций зависят от величины соотношения основных тонов элементов, выполняющих эти функций с основным тоном ближайшего аккорда и, естественно, самой тоники, от основного ладового наклонения тональной структуры (низкие в мажоре, высокие в миноре), от интервального содержания созвучий, выполняющих медиантовые функции.

Становление терцовых функций в тональности в качестве характерного конструктивного явления наблюдается с конца XVIII века. В гармонии венско-классического типа они обычно оцениваются как явления, для которых характерно сочетание признаков смежных с ними основных квинтовых функций и не характерно значение особых самостоятельных функций. Обычно в этот период медианты выступают только в качестве "функциональных спутников" по отношению к главным созвучиям. Однако не исключена при этом и возможность выполнения одной и той же медиантой (в зависимости от гармонической ситуации, складывающейся вокруг неё) р а з н ы х о с н о в н ы х функций (напр., трезвучие VI ступени в последовательности трезвучий I – VI – IV функции субдоминанты без примы (S_±)^{II}, а в последовательности трезвучий I – IV – V – VI ступеней — тоники с секстой внизу и т.п.). К числу важнейших факторов, обуславливающих появление у медиант тех или иных признаков квинтовых функций относятся:

- появление медиант до или после этих функций [так, трезвучие VI-й ступени после T и перед трезвучием III-й ступени — это

^I "МЕДИАНТА, *ы, жс.* [< лат. mediāns (mediāntis) разделяющий пополам] <...>" КиМ.

^{II} Здесь и дальше применяются функциональные обозначения по системе X. Римана, но с учётом модификаций, предлагаемых Ю.Н.Холоповым [93.502].

обычно тоника на сексте, т.е. тоническая параллель (= Тр), а перед субдоминантой, взятой на более слабой доле, чем она — субдоминанта без примы (= S₊) и т.д.];

- на сильной или слабой доле такта (затактовое III₃⁵ перед Т — скорее доминанта на сексте, а оно же после Т — обычно её "спутник" (= Т₊⁷);
- до или после созвучий с основным аккордовым тоном (не функциональным) на II ступени (VI₃⁵ перед III₃⁵ — S⁶, взятой на более сильной, чем она сама доле такта — скорее субдоминанта без примы — S₊, а на более слабой доле и после тоники — тоническая параллель — Тр);
- продолжение или начало в медиантах линейного — проходящего или вспомогательного — движения начатого в аккордах основных функций (квинта в трезвучии III ступени после примы тоники с последующим возвращением обычно воспринимается как вспомогательное движение внутри тоники с потерей её примы в басу (Т¹ – Т₊⁷ – Т₆¹), то же при проходящем движении с выходом на терцию субдоминанты (Т – Т₊⁷ — S³);
- расположение основного тона медиант выше или ниже их примы и другие.

Время выдвигания терцовых функций в качестве относительно самостоятельных гармонических значений (= ролей) аккордов VI и III ступеней в отношениях с тоникой и аккордами других функций [5; 25.222-230; 59.151-152] — это, примерно, рубеж XIX-XX столетий. Обозначением медианты, как новой самостоятельной функции, автономной от основных функций, становятся символы "М" (медианта) и её обращение — W (субмедианта). Примерно в этот же исторический период происходит и значительное расширение состава ступеней и исполнителей медиантовых и субмедиантовых функций. Наряду с понятиями диатонические медианты и субмедианты, начинают использоваться понятия "хроматические медианты" и "хроматические субмедианты". При этом последние возникают естественным образом в рамках в начале одноимённой, затем однотерцовой и, наконец, полной мажоро-минорной систем. Таким образом, в роли хроматических медиант и субмедиант начинают выступать мажорная и минорная медианта и субмедианта, низкие мажорная и минорная медианта и субмедианта, высокие мажорная и минорная медианта и субмедианта.

Следует отметить специфическое проявление медиантовых функций в терцовых рядах созвучий. Их конструктивно-тональная самостоятельность, связанная с отсутствием привычных разрешений, ведёт к расширению тональной функциональности, образо-

¹ Сложный характер взаимодействия этих факторов, требует обычно объективного учёта роли каждого из них в функциональном процессе, внимательной оценки общего перевеса тех или иных факторов при установлении реального функционального значения какой-либо медианты в каждой конкретной гармонической ситуации.

Пример 288

Мийо. Концерт, II «Романс» (упрощено)

III C производный ангемитонный I As

Аs I (v) I

сублагды b c d Аs IV \leftarrow

pp \flat VII I v II I

cis (\sim des = IV as/Rs) a/As/as 18

mp

Аs: I \flat III \flat VI E v (D7) I (T6) C v (D7) I \flat VII III v I (T6)

Detailed description of the musical score: The score is in 6/8 time and consists of three systems. The first system shows a piano introduction with a treble clef and a bass clef. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The violin part has a melodic line with slurs. Handwritten annotations include 'III C' and 'I As'. The second system continues the piano accompaniment and violin melody. Annotations include 'As I (v)', 'сублагды', and a sequence of notes 'b', 'c', 'd' with arrows pointing to specific measures. The third system features a change in dynamics to 'mp' and includes a circled annotation 'cis (~ des = IV as/Rs)' and another circled annotation 'a/As/as 18'. The bottom of the page contains a series of chord symbols: 'As: I flat III flat VI E v (D7) I (T6) C v (D7) I flat VII III v I (T6)'.

Пример 289

Прокофьев. Джульетта

C/c/cis: I □ VI III< I

Пример 290

Дебюсси. Генерал Лявин, эксцентрик

терцовый ряд →

Пример 291

Экер. Две прелюдии, I

T₉ VI₉ T₉ VI₉ T₉ VI₉

T₉ VI₉ T₉ T₉

Общехарактерной чертой созвучий терцовых функций является их

относительно слабая ладовая напряженность, менее определённая и менее активная направленность к основному ладовому центру по сравнению с аккордами других нетонических функций. Основные причины этого — обилие "мягких" консонирующих связей между медиантовыми созвучиями и тоникой, обязательное присутствие общих тонов, т.е. относительно незначительный звуковой контраст (особенно в условиях диатоники).

Секундовые функции

Секундовые функции являются значением и отношением элементов, основные тоны которых находятся в секундовом соотношении с основным тоном тоники.

Разновидности секундовых функций связаны с направленностью движения гармонических элементов:

- восходящая (вводная доминанта) и
- нисходящая (вводная субдоминанта).

Подразделение этих функций происходит также и в зависимости от тонового состава секунды: "вводнотоновая" и "вводнополутоновая" доминанта или субдоминанта [59.148-152; 25.219-224; 72.80-91; 73.181; 55; 56]. Элементов разных секундовых функций имеют различные степени ладовой напряженности: большая напряженность — малые секунды, меньшая — большие

Пример 292, Пример 293, Пример 294, Пример 295, Пример 296, Пример 297, Пример 298, Пример 300

Пример 292

Brubeck. In Your Own Sweet Way

Пример 293

Прокофьев. 9 соната, IV

Пример 294

Шостакович. 24 прелюдии, XXIV



vv. VII >
(вводнотоновая субдоминанта минорная)

Detailed description: This musical score is for the introduction of the 24th Prelude by Dmitri Shostakovich. It is written in G minor (one flat) and 4/8 time. The piece begins with a piano (p) dynamic. The bass line features a circled 'd' below the first measure. The melody in the right hand consists of a series of eighth notes, while the bass line has a steady eighth-note accompaniment.

Пример 295

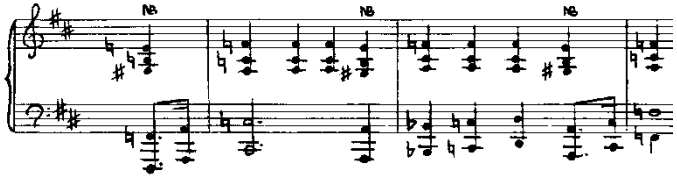
Шостакович. 24 прелюдии, XXIV
V низкая как vv.



Detailed description: This musical score is for the introduction of the 24th Prelude by Dmitri Shostakovich. It is written in G minor (one flat) and 4/8 time. The piece begins with a piano (p) dynamic. The bass line features a circled 'd' below the first measure. The melody in the right hand consists of a series of eighth notes, while the bass line has a steady eighth-note accompaniment.

Пример 296

Шостакович. 2 соната, I



Detailed description: This musical score is for the introduction of the first movement of the 2nd Sonata by Dmitri Shostakovich. It is written in G major (one sharp) and 4/8 time. The piece begins with a piano (p) dynamic. The bass line features a circled 'd' below the first measure. The melody in the right hand consists of a series of eighth notes, while the bass line has a steady eighth-note accompaniment.

Пример 297

Кара Караев. 24 Прелюдии, XII

Пример 298

Мясковский. Причуды, II

$SII < 3$
 > 1 (his = c)

$M > 3$
 $\square IV$

Пример 299

Прокофьев. Сарказмы, IV

Пример 300

Прокофьев. Пятая соната, 1 часть

Примечание

Во втором и третьем тактах примера образуются политональные полиаккорды монофункциональной природы (T/T; S♭II/ S♭II), находящиеся со следующими аккордами в малосекундовых плагальных отношениях:

| | | |
|--------|---|------|
| B-dur: | T | S♭II |
| E-dur: | T | S♭II |

Природа центронаправленности секундовых функций и их ладовой напряженности созвучий довольно специфична: её содержание и основные предпосылки определяются следующим образом:

- отношение сильнейшего противоречия между основными тонами созвучий секундовых функций и тоники (их соприкосновение, столкновение, исключает гармоническое слияние, ощущение "согласия" в своих связях, которое в той или иной степени обычно возникает между основными тонами созвучий других функций и тоникой. Аналогичен характер взаимоотношений между остальными тонами созвучий, находящимися в секундовых отношениях;

- совпадение инерции мелодического движения, возникающей в процессе приближения созвучий секундовых функций к тонике, с направлением их ладового тяготения к ней. Активное ослабление (в результате такого совпадения) всех острых противоречий, возникающих между основными тонами созвучий секундовых функций и тонике, а также и другими их тонами (если они также находятся в соотношении секунды). Осознание секундовых ходов, образующихся здесь, как явлений, имеющих совершенно особое, самостоятельное мелодическое значение, как элементарной основы голосоведения и как "вяжущего" средства в аккордовом движении.

Тритоновая функция

Тритоновая функция — это значение и отношения элементов, основные тоны которых находятся в тритоновом соотношении с основным тоном тонике Пример 301, Пример 302, Пример 303

Пример 301

Цинцадзе. Квартет №5, 1



C цГ У Т У МТ⁷ (местная тоника) или:

C/Ces Т^(C) D^(Ces) Т₆^(C) (тон. секст на сексте)

Пример 302

Прокофьев. Вторая соната, I



3

D Т Т⁴⁻³

Пример 303

Прокофьев. Соната №8, III



Гармоническим элементам тритоновой функции присуща, как правило, значительная обострённость ладовой напряженности. Её основные предпосылки: предельная отдаленность основного тона этих элементов от основного тона тональности; резко диссонантный характер тритонового соотношения их основных тонов и секундового между другими тонами (всеми или некоторыми).

Конструктивно-тониальные "способности" созвучий тритоновой функции относительно слабы, но обретают достаточную силу и определенность при содействии других конструктивно-тональных факторов [18.29-46; 73.49; 85.293; 25.222-225].

Для созвучий тритоновой функции характерна относительная неопределенность функционально-групповой природы.

Основные признаки, указывающие на её **автентические свойства** — это отсутствие примы тоники в составе мажорного и минорного созвучий тритоновой функции; возможное включение в состав этого элемента седьмой ступени (низкой в мажоре, натуральной в миноре), которая направляется в дальнейшем вверх к первой ступени.

Основные признаки, указывающие на **плагальные свойства** — возможное нисходящее движение квинтового тона тритоновых созвучий и присутствие (как распространённое явление) шестой ступени тональности.

Однозначный ответ по отношению к созвучиям тритоновой функции **возможен только при учёте характера отношений** всех компонентов тритоновых и тониического созвучий, имеющих место в каждом конкретном случае.

Наряду с вышесказанным, возможно и представление о тритоновой функции (= тритонанте) как об **индивидуально в своём функциональном содержании гармоническом явлении**, т.е. не как об обязательно доминантовом или субдоминантовом, но и как об относительно новом самостоятельном — "тритоновой функции", вбирающей в себя характерные признаки и тех и других.

Автентические и плагальные обороты

Автентический и плагальный характер последования гармонических элементов. Факторы, обуславливающие его содержание: тип интервала между основными тонами этих элементов и его направленность.

Признаки автентического последования в широком смысле — появление основного тона второго элемента в качестве нового звука по отношению к звуковому составу первого аккорда и становление основного тона первого аккорда частью второго.

Признаки плагального последования — содержание основного тона второго аккорда в первом и объединение его с основным тоном первого аккорда в созвучие, близкое первому и контрастное второму аккорду.

Отнесение понятий автентичности и плагальности прежде всего к соединениям аккордов квинтовых и терцовых функций [73.181; 72.80-91; 25.219-225; 62.83-84]. Характерное свойство автентических последований — активность, плагальных — пассивность.

Доминантовая и субдоминантовая группы функций

Между элементами различных нетонических функций существует определенное гармоническое и сходство и различие. Оно обусловлено такими объективными факторами как звуковое родство тех или иных нетонических элементов между собой и с тоникой, характер интервального соотношения их основных тонов с основным тоном тоники и других элементов нетонических функций (в том числе: тот или иной диссонансный или консонансный тип интервала возникающий между ними и его направленность — вектор движения).

Действие названных факторов представляют собой объективную предпосылку функционально-групповой дифференциации различных нетонических элементов. В традиционной гармонии различают две основные группы нетонических элементов:

первая — это группа элементов автентического соотношения с тоникой или, в широком значении слова, группа элементов доминантовой функции;

вторая — группа элементов плагальных соотношений с тоникой или, иначе, группа элементов субдоминантовой функции.

Характерные признаки элементов доминантовой группы:

- седьмая ступень в составе элемента;
- квинто-квартовое соотношение (квинта — вниз, кварта — вверх) основного тона нетонического элемента с основным тоном тоники;
- нисходящее движение — для элементов терцовых функций, восходящее — для элементов секун-

- довых функций;
- проявление звукового родства между элементами доминантовой и тонической функции через квинтовый и другие тона, если тоника имеет диссонантную структуру, но не через её основной тон.

Характерные признаки элементов субдоминантовой группы:

- шестая ступень в составе элемента;
- квартово-квинтовое соотношение (кварта — вниз, квинта — вверх) основного тона нетонического элемента с основным тоном тоники;
- в о с х о д я щ е е д в и ж е н и е — для элементов терцовых функций, н и с х о д я щ е е — для элементов секундовых функций;
- проявление звукового родства между элементами субдоминантовой и тонической функций через наиболее устойчивый тон тоники — её приму. (Данный фактор — известная причина некоторой пассивности плагальных отношений по сравнению с автентическими.)

Функциональная логика в ладотональности

Основные принципы и закономерности функциональной логики классических тональных структур достаточно для своего практического применения разработаны и изучены традиционной функциональной теорией.

Отечественная функциональная школа является на сегодняшний день не только последовательным преемником лучших достижений этой теории, но ею внесён также ряд принципиально новых фундаментальных положений в прежние представления о функциональной логике тональности, тональных функциях и во многие другие представления, в которых учитываются тенденции современной гармонии к очень значительному обновлению её функциональных качеств, т.е. тех качеств, которые сегодня выступают как заметно характерные закономерности тонального мышления нашего времени. В российской педагогической практике отражены многих из этих положений (напр., в сфере специальных понятий разработаны такие функциональные категории как: основные и переменные функции, гармонические и мелодические функции, ладотональная переменность и полисистемность, "*функциональные спутники*" и *функциональная инверсия, постальтерация, функциональные дубли, ЦЭ* и мн. другие). Сегодня начинают также относительно активно включать в учебно-теоретическую практику музыковедов, режиссёров и композиторов и такие новые положения современной функциональной теории, которые пока ещё остаются за её официальными, но - академическими методическими установками, несмотря на вполне фундаментальный и объективный характер своего содержания.

Явные органические связи тональных структур многих современных композиторов обнаруживаются со структурами всего классикоромантического искусства. Проявляются же эти связи и в виде общих конструктивно-гармонических закономерностей, и самих конкретных гармонических средств, и в самой общей функциональной логике.

Степень родства функциональной логики их структур зависит прежде всего от сходства гармонического материала, на основе которого выстраиваются эти структуры..

Характер такого родства обусловлен значительной устойчивостью **общеструктурных законов*** функциональной логики вообще и тональной в частности. *Общеструктурные законы* сохраняют своё конструктивно-определяющее значение в любых модификациях тональности как далёкого прошлого, так и самого близкого настоящего, не взирая на значительные, порой крайне далёкие различия в их гармоническом материале и способах обращения с ним.

Обновления природы *общеструктурной функциональной логики** в новых модификациях тональности, как правило, **относительно незначительны**. А её существенное изменение происходит только при соответствующих **ярко качественных** преобразованиях гармонического материала. Такие изменения характерны прежде всего для отдельных конкретноструктурных явлений тональности в музыке XX-XXI веков, т.е. для отдельных, но далеко ещё не для всех тональных сочинений нашего времени.

Тенденция к подчеркнутой индивидуализации гармонического материала тональности, а так же способов обращения с ним — типичное явление в творчестве наших современников. И как следствие, соответствующее отражение этой тенденции происходит и в сфере функциональной логики. В частности, оно связано с образованием в музыке наших дней таких расширенных форм функционально-тональной системы, в которых принцип функциональной ценности каждой ступени, её стремление к конструктивно-системной автономности, "перевешивает" подчинение этих ступеней и связанных с ними в созвучия других тонов музыкальной ткани **самым сильным центростремительным устремлениям к тонике**. Для таких форм тональных структур характерен, так называемый, "функциональный плюрализм". Его действие особенно эффективно проявляется на **многоступенной хроматической основе**, которая **является ведущей посылкой для создания функционально-индивидуализированных тональных структур**. Обусловленность подобной индивидуальности происходит в связи со всеми вышеназванными факторами и, в том числе, в связи с возможностью разнообразного варьирования **интервально-звукового содержания** используемых гармонических средств, способов их взаимосвязи, а также более или менее индивидуального обращения с ними в плане как их собственного конструирования, так и выбора способа их последования и ряда других условий.

Специфические стороны функциональной индивидуализации обычно связаны с привлечением в сферу действия тональных принципов звуковысотной организации как новых приёмов и средств гармонического письма (напр., хроматических вариантов терцовых и квинтовых рядов, функциональных инверсий, функциональных дублей и постальтерационных явлений), так и исторически предшествующих.

Основные принципы функциональной логики в классических структурах, как известно, имеют своё конкретное выражение в формулах: $T — S — D — T$ и $t — d — s — D — t$, которые отражают, в конечном значении, определённый порядок последования гармонических элементов в разных модификациях тональной звуковысотной организации, т.е. порядок, который обеспечивает максимальное усиление тоники, становление централизованной зависимости между всеми созвучиями лада, активности гармонического развития и другие характерные свойства данной организации.

Характерные изменения в гармоническом материале тональных структур, произошедшие в процессе исторического развития ладотональной системы, обычно выражены в колоссальном расширении гармонических средств, принимающих участие в тональном процессе, в мощном увеличении и усложнении внутренней внутритональной контрастности — интервально-структурной, функциональной (напр., побочные доминанты, субдоминанты, медианты, субмедианты), а также внутрифункциональной и ладозвукорядной (включение в сферу тональности гармоний, выстроенных на основе из разных звукорядов с основным тоном, взятым как из основного лада, так и из "привлеченных"), в активизации альтерационных изменений в составе традиционных созвучий, в привлечении побочных и заменных тонов, в активном применении хроматических аккордов особой, линейной природы.

Подобные изменения в гармоническом материале обязательно ведут к соответствующим изменениям и в конкретной конструктивной логике современных тональных сочинений. В этом случае обычно происходит относительно частое обогачение традиционной логики новыми функциональными закономерностями, ведущие из которых связаны с такими явлениями, как:

- хроматические ряды созвучий, построенных по разным интервалам (квинтовые ряды, терцовые ряды, секундовые ряды),
- экзотические тритоновые замены (*функциональные дубли*),
- *функциональные спутники*,
- *функциональная инверсия*,
- эмансипация секундовых, терцовых, тритоновых связей, в создании которых принимают участие различные по структуре консонирующие и диссонирющие элементы с основными тонами на диатонических и хроматических функционально-самостоятельных ступенях тональности. (Явление последних, в отдель-

ных случаях, происходит и в качестве конструктивно-ведущих функциональных закономерностей, т.е. играющих более важную роль в организации гармонического целого по сравнению с традиционными. Подчеркнутость действия закономерностей типа T — S — D — T и ей подобных в современных структурах является реальной основой для сближения этих построений с традиционно-тональными.)

Обобщение наиболее характерных функциональных закономерностей разных видов тональной формы звуковой организации присуще *общеструктурному закону**, именуемому как *принцип комплементарности*. К числу основных положений, раскрывающих содержание его действия в условиях тональной структуры относятся следующие:

- ❖ возрастающая активность гармонического процесса обусловливается подключением новых звуковых компонентов в последующие созвучия;
- ❖ повторение звуков и интервальных компонентов в элементах структуры способствует их как непосредственной, так и опосредованной связи с другими элементами. С увеличением действия фактора повторности происходит д е а к т и в и з а ц и я гармонического процесса;
- ❖ последование аккордов обретает наибольшую активность и энергию, если основной тон последующего аккорда отсутствует в составе предыдущего;
- ❖ увеличение внутрискруктурной контрастности, осложняющей непосредственное действие классического принципа T — S — D — T, компенсируется *дополнительными факторами объединения*, в том числе: *ф а к т о р о м л и н е а р н о с т и*, *дополнительным конструктивным элементом*, *"тематической гармонией"*).

Принцип хроматической комплементарности

Данный принцип особенно активно проявляется в тональных структурах с расширенным числом ступеней. Его действие происходит в соответствии с общеструктурным законом комплементарного построения гармонической структуры. Содержание этого принципа обуславливает тот "комплементирующий порядок" последования хроматических элементов, их постепенное нарастание, при котором гармонический процесс отличается наибольшей активностью, энергичностью и общей тональной связанностью. Аналогичность действия этого принципа наблюдается и в традиционно-тональном движении, выраженном в классической формуле T — S — D — T.

Принцип хроматической комплементарности связан с естественным переходом от элементов более близких к тонике к элементам, более отдаленным от неё. Под собственно далекими от тоники элементами понимаются те, основной тон которых образует диссонанс с её *примой*, напр., основной

тон созвучий тритонанты и ступеней, отстоящих на полутон вверх и вниз.

В мажорно-минорных формах тональности данный принцип понимается как конструктивно-сопутствующий основному принципу $T - S - D - T$, но не как его заместитель. Выход этого принципа на ведущее место происходит только в структурах "новотонального типа" (отдельные разновидности диссонантной тональности; тональности, где постальтерационные элементы оказываются конструктивно ведущими или единственными; ряд вариантов звукоядонейтральной или "ладонейтральной" тональности и др.).

Особенности современной функциональной теории

Отечественная теория сегодня принимает различные (в том числе: секундовые, квинтовые, медиативные и тритоновую) функции в качестве самостоятельных значений и связей звуковысотных элементов тональной организации, т.е. в ней наблюдается уход от классического понятия функции и, в конечном моменте, от функциональной теории в римановском смысле этого и некоторых других терминов и понятий, что можно оценить как относительный возврат к более старой, чем римановская, "ступенной" теории, но со следующими особенностями:

◀ с выделением главных и побочных ступеней как, соответственно, функционально более или менее определённых в своём конструктивно-тональном действии;

◀ с выделением группового (общефункционального) подобия отдельных функций или, другими словами, общих тенденций в их центронаправленном действии (автентическом или плагальном);

◀ то, что раньше называлось ступенью и применялось в смысле "значение", теперь стало называться функцией. (Указанное возвращение к прежнему на новом уровне — явление вполне закономерное и обусловлено в своей диалектичности всем историческим развитием ладотональной системы, и в особенности усложнением гармонического материала новых тональных структур.);

◀ с расширением состава ступеней тональности, входящих в непосредственные отношения с тоникой (хроматические ступени миксодиадонического, полидиадонического, энгармонического происхождения¹);

¹ Таким "ступенным функциям" на всех этапах их исторического вхождения в тональность присуща первоначально опосредованная зависимость от тоники, т.е. зависимость, осуществляемая через посредство ближайших основных тональных функций. И только в музыке XIX и особенно XX столетий уровень самостоятельности "ступенных функций" возрастает вместе с учащением их непосредственных контактов с тоникой. Особенно ощутимой эта самостоятельность оказывается в условиях *хроматики энгармонической*, когда объяснение тех или иных хроматических "ступенных функций" в качестве побочных S, D, M и W мажоро-минорного или какого-либо иного звукоядного (скажем, миксодиадонического) происхождения оказывается

◀ с расширением числа гармонических исполнителей (диатонических, альтерированных, хроматических) тех или иных функций, их интервально-звуковым разнообразием;

◀ с увеличением, в связи с последним, внутрифункциональных контрастов и усложнением конструктивных закономерностей (т.е. появляются многочисленные и многообразные побочные доминанты и субдоминанты к диатоническим и хроматическим ступеням тональности, а также побочные медианты, хроматические медианты и субмедианты, секундовые и тритоновая функции, квинтовые и терцовые ряды и пр.).

В современной тональной ткани сегодня даётся оценка секундовых, терцовых и тритоновой функций как значений и связей элементов без условно самостоятельных в конструктивном отношении, хотя и не достигающих полной эмансипации с квинтовыми функциями. Основная причина этого — нехарактерность для них той силы связующего действия и вместе с тем силы звукового обновления, которые присущи квинтовым функциям.

Специфические тенденции к эмансипации функциональности не квинтового типа на основе тонической опоры — важная закономерность в гармонии XX-XXI столетий. Следствие этой тенденции — становление многообразных вариантов тональности и её значение в качестве одного из условий стилистической и конкретноструктурной индивидуализации новотональных структур. Ярчайший пример такой эмансипации — варианты тональности Хиндемита, при которой управляющим принципом функциональности становится не классическая трёхэлементная кварто-квинтовая формула зависимости, а двенадцатиэлементная (см., в частности, ряд I Хиндемита на стр. 236 со специфической иерархией, установленной самим композитором). Становление этой и других многоэлементных формул функциональной логики — начало долгого пути к созданию новых форм тональной функциональности, дальнейшему конструктивному обособлению неквинтовых функций, их эмансипации от квинтовых.

ся невозможной. Напр., в случаях "звукорядонейтральной" ладовой организации, встречающейся в ряде сочинений Хиндемита, Прокофьева и других композиторов, проявляющей себя в "длительных" терцовых рядах, в цепочках из уменьшённых, увеличенных и маломажорных созвучий. В последних случаях уже не возникает эффект побочности функций, поскольку фактически отсутствует привычное традиционное разрешение, т.е. наблюдается расширение реальной функциональности через образование ряда функционально новых основных тонов. Отсюда возникают и такие новые функции, как "пятая доминанта" или "пятая медианта" в многоквинтовых и многотерцовых рядах созвучий (яркий пример подобных "пятых медиант" есть, в частности, в Сонете 47 Листа, где в движении созвучий медиантовых функций образуется автентическое нисходящее движение, но возможно и плагальное, как это происходит в тональной репризе пьесы "Дельфийские танцовщицы" К.Дебюсси).

Основные факторы гармонического объединения в структурах различной технической природы

Современный гармонический материал практически неисчерпаем. Поэтому в каждом сочинении естественно и принципиально необходимо действует принцип намеренного или естественного отбора композитором какой-то части этого материала при создании своего музыкального сочинения. Такого рода принцип обусловлен многообразным действием одного из *общеструктурных законов**, который определяется как "*ограничение конкретного материала*", т.е. раскрывается как некий намеренный отбор определённой части гармонического или другого *компонентного материала**, как его целесообразное ограничение в каждом конкретном произведении. Подчинение этому закону — обязательное условие логического и эстетически приёмого становления и развития структуры музыкальных сочинений, её явления как объективно существующего художественного целого.

Всякое ограничение начально избранных конструктивных элементов проявляется в их конкретноструктурных свойствах, а также в их зависимости от принципов высотного конструирования, т.е. от *конкретноструктурных принципов**, которые индивидуально избираются всякий раз для каждого нового сочинения или его части.

Ведущие предпосылки для различных форм конкретноструктурного ограничения в музыкальных сочинениях нашего времени — это:

- огромное богатство современного структурного потенциала начально избираемых конструктивных элементов,
- разнообразие принципов высотного конструирования, присутствующих различным техникам современного звуковысотного письма и
- многогранность их конкретноструктурного воплощения.

Все эти принципы высотного конструирования понимаются как *структурнотехнические факторы ограничения материала структуры* в её конкретных звуковых проекциях, т.е. как факторы, упорядочивающее действие которых на звуковые или иные компоненты музыкальной ткани одновременно ведёт и к ограничению форм их отношений и установлению связи между ними.

Принципы высотного построения, индивидуально избираемые для той или иной конкретной структуры, сегодня определяются как *конкретноструктурные факторы ограничения*. Их содержание раскрывается как индивидуальное преломление структурнотехниче-

ских факторов ограничения в данной конкретной структуре на основе и в зависимости от свойств начально избранных конструктивных элементов, как применение тех или иных из этих принципов и конструктивных элементов **в качестве ведущих или сопутствующих**, т.е. как **метод непосредственного обращения с конкретной гармонией и другими компонентами музыкальной ткани, обязательно учитывающий свойства начальных конструктивных элементов и сущность определённых композиционных-технических принципов звукового письма.**

Упорядочивающее действие различных факторов ограничения понимается также и как действие направленное на **объединение конкретного гармонического материала в конкретном произведении**, другими словами, и как *факторы объединения* в гармонических структурах. Эти факторы соответственно подразделяются на *структурнотехнические** и *конкретноструктурные**.

Названные факторы воплощаются в качестве или основных, или дополнительных. К основным относятся те из них, которые являются конструктивно-определяющими и ведущими на протяжении всей структуры. Их действие распространяется на все её элементы, независимо от их конструктивного уровня. К дополнительным факторам — факторы, действие которых распространяется только на отдельные части структуры, отдельные её конструктивные уровни и элементы.

¹ Другими словами всё то, что является характерными конструктивными качествами начально избираемого музыкального материала, т.е. его интервальные и аккордовое содержание, функциональная природа, фактурные признаки и др. — всё это становится основой всего последующего гармонического и другого компонентного процессов, т.е. в дальнейшем многократно точно и варьировано повторяющимся, мультиплицирующимся по самым разным параметрам (напр., по позиционным отношениям субтональностей в тональной структуре или производных серий и серийных сегментов в серийном сочинении и во многом, если не во всём, другом.

Дополнительные факторы гармонического объединения в структурах различной технической природы

В современном звуковом процессе наблюдается колоссальное расширение как самих гармонических средств (аккордовых, звукорядных, полигармонических и пр.), так и мощное увеличение внутрискруктурной контрастности, в том числе: функциональной, внутрифункциональной, интервально-структурной, аккордово-структурной, тонально-, модально- и серийно-структурной и др. В этих условиях постоянно возникает необходимость привлечения при построении гармонической ткани музыкального сочинения особых *дополнительных факторов объединения*, направленных на укрепление гармонической связности в том или ином сочинении.

Наиболее распространённые из них — это *дополнительный конструктивный элемент* (= "добавочный" 85), "*тематическая интонация*" 55.51-52, лейт-элементы, отчасти "*гармоние-мелодия*" [18; 49.368; 78].

Дополнительный конструктивный элемент¹

Дополнительный конструктивный элемент (ДКЭ) (правильнее — принцип дополнительного конструктивного элемента) является важным фактором, способствующим упрочению единства гармонических структур. Как и большинства других факторов единства он непосредственно связан с повторностью.

Действие этого фактора проявляется в эпизодическом повторении какого-либо гармонического элемента (звука, интервала, интервального комплекса, субаккорда) в составе основных конструктивных элементов структуры, на **отдельных её участках**. Последовательное проведение *принципа дополнительного конструктивного элемента* — это условие, обеспечивающее таким участкам структуры определённое единообразие колорита и способствующее тем самым достижению в них большей связности и цельности.

Различные варианты *дополнительного конструктивного элемента* могут комбинироваться между собой, а также с другими факторами структурного единства, имеющими меньшее конструктивно-композиционное значение (напр., фактурными, тембровыми).

Интервалы, интервальные группы (= *соинтервалия**), аккорды и отдельные тоны, которые функционируют в качестве *дополнительных конструктивных элементов*, они как бы "прослаивают", эпизодически "прошивают" гармоническую структуру сочинения на её отдельных участках, "рассеиваясь" среди основных конструктивных элементов. При этом много-

¹ Рекомендуемая литература: 55.51-52, 68-69, 73-75; 41.507- 510, Гл. IX; 13. Л. 4. 6; 66.30.

звучные дополнительные конструктивные элементы распадаются обычно на отдельные части и проникновение в таком своём виде внутрь исследований из основных элементов.

Пример 304. Схема 16

Пример 304

Мяковский. Причуды, VI

The musical score is written for piano and bass. It consists of six systems of staves. The first system is marked *P dolciss. ed espr.*. The second system is marked *mf* and *p*. The third system is marked *cresc.*. The fourth system is marked *p*, *rit.*, and *a tempo*. The fifth system is marked *pp*, *ppp*, and *ppp*. The sixth system is marked *ppp* and *morendo*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Примечание:

В роли дополнительного конструктивного элемента (ДКЭ) в этой пьесе выступают сразу несколько компонентов:

1) интервал тритон (Y), который отсутствует только в нескольких созвучиях и часто появляется в виде непосредственной или опосредованной интервальной связи в мелодическом движении;

2) целотоновая интервальная группа (чаще трихордовая, но встречается и в тетрахордовом варианте (напр., 1-2 тт. b-as-ges-fes). Тетрахорд может быть полным и неполным. Так в 5-6 тт. — это fis-b-c? C-e-fis

Он же может появляться и в опосредованных связях. Например, в S такте зло в мелодии звуки f-a...es, в 9 такте - a...h-g и т.д.). Проявление целотоновой красочности, естественно, находит свое отражение в структуре ведущих созвучий пьесы — малых трионсептаккордов и большинстве центров.

3) увеличенное трезвучие, которое образуется в 3, 4, 8-12, 14, 15 тактах из звуков b-d-fis, f-a-cis, as-c-e, g-h-dis и других. Степень их слышимости различна, что обусловлено в первую очередь фактором их "фактурного единения". Названные ДКЭ объединены общим качеством — все они так или иначе связаны с гармонией целотоновой природы. И в этом аспекте сама целотоновость. ее красочные явления могут рассматриваться также как своеобразный феномен дополнительного конструктивного элемента, действующего на самом высоком конструктивном уровне.

Схема 16

The image displays a musical score for Scheme 16, consisting of three systems of staves. The notation is complex, featuring various note values, rests, and chord symbols. The first system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It shows a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff, with a piano (p) dynamic marking. The second system continues the melodic and bass lines, with a 'nob.' (noisy) marking and a '3' indicating a triplet. The third system shows further development of the melodic and bass lines, with a 'nob.' marking and a '3' indicating a triplet. The score is annotated with various symbols and markings, including 'a', 'b', 'a+b', and 'biv', which likely refer to specific harmonic or structural elements discussed in the text.

es: D D t

а + б'

а + б'

Примечание

В схеме выписаны только созвучия, выполняющие функции центров. Число элементов в начальном и конечном собирательных центрах (СЦн СЦк), имеющих наибольшее конструктивное значение, два. Они обозначены соответственно буквами "а" и "б". Наряду с ними в объединении музыкальной ткани участвуют и несколько дополнительных конструктивных элементов (ДКЭ), некоторые из которых также находят свое отражение в этих центрах (см Примечание к Примеру самого сочинения выше). С учетом этого момента функции отдельных звуков, указанные в схеме как неаккордовые, могут иметь свою оценку также и в качестве аккордовых. "Овальными" нотами обозначены звуки, входящие в структуру СПк гармонически, "ромбовидными" — мелодически, "черными" — ноты, не участвующие в нем совсем.

Принцип дополнительного конструктивного элемента представляется важным средством индивидуализации гармонической структуры¹. Историче-

¹ Ю.Н.Холопов связывает понятие дополнительного конструктивного элемента

ские традиции, связанные с применением этого принципа в различных музыкальных стилях и более всего в творчестве композиторов, сознательно использовавших разнообразные ДКЭ в определённых выразительных целях. Наиболее яркое проявление ДКЭ, связанное уже с творчеством композиторов в конце XIX — начала XX столетий (Лист, Дебюсси, Римский-Корсаков, Малер и др.). Творчество композиторов нашего времени — пример многообразного и широкого применения принципа ДКЭ как важного фактора объединения и индивидуализации гармонического материала сочинений.

"Тематическая интонация"

"Тематическая интонация" — это принцип, действие которого основано исключительно на повторности опосредованного типа, когда элементы, играющие подчеркнуто важную роль в построении **самой темы** сочинения и в дальнейшем эпизодически получают своё развитие в разнообразных звуковых образованиях, становясь определяющим фактором связи в отношениях различных тонов сочинения, т.е. распространяют свои интервально-тоновые закономерности на связь разных гармонических компонентов структуры, в том числе:

- связь отдельных тонов ^{Пример 305};
- связь аккордов ^{Пример 306};
- связь *соинтерваллий** ^{Пример 306, Пример 307};
- связь неаккордовых элементов, аккордовых и др. ^{Пример 308}

(ДКЭ) и с повторением какого-либо гармонического элемента в качестве "временно-основного" — единственного на определенном участке формы — конструктивного элемента музыкальной ткани. В качестве характерных черт этих ДКЭ отмечается "инородность" их структуры, её однообразность, их гармоническая обособленность от окружающих основных конструктивных компонентов, "имитационный", мультиплицирующий способ связи между ними (повторение на новой высоте), затрудненность выполнения ими тонально-характерных основных функций, образование на их основе новofункционального изложения, расширяющего сферу контрастов и подобных традиционной функциональной природы тональности. В качестве наиболее частых форм ДКЭ подобного рода называются аккордовые ряды из диссонирующих созвучий одинаковой структуры (напр., цепи малых мажорных и уменьшенных септаккордов, расположенных по квинтам, терциям, секундам, увеличенных трезвучий и др.). В связи с подобного рода рядами вводятся и понятия: "аккордовые ряды" и "многоструктурные функции", указывающие на однообразный характер структуры, движения и функция элементов, участвующих в этих рядах. Здесь указывается и на возможность выведения типа связи между отдельными созвучиями "аккордовых рядов" из их структуры: м3 из уменьшенного септаккорда, б3 из увеличенного трезвучия и т. д.; характерность такой взаимозависимости для ладов с симметричной структурой [93.357-362].

Пример 305

Берг. Соната, оп. 1

The image displays a musical score for the first movement of Alban Berg's Sonata, Op. 1. It consists of two systems of music. The first system features a piano accompaniment with a treble and bass clef, and a vocal line on a single staff. The piano part includes a 'rit.' (ritardando) marking. The second system continues the piano accompaniment and includes an 'a tempo' marking. The score is annotated with various musical symbols, including accidentals and dynamic markings, and includes a small diagrammatic representation of the interval structure below the piano part.

На схемах выписаны звуки, образующие ув. z^5 — ведущую "тематическую интонацию" в этом разделе сонаты Берга.

Примечания

Тематическое ядро структуры содержит несколько элементов, с реализацией которых в структуре связан принцип "тематической интонации". Это интервалы (кварта - ведущий, малая терция, большая секунда), интервальные группы ангеми-tonного содержания и, наконец, аккорды. При этом возможно восприятие одних и тех же гармонических явлений одновременно и как созвучий, решённых в виде гармонической фигурации, и как специфического мелодического движения, что говорит о действии в этом произведении и такой формы как "гармоние-мелодия".

Из схемы видно, что все связи основных тонов аккордов обусловлены интервальной структурой элементов, входящих в тематическое ядро. "Кварта занимает в нём ведущее место, в результате чего ангеми-tonность последования этих тонов оказывается очень подчеркнутой. То же можно видеть и в связях первых ступеней субтональностей сочинения. Так, в первом предложении (1 - 8 тт.) — это квартовая интонация, во втором — это уже ангеми-tonная интервальная группа (доминанту можно воспринять как временный местный тональный центр).

Пример 306

Шёнберг. 6 пьес оп. 19, VI

Примечания:

1) Гармоническая ткань примера полипластовая. В каждом из пластов имеются созвучия, выполняющие роль самостоятельных центров, окруженных своей периферией.

2) Структуры Ц1 и Ц2 (см. пример) имеют общие интервалы: кварту и большую нону (м7). В совместном звучании Ц3 и Ц4 выделяются б6 и м6 (гармонические интервалы) и м2 (мелодический). Совокупность Ц1, Ц3 и Ц4 дает звучание обращения малого мажорного септаккорда.

3) Все периферийные элементы имеют структуры аналогичные центральным: П1 и П6 подобны Ц2; П2 + П3 и П5 подобны Ц1 + Ц3 + Ц4. В мелодическом движении П4 образуются интервалы м2, б3 и м3, что отражает гармоническое содержание Ц4 + Ц3.

4) Начальный и конечный центры пьесы идентичны. Отдельные тоны (напр., "as") выполняют в конечном центре функцию добавочных звуков. Их интервальное отношение отражает одну из связей в Ц1 (69). Они же выделяются в П1 и П3 и в результате придают заключительному комплексу пьесы значение собирательного центра.

Пример 307

Шенберг. Три пьесы, ор. 11, 1

Схема 1

The image displays a musical score for Example 307, titled 'Шенберг. Три пьесы, ор. 11, 1'. The score is written for piano and voice. It consists of several systems of staves. The piano part is written in treble and bass clefs, while the voice part is in a single treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A box labeled 'Схема 1' is positioned to the left of the second system. The score is annotated with numerous letters and numbers, including 'g', 'h', 'i', 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', 'f', 'g', 'h', 'i', 'j', 'k', 'l', 'm', 'n', 'o', 'p', 'q', 'r', 's', 't', 'u', 'v', 'w', 'x', 'y', 'z', '0', '1', '2', '3', '4', '5', '6', '7', '8', '9', '10', '11', '12', '13', '14', '15', '16', '17', '18', '19', '20', '21', '22', '23', '24', '25', '26', '27', '28', '29', '30', '31', '32', '33', '34', '35', '36', '37', '38', '39', '40', '41', '42', '43', '44', '45', '46', '47', '48', '49', '50', '51', '52', '53', '54', '55', '56', '57', '58', '59', '60', '61', '62', '63', '64', '65', '66', '67', '68', '69', '70', '71', '72', '73', '74', '75', '76', '77', '78', '79', '80', '81', '82', '83', '84', '85', '86', '87', '88', '89', '90', '91', '92', '93', '94', '95', '96', '97', '98', '99', '100'. These annotations likely represent specific musical elements or structural markers. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures are grouped together with brackets. The overall layout is clean and professional, typical of a musical manuscript.

This page contains a handwritten musical score for a piece in B-flat major. The score is organized into several systems:

- System 1:** A piano accompaniment consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The bass line features a sequence of chords: e_4 (B-flat), d_2 (F), b_4 (B-flat), and d^3 (D). Above this, a voice line is written with notes and rests, including a measure with a fermata.
- System 2:** A continuation of the piano accompaniment. The bass line includes chords c^3 (C), b_4 (B-flat), and d^3 (D). The voice line continues with notes and rests.
- System 3:** A grand staff system. The bass line has chords c^3 (C) and b_4 (B-flat). The voice line features a complex passage with many accidentals and a fermata.
- System 4:** A grand staff system. The bass line has chords d^3 (D), b^5 (B-flat), a^b (A-flat), and b^5 (B-flat). The voice line continues with notes and rests.
- System 5:** A grand staff system. The bass line has chords f^2 (F), a^b (A-flat), a^3 (A), b^b (B-flat), i_4 (B-flat), and s_4 (F). The voice line continues with notes and rests.

Примечания к Примеру 307:

Главное *соинтервальные* пьесы — её ведущий конструктивный элемент занимает первые три такта сочинения. Основные интервальные связи в нём обозначены латинскими буквами. При повторении этих связей используются их точные и варьированные формы. Способы варьирования: ротация (вращение, перестановка звуков в том или ином соинтервалии — интервальной группе); транспонирование на интервалы, участвующие в построении основных *соинтервалии*, обмен отдельными интервалами, сращивание групп и т.д.

Процесс развития, связанный с техникой интервальных групп (= *техникой соинтервалии** рассматривается на схеме 1.

На схеме 2 указаны интервальные связи между нижними тонами вертикальных созвучий и нижними тонами гармонического материала, изложенного фигуративно (12 – 14 тт.).

На схеме 3 указаны интервальные связи между начальными и конечными звуками в группах, выделенных композитором в качестве самостоятельных тематических единиц (см. лиги). Из представленных схем очевидна подчинённость всех названных связей структуре *соинтервалии**, входящих в основной интервальный комплекс пьесы.

Пример 308 (см. на следующей странице)

Примечание к Примеру 308):

1. Структура периферийных элементов (ПЭ) подобна структуре центра. В 5-6, 8-11, 13-17 тактах центр объединяется в полигармонию с разными периферийными элементами.
2. В П2 выделяется фонизм кварты, в П3 - тритона, которые вместе с секундой (m7) играют ведущую роль в связи верхних и нижних гонов всех гармонических элементов (см. схему). Остальные интервалы, включая конструктивно важнейший — малую секунду, играют в этом плане меньшую роль.
3. Центр вместе с первым периферийным элементом образует центральный элемент системы (ЦЭС). Он содержит в себе все будущие интервальные отношения музыкальной ткани произведения.
4. В структуре элементов, полигармонически окружающих центр в тактах 8-11, участвуют все звуки из П1 – П3 (звук "си" открывает 8 такт). Тоже самое наблюдается в комплексе, образующемся в 13-17 тактах. Взаимосвязь центра с П1 – П3 образует интервальный комплекс, который выполняет роль главного элемента структуры (ГЭС), а последующие два — роль побочных, соответственно, серединного и заключительного. При этом в серединном уровне устойчивости из-за некоторой завуалированности центра уступает устойчивости заключительного комплексов и создает с ними соотношение тина опора — неопора, устой - неустой, центр — периферия - центр.

Антониу. Слоги. I

(II) П1 П2 П3 П4 П5

П6 П7 П8 П9 П10 П11

2 2 2 1 2 5 5 5 6

5 2 2 2 4 6 3 1 6 3

Действие принципа «тематическая интонация» возможно на различных уровнях структуры. Характер этого действия обычно опосредованный и не всегда достаточно определённый. Данное явление понимается как чрезвычайно значительное, образующее сложное и полное "событий", как указывает Б.Асафьев, становление музыки, а потому требующее особого внимания и активного восприятия. Понимание такого рода логического развертывания музыки как своеобразной "арочной системы" из звукокомплексов, когда отклик на любой из них может возникнуть на расстоянии, а не непосредственно. Принадлежность указанного явления к бесспорно высокой художественной культуре. Его осознание как "носителя более интеллектуального творческого мастерства, чем в наивном сопоследовании исчерпывающие себя, непосредственно "по соседству" доказываемые интонации" [3.235]

"Гармоние-мелодия"

"Г а р м о н и е - м е л о д и я" [18] — ещё одно проявление принципа дополнительного конструктивного элемента. В отличие от других это явление может применяться по отношению и к тематическим и нетематическим элементам, как внутри темы, так и за её пределами. Содержание этого принципа заключается в свободных и регулярных связях тех или иных звуков и интервалов, а также относительно кратких их групп в аккордовые — вертикальные и мелодические — горизонтальные сочетания. Осуществляются такие связи как в непосредственном варианте (т.е. подряд), так и опосредованном (т.е. рассредоточенно, на расстоянии), в том числе: по горизонтали, вертикали и в смешанном виде .

При применении принципа "гармоние-мелодия" возникает относительно необычные колористические связи. При сохранении интервальной среды элементов, связанных с применением принципа «гармоние-мелодия» возможно изменение их звукового состава, и, напротив, при изменении этой среды, может сохраняться только их звуковой состав. Возможность изменения звукового состава следует оценивать как свободное проявление принципа "гармоние-мелодия". Однако в подобных ситуациях наблюдается обычно некоторое ослабление конструктивной взаимосвязанности между этими элементами ^{Пример 309} .

Примечание (см. **Пример 309**):

Тематическое ядро структуры содержит несколько элементов, с реализацией которых в структуре связан принцип "тематической интонации". Это и интервалы (кварта - ведущий, малая терция, большая секунда), и интервальные группы ангемитонного содержания, и, наконец, аккорды. При этом возможно восприятие одних и тех же гармонических явлений одновременно и как созвучий, решённых в виде гармонической фигурации, и как специфического мелодического движения, что говорит о действии в этом произведении и такой формы как "гармоние-мелодия".

Из схемы видно, что все связи основных тонов аккордов обу-

словлены интервальной структурой элементов, входящих в тематическое ядро." Кварта занимает в нём ведущее место, в результате чего ангемитонность последования этих тонов оказывается очень подчеркнутой.

Тоже можно видеть и в связях первых ступеней субтональностей. В первом предложении (1 - 8 гг.) — это квартовая интонация, во втором — это ангемитонная интервальная группа (доминанту можно воспринять как временный местный тональный центр).

Пример 309

Скрябин. 24 Прелюдии, оп. 11 №1

The image displays the piano accompaniment of the first system of Scriabin's 24 Preludes, Op. 11 No. 1. The score is written in 2/4 time and consists of four systems of music. Each system is marked with a circled letter: 'c' in the first system, 'a' in the second, 'e' in the third, and 'd' in the fourth. The letters 'c', 'a', 'e', and 'd' are placed above the notes in the right hand, indicating specific intervals or chords. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Атональность¹

Понятие "атональность" — музыковедческий термин, относимый к разнообразным конструктивно-музыкальным явлениям, связанным с отходом от классико-романтического тонального порядка. В тоже время этот термин не способен охарактеризовать такие явления специфическим образом и выступает исключительно как негативный, указывающий только на отсутствие в музыкальных сочинениях любого традиционного типа тональной организации, но ни о чем конкретном не говорящем.

В отечественной теоретической литературе имеются синонимы термина "атональность", в том числе: *внетональность*, "нетональность", отчасти, *межтональность*. Вводя их в 50-х — 60-х гг., отдельные теоретики стремились как бы разделять термины "атональность" и "внетональность", закрепляя их в качестве наименований за разными формами звуковой организации: термина "атональность" — за музыкальной тканью с абсолютно непонятными, с их точки зрения, звуковыми связями, или, иначе говоря, за неким неэстетичным звуковым "хаосом"; нелогичными с их точки зрения, а термина "внетональность" — за конструктивно и эстетически полноценными явлениями с достаточно определённой организацией, хотя и не мажоро-минорного типа [75.166-168; 7.319-320].

Основная причина этой терминологической проблемы — методологическая ограниченность тогдашней музыкальной теории, при которой исследователю гармонической структуры предоставлялась только одна альтернатива: **тональный** — **атональный** в значении организованной — хаотичной, в то время как музыкальная практика предлагала ему огромное число звуковых построений, **занимающих особую позицию между этими категориями высотной структуры — построения, не являющиеся ни тональными, поскольку тональные признаки в их классико-романтическом преломлении оказываются здесь часто неопределёнными и даже случайными, ни хаотично-атональными, так как они всё же образуют также централизованную, хотя и отличную от традиционно тональной.** В результате сложилось положение, согласно которому в современной теоретической литературе так и не появился какой-либо один общепринятый термин, который бы достаточно прямо указывал на существенные признаки новых типов гармонической системы и характеризовал их специфическим образом.

В современной теоретической литературе в настоящее время участилось применение термина "атональность" только в значении такого характерного свойства звуковой системы, который говорит об

¹ Рекомендуемая литература: 37; 38; 35; 11; 17; 85.325-352; 66; 41 Тл X; 95; 51.4.2; 90.82-94, 151-160; 91.177-185; 13. Л4; 33.104-112; 76; 92.225-236; 97; 14.160-192; 87; 22. Гл. 6

отсутствии в ней понятно (кому ?) выраженных стремлений к одному тону, к центру, а также в соединении с понятиями, указывающими просто на какие-либо принципы звукового письма, действие которых обуславливает другие конструктивные закономерности звуковой системы, или каких-либо понятий без термина атональность, хотя и с учётом его "негласного" присутствия в вышеназванном значении. Примеры таких наименований многочисленны. Напр., "серийная атональность", "додекафонная атональность", иногда "пуантилистическая", "свободная атональность", "организованная атональность" и т.п.

Сегодня в основном главенствует представление об атональности как форме музыкального мышления, ведущим конструктивным признаком которой является избегание или эмансипация ото всех формул музыкального языка XVIII — XIX веков, при сохранении действия *общеструктурных законов**.

Общехарактерные закономерности гармонического языка музыкального искусства конца XIX — начала XX веков: эмансипация хроматики и диссонанса, децентрализация звуковой системы — это основные явления, воплощение и развитие которых, связанное, главным образом, с эстетикой экспрессионизма и других стилей, базирующихся на принципе избегания, привело к возникновению атональности. Эти закономерности сегодня понимаются как явления, получившие своё воплощение и развитие не только в творчестве композиторов, придерживающихся атонального принципа построения музыкальной ткани, но и тех, которые остались в русле тональной формы музыкального мышления и нашли для этих явлений более перспективные пути реализации — конструктивного воплощения, не разрушающие сам принцип классической тональности, а, напротив, способствующие его претворению в новых разнообразных и практически неисчерпаемых структурных качествах.

Собственно атональное развитие названных закономерностей, их "кристаллизация" происходит в сочинениях композиторов, творческие искания которых были принципиально направлены на нарушение ряда музыкальных законов, действовавших до их поры (А.Шенберг, А.Берг, А.Веберн — создатели "нововенской школы", примерно 1908 — 1923 годы). Проявление этих нарушений связано прежде всего с избеганием звуковых элементов и последовательностей из них, сложившихся в музыкальной практике предшествующих двух столетий. Такие нарушения оказались в конструктивном и стилистическом отношении своеобразными и многообразными. Проявлялись же они в различных аспектах "атональной эволюции" музыкального языка. К числу наиболее общехарактерных направлений и этапов этой эволюции в сфере звуковосотных отношений относится

- ❖ Эмансипация хроматики, происходящая в процессе постепенного становления хроматических элементов в качестве обособленной от диатоники звуковой шкалы а, затем, и самостоятельной хро-

матической системы тонального типа. Основные фазы и структурные разновидности этой системы:

- 1) разнообразные, так называемые, индивидуально изобретённые, *искусственные звукоряды*;
- 2) целотоновая и тонполутоновая гаммы;
- 3) терцовые и другие ряды, структурная сущность которых обусловлена принципом периодической повторности одного или нескольких интервалов, действующих совместно в качестве одной интервальной группы;
- 4) двенадцатитоновый звукоряд, все элементы которого являются полноправными конструктивно-самостоятельными элементами хроматической системы.

Общехарактерными качествами этих структурных разновидностей хроматики являются: принципиальная обособленность от диатоники и ограниченность, присущая всякой законченной системе. В искусственных звукорядах и двенадцатитоновой системе названные качества проявляются достаточно специфично. В частности, наблюдается:

- временное обособление от диатоники и мажоро-минорной тональности — напр., целотоновый или тон-полутоновый модус,
 - принципиальная несовместимость с вышеназванными звукорядами ними как характерно стилистическое явление в двенадцатитоновой хроматической системе;
 - значительная ограниченность различных искусственных рядов в сфере интервальных отношений, обусловленная минимальным числом разных интервалов, применяющихся в качестве их конструктивных элементов (один или два — см. напр., лады Мессиаана), и, напротив, несравнимо большие возможности в этом плане у двенадцатитоновой хроматической системы. Избегание интервальных структур, совпадающих с диатоническими отношениями — основной фактор ограничения в атональных формах двенадцатитоновой хроматической системы.
- ❖ Эмансипация диссонанса, т.е. его применение как конструктивно-самостоятельного и ведущего компонента структуры или единственного конструктивного компонента, обособленного в своих связях от традиционных формул тонального языка XVIII-XIX веков.

- ❖ Децентрализация структуры — процесс, связанный с постепенной активизацией модуляционных явлений, ослаблением и избеганием тоники, вовлечением разнообразных и многочисленных хроматических прерванных оборотов, с образованием все более самостоятельных и независимых от центра периферийных субсистем, становлением их как самостоятельных "микроструктур" с различными конструктивно-гармоническими принципами и элементами (интервалы, интервальные группы, аккорды), с миниматюризацией этих "микроструктур", их исключительной многочисленностью и, наконец, явлением в качестве единственной конструктивной основы всей музыкальной ткани, а принципа интервальной группы (= *соинтервалия**) — интервального комплекса) в качестве основного принципа системы децентрализованного типа.

Названные направления и этапы атональной эволюции общехарактерных закономерностей гармонического языка конца XIX и начала XX веков, названные здесь, следует понимать как условно прямолинейные, относительно неполные и схематичные. На самом деле, музыкальная ткань XX столетия представляет собой исключительно многообразное и сложное взаимодействие самых разных конструктивных явлений, многие из которых ещё только ждут своих исследователей.

Сегодня принято разделять атональность на "свободную" или "пресерийную атональность" и "организованную" или "серийную". Известны многочисленные попытки, связанные с построением теории, способной полностью и достаточно доказательно охарактеризовать гармоническую природу "свободной атональности", объяснить те или иные наиболее её важные конструктивные явления. Однако окончательное и общепринятое решение этой проблемы в современной теоретической литературе отсутствует. В тоже время существующие многие музыковедческие работы — это вполне реальная предпосылка для ознакомления с наиболее общими конструктивными закономерностями "свободной атональности".

Основные факторы движения в атональной ткани

Основными факторами обновления, движения и организации атональной ткани, динамики её развертывания являются:

- интервально-структурное построение, при котором один или несколько интервалов, одна или несколько групп интервалов (= *соинтервалий**), одно или несколько созвучий не традиционной структуры находятся в нетрадиционно-тональной связи и являются единственными или ведущими конструктивно-гармоническими элементами;
- сонантность и её изменение в процессе становления гармонической структуры, иначе, сонантное содержание вертикаль-

- но-горизонтального гармонического процесса;
- закономерности сонантного процесса,
- ритм.

Первый из этих факторов играет важнейшую роль в атональной музыке. Его относительная первостепенность обусловлена, прежде всего, отказом композитора от функциональности традиционного ладотонального типа. В роли ведущих факторов организации звуковой материи при этом выступает динамика изменения плотности вертикали (интервалов и созвучий), её сонантность, т.е. изменения её степеней и переменности этих степеней. Важную роль при этом играет также ритм, соединяющий традиционную симметрию и стабильность с новой асимметрией и исключительно многообразной переменностью (мобильностью). При сведении до минимума и тем более при полном отрицании функциональности традиционного ладотонального типа, все вышеназванные факторы в подобных ситуациях выступают в роли ведущих или единственных факторов общегармонического движения.

Плотность интервалов и созвучий или, иначе, их гармоническая напряженность — *сонантность, сонантика*, обусловлена гармонической напряженностью интервалов и созвучий, как самих по себе, так и, естественно, входящих в состав каких-либо конструктивных групп, состоящих из интервалов, т.е. *соинтервалий** и этих созвучий. В свою очередь, эта сонантность зависит от их регистрового положения и взаимной отдалённости. Ослабление гармонической напряженности интервалов напрямую зависит от величины "отрыва" их звуков друг от друга, что объясняется, степенью интенсивности взаимодействия обертоновых призвуков каждого из звуков, входящих в интервал: значительная интенсивность свойственна относительно нешироким интервалам; меньшая — относительно более широким. Повышение плотности созвучий происходит, естественно, одновременно с усложнением интервального и звукового состава этих созвучий, а также с увеличением числа диссонантных отношений в них и в связи с применением тесных расположений и низких регистров.

Сама по себе сонантность интервалов и созвучий является составной и основополагающей частью их *красочности* и участвует в её образовании наряду с тембровым, агогическим, громкостным и другими факторами музыкального процесса. Однако при всём этом за ней остаётся ведущая роль в организации гармонического движения. Такая значимость сонантности является важнейшей предпосылкой для её изучения в недействия других факторов гармонической красочности, а сами интервалы и созвучия, сонантность которых играет столь важную роль в гармонической драматургии музыкального сочинения позволяет выделить их с помощью термина *сонанта**.

К числу характерных высотных качеств *сонант**, направленных на преодоление ладофункциональности тонального типа относятся, прежде всего: максимальная насыщенность музыкальной ткани диссонантными компонентами

(интервалами и созвучиями), постоянная и внезапная смена их расположения и регистрового положения.

Сонантная функциональность

Отношение *сонант* между собой, их специфические функции определяются как *сонантная функциональность**, *сонантные функции**.

Понятие "сонантная функциональность" сегодня представляется явлением, охватывающим значения и отношения звуковых элементов (интервалов, созвучий различного типа) в сфере их консонантных качеств. Названные значения и отношения обычно определяются как "сонантно-функциональные", а процесс их становления и развития как "функциональный процесс сонантного типа". Закономерность же этого процесса, его логика в определяются как "сонантная закономерность", "сонантная логика" или "закономерность и логика сонантности". Они проявляются в определённом порядке появления, развития и исчезновения сонантных качеств конструктивных элементов музыкальной ткани или иначе, говоря.

С названным процессом непосредственно связано понятие *сонантный рельеф**, которым охватывается совокупность *сонант*, связанных определённым порядком и обладающая определёнными общехарактерными и индивидуальными качествами в своём содержании.

Конкретноструктурные решения *сонантного рельефа** в музыке различных стилей и отдельных сочинений всегда разнообразны.

Различные "формы" этого рельефа, как правило, обладают индивидуальными конструктивными отличиями. Его отдельные "пики" (высоты) выступают как своеобразные **ступени** сонантного движения или *сонантные ступени** (*ступени-сонанты**). Глиссандирующие переходы между этими "пиками", связанные с плавным изменением сонантности выполняют при этом роль *глиссандирующих сонантных фаз** или *глиссандирующих фазосонант**.

Как правило, *сонантные ступени**, участвующие в создании "сонантного образа" любого музыкального сочинения могут быть представлены как определённая совокупность или, иначе, модус, т.е. как ряд *сонантных ступеней**, расположенных в порядке нарастания или убывания в них степенни гармонической напряженности. Эти модусы в разных музыкальных сочинениях обычно очень индивидуальны, но могут быть и относительно сходны. Специфика применения сходного *сонантного ряда** в различных композициях, связана каждый раз с новым порядком последования его *сонантных ступеней** и является характерной предпосылкой гармонической индивидуальности этих структур.

Наряду с вышеназванными понятиями в аналитической практике сегодня применяется также и новое понятие *сонантная драматургия**, которое связывается с процессуальным изменением об разного содержания музыкальной композиции, обусловленного разными формально-конструктивными и образно-художественными задача-

ми, решаемыми в конкретном сочинении современным композитором.

Сонантное формообразование

Рельеф динамики сонантного процесса определяется как *сонантный рельеф**. Его очертания могут иметь самый разный вариант, напоминающий разнообразные традиционные формы, имеющими многовековую историю, и, так называемые геометрические, в том числе, как простые, так и наоборот, исключительно сложные, требующие порой каких-то особых определений ассоциативной природы.¹

В последнем случае в музыкальной ткани происходит сонантное формообразование двух типов в музыкальной формы:

- *строгого геометрического** — сонантные формы, "графический облик" которых напоминает определенные геометрические фигуры (напр.: трапеции, треугольники, четырехугольники, полушария, эллипсисы и др.), и
- *свободно-геометрического** — сонантные формы, чей "графический облик" ассоциируется с конфигурацией горного рельефа, рельефа морского дна и др.

Строгие сонантно-геометрические формы

В современной музыкальной ткани строгие геометрические формы представлены рядом относительно индивидуальных по своему векторно-графическому решению структур, которые обычно вызывают различные аллюзии на структуру той или иной геометрической фигуры, что, собственно, и позволяет определять эти формы как *композиционно-фигурные** или, иначе, *композиционно-геометрические**. Организация их композиционного процесса, его динамика может быть связана с разными конструктивно-геометрическими принципами, в том числе:

- принципом трапеции (*трапеционная компонентная форма*, т.е. форма, имеющая конфигурацию трапеции — см. Екимовский. Композиция 52. Успение. Эта форма складывается в данном сочинении на уровне числа голосов, участвующих в построении музыкальной ткани — *плотностно-голосовая трапеция**),
- треугольника (*треугольная компонентная форма**. Напр., *звукотлотностной равнобедренный треугольник** в Композиция 13 Екимовского,
- эллипсиса^{III},

^I Формы, графическое выражение которых напоминает различные геометрические фигуры, горные рельефы и т.д.

^{II} Характерная особенность *строго-геометрических музыкальных форм* — возможность их появления в качестве субструктур *свободно-геометрических форм*.

^{III} Примеры "профиля формы", который также может быть определен как равно-

- пирамиды (напр., Екимовский. Композиция 42. Прелюдия и фуга — *громкостная пирамидная форма**)
- и мн. др.

Отдельные из этих форм в сочинении обычно предстают в самых разных вариантах (скажем, *трапеционная форма* может демонстрировать себя как фигура с равными или неравными углами, а также с вершинами и основаниями самой различной протяженности).

При создании *строго-геометрических форм* возможно и однократное и многократное действие каждого из конструктивно-геометрических принципов, что приводит к их становлению, как, соответственно, *одночастных* (= *однофазных*) или *многочастных* (= *многофазных*) *композиционно-геометрических структур*.

Следствием многократного повторения какого-либо из вышеназванных принципов и при сохранении всех исходных параметров любого строительного музыкального материала сочинения всегда оказывается образование *цепной* (= *куплетной*) *геометрической формы* (напр., цепи равнобедренных прямоугольных треугольников), при изменении этих параметров — *вариационно-цепной* (= *куплетно-вариационной трапеционной пирамиды*, составляющими частями которой являются трапеции, отличающиеся друг от друга угловыми показателями, а также вертикальным и горизонтальным индексом — Екимовский. Композиция 9. Лирические отступления: *звукоточностная крещендирующая рассредоточенная* (тенденция к увеличению числа звуков внутри отдельных разделов фугато и в масштабе всей его структуры).

При последовательном выстраивании компонентной формы на основе разных *принципов геометрической композиции*, она обретает значение *полигеометрической*, а ее составляющими блоками — разделами, частями — оказываются разнообразные музыкальные *геометрические субформы*.

В *полигеометрических формах*, наряду с их собственными специфическими композиционными принципами, обычно действуют многие традиционные, в частности, связанные с такими формами, как рондо, трехчастная репризная, зеркально-симметричная и вариационная, что, в свою очередь, увеличивает число видов и подвидов *строго-геометрических форм* (напр., рондо и трехчастная).

Свободные сонантно-геометрические формы

Как правило, эти формы всегда имеют относительно индивидуальное векторно-графическое решение, которое чаще всего ассоциируется с р а з -

бедренный треугольник или как "эллипсис", но с заостренными концами, приводятся также А.С. Соколовым в его книге "Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества" М. 1992) при анализе "Музыки для струнных, ударных и челесты" Б. Бартока на уровне тонального материала фуги — отдельных позиций её темы.

личными горными рельефами. Однако, при всей такой индивидуальности, на уровне отношений достаточно крупных фаз своего рельефа, *свободно-геометрические формы* обычно обнаруживают и определенное структурное сходство, которое может быть обусловлено, с одной стороны, выстраиванием отношений этих фаз на основе одних и тех же принципов традиционной композиции (напр., принципов рондо, трехчастной репризной и др.), а с другой, – участием в этих формах, в качестве отдельных составляющих – местных субформ, практически всех ранее названных *строго-геометрических форм*.

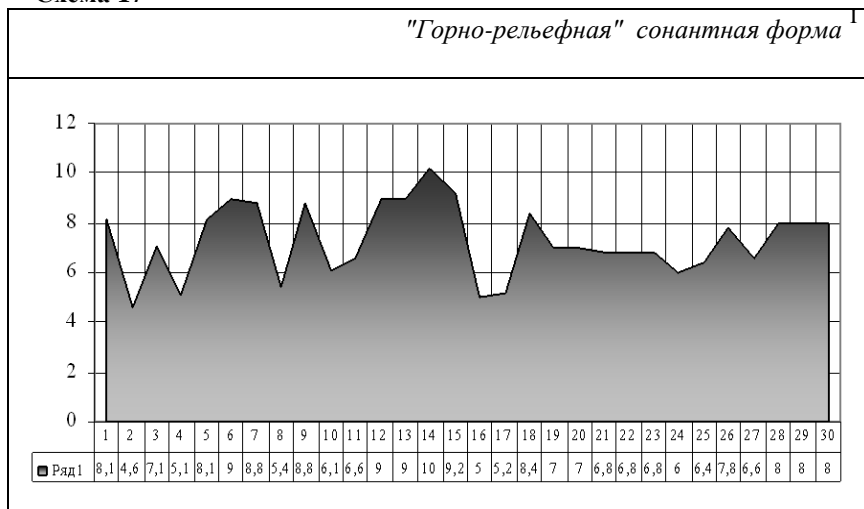
Параметрные или, иначе, *компонентные формы* в современной музыкальной ткани исключительно разнообразны. Здесь предлагается анализ этих форм в двух сочинениях Виктора Екимовского, а именно его в Композиция 22. Квартет - *santabile* и Композиция 16. Ноктюрны, в которых присутствуют как геометрические формы, имеющие однотипные, так и разнотипные композиционные закономерности на уровне разных средств (= параметров, компонентов) их музыкальной ткани.

Композиция 16. Ноктюрны, часть I

Часть I – многокомпонентная полиформа:

- на уровне сонантного процесса – горно-рельефная сонантная форма ^{Схема 17}.

Схема 17



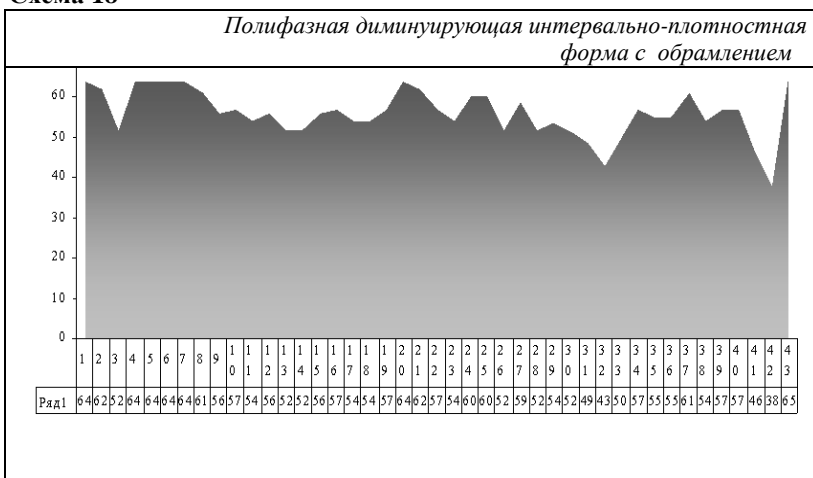
Горно-рельефное содержание этой формы связано с наличием в ее "графическом облике" геометрических фигур, в частности, треугольников разной конфигурации, напоминающих в своей совокупности очертания многопикового хребта.

¹ Расчет сонантного процесса сделан по методике Ю. Кона.

Функцию обрамления в этой форме выполняют формы – совпадающие в своей сонатности 1-я и последняя вершины "горного рельефа";

- на уровне *интервально-плотностного процесса* – *полифазная диминуирующая форма* с обрамлением, т.е. *интервально-плотностная форма*, имеющая в своей структуре ряд расширений и сужений при общей, но слабо выраженной тенденции к сужению (от начальной плотности в 64 балла до **38** баллов ^{Схема 18}. В роли обрамления выступают фазы с плотностью 64 и 65 баллов)¹.

Схема 18



Отдельные фазы этой формы напоминающие определенные геометрические фигуры (в точном и приблизительном их отображении), в том числе: квази трапецию – напр., фаза 3-7 (8,9), фаза **23-26**; треугольник – фазы **26-28**, **36-38**, 42-43; прямоугольник – фазы **13-14**, **17-18**.

- на уровне диапазонного процесса — *зеркально-волнообразная* (= пульсирующая, "зеркально-холмистая") *крещендирующая форма с обрамлением**. ^{Схема 19}

(Примечания:

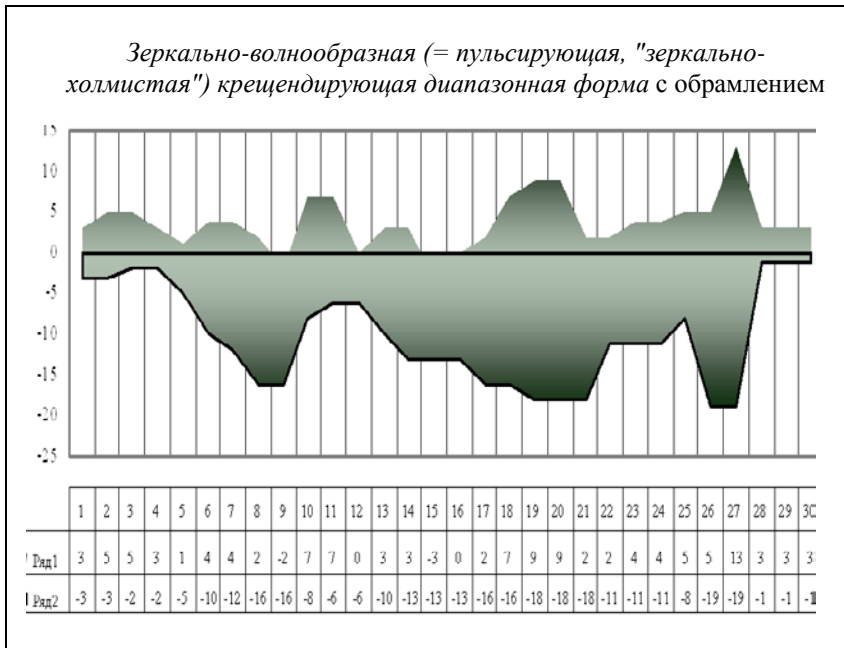
- Форма, складывается здесь из ряда криволинейных и прямолинейных расширений и сужений *д и а п а з о -*

¹ Расчет *интервально-плотностного процесса* сделан по следующей методике: всем интервалам присваивается определенное число, обозначающее их условную гармоническую плотность (но не сонатное напряжение как в методике Ю.Кона): прима — 1, октава — 2, б7 — 3, м7 — 4 ... м2 — 13. Плотность всех составных интервалов в пределах двух октав — рассматривается как вдвое меньшая чем у простых интервалов. Конечная "интервальная плотность" вертикали оценивается как сумма плотностей отдельных интервалов, образующихся только между соседними звуками.

на музыкальной ткани, при общей тенденции к его расширению (от начальной кварты $g^1 — c^2$ до кульминационной трехоктавной сексты $e_m — c^3$ и завершающаяся в диапазоне " $as^1 — c^2$ ", близком начальному).

• Нулевая точка отсчета верхних и нижних звуков музыкальной ткани — звук ля первой октавы. Интервал между этими звуками и тоном "ля" измеряются в полутонах (на схеме ряды 1-й и 2-й). Верхний цифровой ряд — номер очередного замера. С учетом того, что в этой части отсутствует тактовая организация, в качестве очередной группы звуков рассматривается всякая вертикаль, в которой появляются один или более новых звуков.)

Схема 19



(Примечание — продолжение:

- Отдельные фазы этой формы (на уровне минусовых и плюсовых значений) имеют зеркально-волнообразную структуру, другие – напоминают разные геометрические фигуры (напр.: трапеция -фаза 7-10¹, +фаза 9-12, -фаза

¹ Границ фаз обозначены в верхнем цифровом ряд; знаки "-" и "+" обозначают соответственно нижнюю и верхнюю части общего диапазона музыкальной ткани по отношению к нулевой точке отсчета — звуку "ля" первой октавы.

18-22, -фаза **25-28**; треугольник: +фаза **26-28**; прямоугольник: + фаза и -фаза **28-30** и др., но уже более сложные геометрические фигуры). В ряде случаев здесь образуются также *контрастные* и *имитирующие фазы-волны*, в том числе: *синхронно-зеркальные* (фазы с зеркальным рельефом – **17-21**, **28-30**), *синхронно-параллельные* (фазы с "однонаправленным рельефом" – напр., параллельное движение вниз – вторая половина четвертого замера и первая половина пятого), *имитационно-зеркальные* (фигура трапеции: -фаза 7-10 и +фаза 9-12), просто *имитационные* (имитация в прямом движении: +фаза **21-24** и -фаза **22-25**).

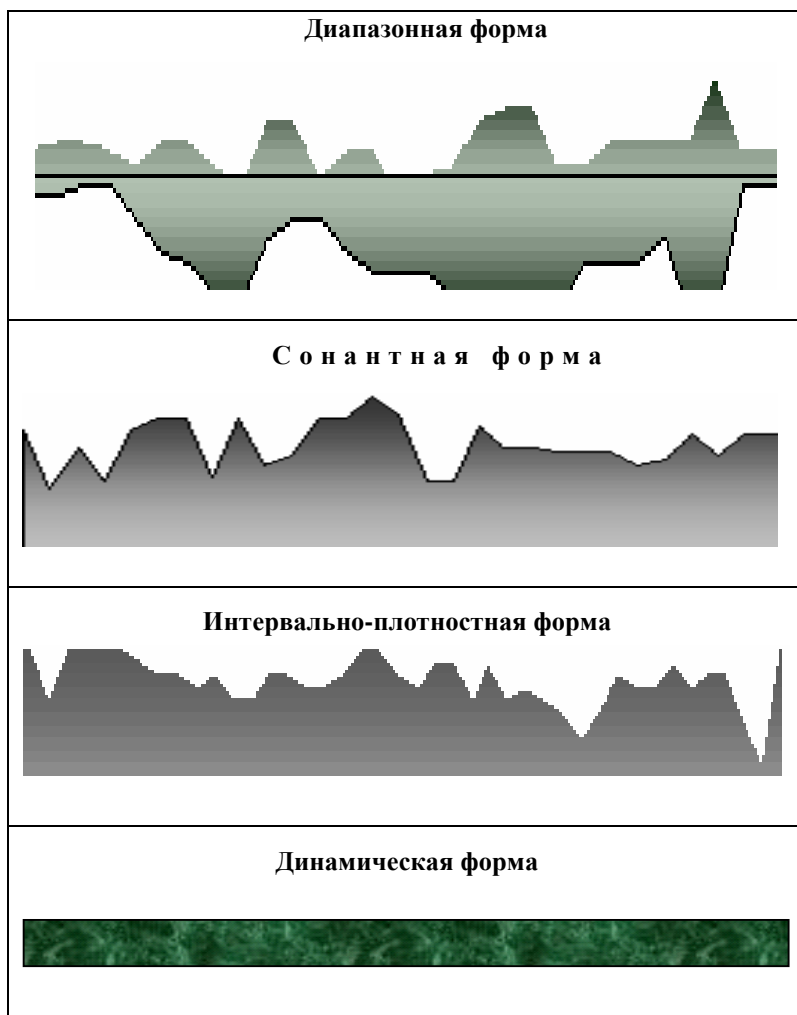
Из данных графиков следует, что в определённые моменты, напр., диапазонного процесса возникают разнообразные *фазоформы**, в том числе:

- контрастные,
- синхронно-зеркальные имитационные (формы с "отраженным рельефом" – **17-21**, **28-30**),
- синхронно-параллельные (формы, имеющие сходный однонаправленный рельеф. Напр., формы вторая половина 4-го замера и первая половина 5-го замера),
- асинхронно-зеркальные имитационные (фигура трапеции: -фаза 7-10 и +фаза 9-12),
- асинхронно-параллельные или, другими словами, просто имитационные (напр., имитация в прямом движении в соотношении +фазы **21-24** и -фазы **22-25**).

Рассмотренные *компонентные формы** при всей своей несомненной конструктивной индивидуальности обнаруживают и определенное сходство:

- ✚ Так, *диапазонная* и *плотностная формы*, имеющие, соответственно, крещендирующую и диминуирующую структуры с обрамлениями, являются "зеркальным подобием" друг друга;
- ✚ собственно *сонантная форма* с ее волнообразной – крещендирующе-диминуирующей – структурой отражает в себе динамические качества той и другой форм;
- ✚ *громкостная континуально-статическая форма*, выступая внешне как контрастная ко всем остальным *компонентным формам*, обнаруживает в своей структуре определенную близость к ровным поверхностям трапециобразных и прямоугольных *фазоформ плотностной, сонантной и диапазонной** Схема 20

Схема 20



Композиция 16. Ноктюрны, часть III

Как уже отмечалось, гармоническая напряженность каждого интервала, входящего в вертикальные образования разного рода, обусловлена степенью "согласия" обертоновых рядов каждого из тонов интервала между собой: чем больше общих обертоновых компонентов — тем слабее гармоническая напряженность интервала и наоборот. Гармоническая напряженность самих вертикальных полиинтервальных образований представляет уже совокупность "напряженностей", присущих каждому из составляющих эти созвучия интолько

от нижнего тона. Одна из возможных и наиболее распространенных форм описания сонатного содержания гармонической структуры в атональной музыке — это числовое определение гармонической напряженности каждого из созвучий. Наиболее распространённые варианты "числовой градации" этой напряженности предложены в работах Ю.Холопова (92) и Ю.Кона (34).¹

В работе Ю.Кона предложен очень эффективный метод последовательного определения уровня гармонической напряженности. Предпосылки этого метода: специфический ряд интервалов, расположенных в порядке возрастания диссонантности, выраженной, в свою очередь, определенными индексами — $ч1 = 0$, $ч8 = 1$, $ч5 = 3$, $ч4 = 4$, $м6 = 5$, $б3 = 6$, $б6 = 7$, $м3 = 8$, $м7 = 9$, $б2 = 10$, $б7 = 11$, $м2 = 12$, тритон = 13. При этом автором предложен ряд дополнительных коэффициентов, указывающих на изменение сонантности одного и того же интервала в разных регистрах (субконтроктавы - и контроктавы = 3, большая = 4, малая = 5, первая = 6, вторая = 7, третья - 8, четвертая = 9, пятая = 10. При определении сонантности интервала его индекс делится на соответствующий октавный коэффициент. Одновременно учитывается появление того или иного интервала как простого или составного в пределах двух и более октав. Больше октавы — вычитается единица, больше двух — минус 1,5, больше трёх — 1,75, больше четырех — 1,875. В результате общая формула, согласно которой определяется уровень гармонической напряженности звуковой вертикали, складывается из суммы индексов интервалов, входящих в эту вертикаль, каждый из которых делится на соответствующий октавный коэффициент. Кроме того, из этой суммы также вычитается коэффициент составных интервалов, если они, естественно, входят в состав рассматриваемой гармонической вертикали. При подсчете сонантности может учитываться напряженность как всех интервалов образующихся между звуками вертикали, что дает наиболее точное представление о её сонантности, так и напряженность интер-

¹ Ю.Н.Холоповым предложена готовая таблица градации сонантности различных вертикалей с приблизительной фиксацией величины сонантного напряжения [92.137].

валов, образованных только от **нижнего тона** вертикали.¹

Восприятие логики развития сонантности, её рельефа, непосредственно связанных с вышеназванными вычислениями, становится наиболее эффективным при её графическом изображении, которое является фактором значительно облегчающим процесс познания её высотных и композиционно-синтаксических закономерностей

Пример 310, Схема 21, Схема 22, Схема 23, Схема 24

Пример 310

¹ И.К. Кузнецов в книге "Теоретические основы полифонии XX века" (на с. 94-95), называя диапазон между крайними по высоте звуками ленточного "сонорного поля" в любой момент временного отсчета "полем ленты", также предлагает производить его измерение не только по системе Ю. Кона, но дополнив ее коэффициентом относительной высоты интервалов, равным числу полутонов в октаве, что позволяет отразить изменение плотности одного и того же интервала в пределах октавы, а не на только на рубеже различных октав, как это предлагается Ю. Коном. В результате данная формула в работе Кузнецова приобретает следующий вид: $P = (I - KC) / (P + KOV)$, где "P" – плотность, "P" – показатель регистра, "I" – показатель интервалов по системе Хиндемита, «KOV» – коэффициент относительной высоты, равный числу полутонов в октаве, «KC» – коэффициент составных интервалов". Кроме того, им же предлагается учитывать и показатель диссонантной ленты, приводимый в диссертации А. Маклыгина – Сонорика в музыке советских композиторов. Дис. канд. искусств. М. 1985.

При исследовании сонантного процесса наиболее эффективными представляются два момента:

◀ первый — оценка каждой из сонант как некой ступени "сонантного ряда", присущего тому или иному сочинению его частям, различным синтаксическим единицам (предложениям, фразам, мотивам);

◀ второй — установление каких-либо закономерностей в появлении этих ступеней - сонант, связанных с выполнением ими каких-либо *общеструктурных функций, техникоструктурных и конкретноструктурных*. Напр.:

- связь сонант по принципу скачка и его заполнения или их появление по принципу ряда однонаправленных скачков, или по принципу волны и т.д. и т.п.;
- функций начальных и конечных сонант;
- относительно устойчивых или неустойчивых сонант;
- сонант, выполняющих по отношению друг к другу те или иные ладоллинейные функции (напр., опорной - основной сонанты и неопорной - вспомогательной или проходящей — метод исследования, который в определенном аспекте, близок к анализу логики гармонического процесса и функций составляющих его звуковых элементов в модальных и ладотональных структурах, в частности, линейной природы).

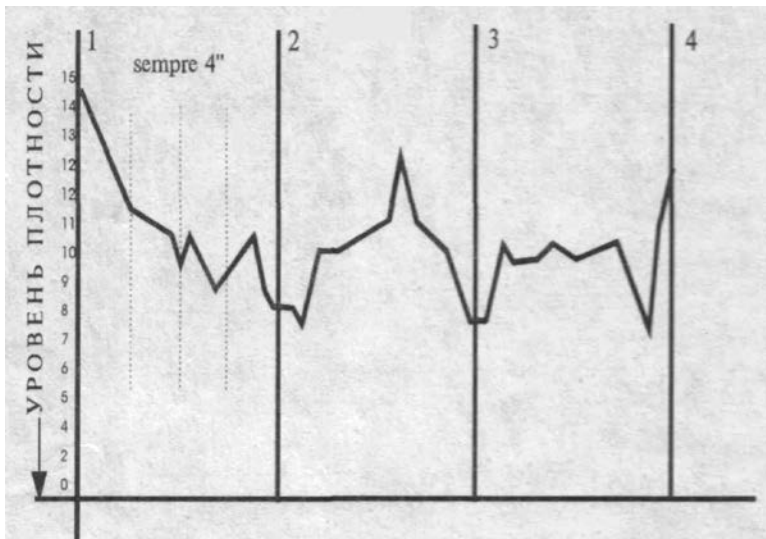
Шнитке. Пианиссимо...

A musical score for Shostakovich's 'Pianissimo...' consisting of 12 staves. The score is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure contains several notes with stems and beams, some with sharp accidentals. The second measure continues the melodic lines with similar notation. The third measure concludes the system with a double bar line and a repeat sign. The overall style is characteristic of Shostakovich's late-period chamber music.

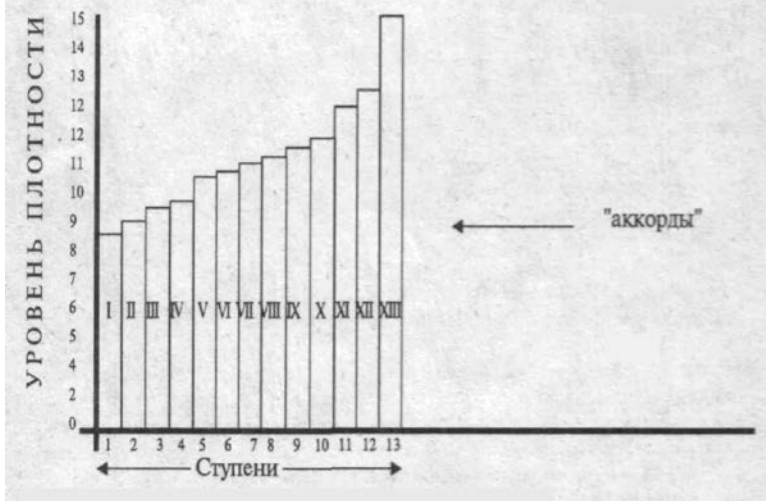
Схема 21

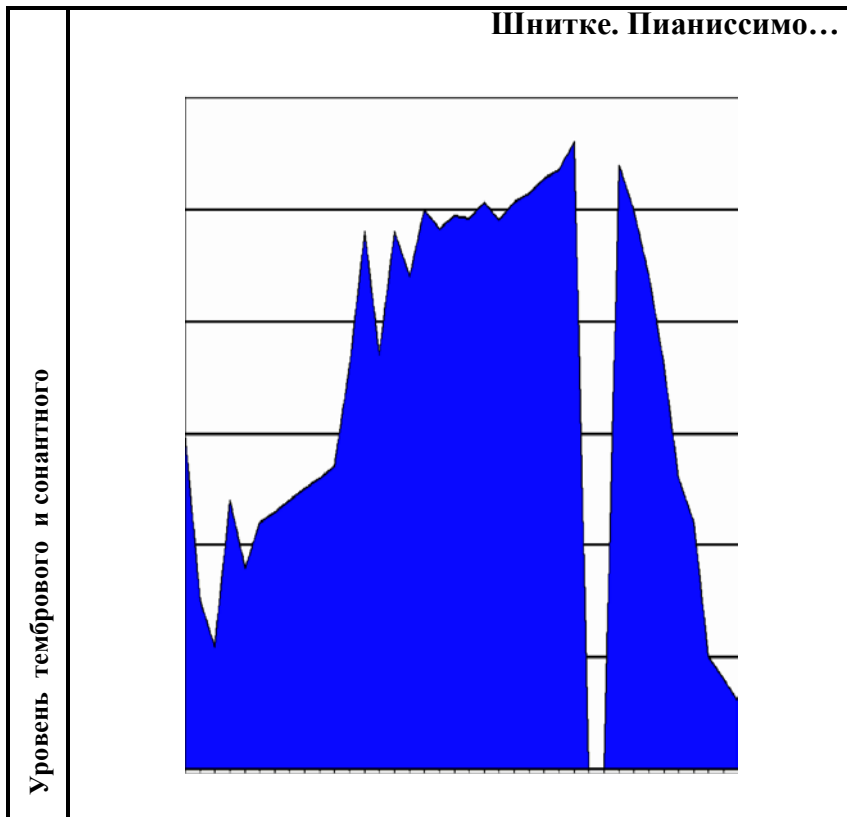
*Соноряд**

Графическое выражение сонорного движения В упрощённом изложении.



СОНОРОРЯД (в упрощении XIII "соноро-аккордов")
 СОНАНТНЫЙ РЯД (в упрощении 13 "ступеней-сонант")

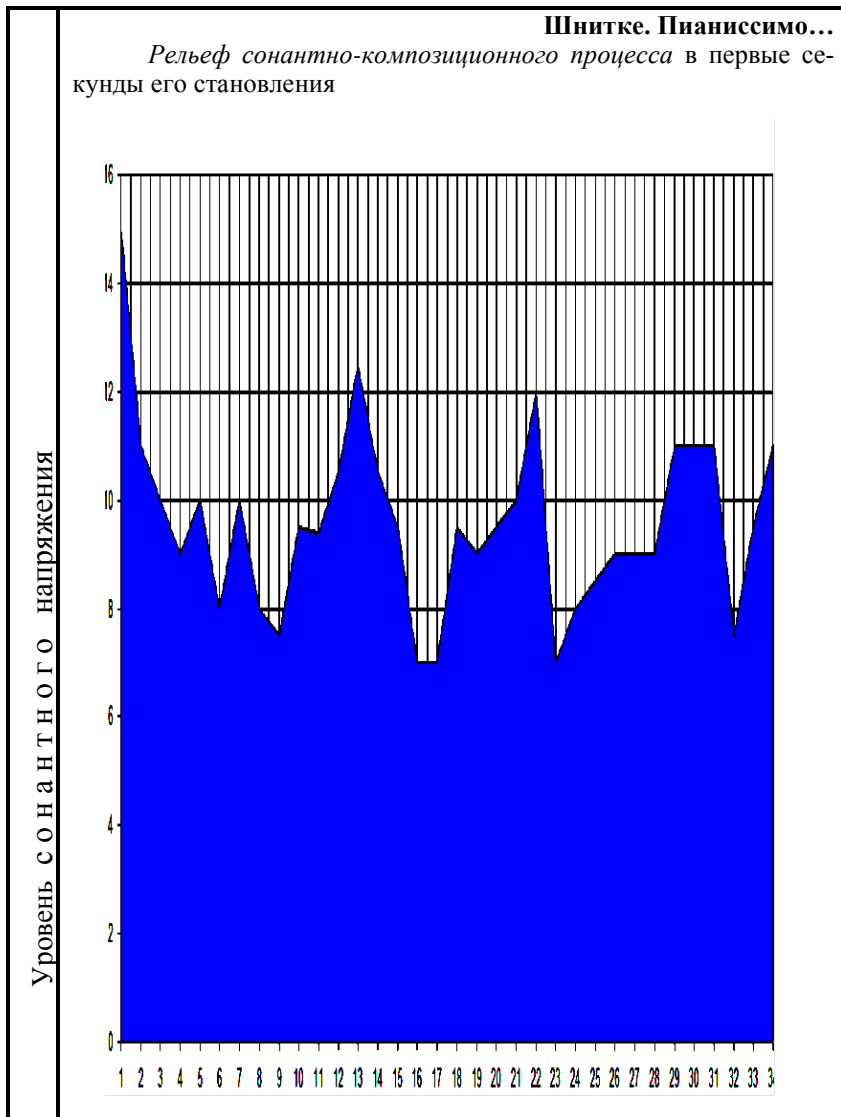




¹ Приведённая на графике схема *темброво-сонантной формы* «Pianissimo...» А.Шнитке, выполнена автором статьи в 1969 году. Тогда же она была показана Ю.Н.Холопову, как своему будущему руководителю по "дипломному классу", и получила его одобрение. В дальнейшем этот принцип оценки темброво-композиционного процесса (в различном его преломлении) нашёл своё применение в последующих публикациях автора.

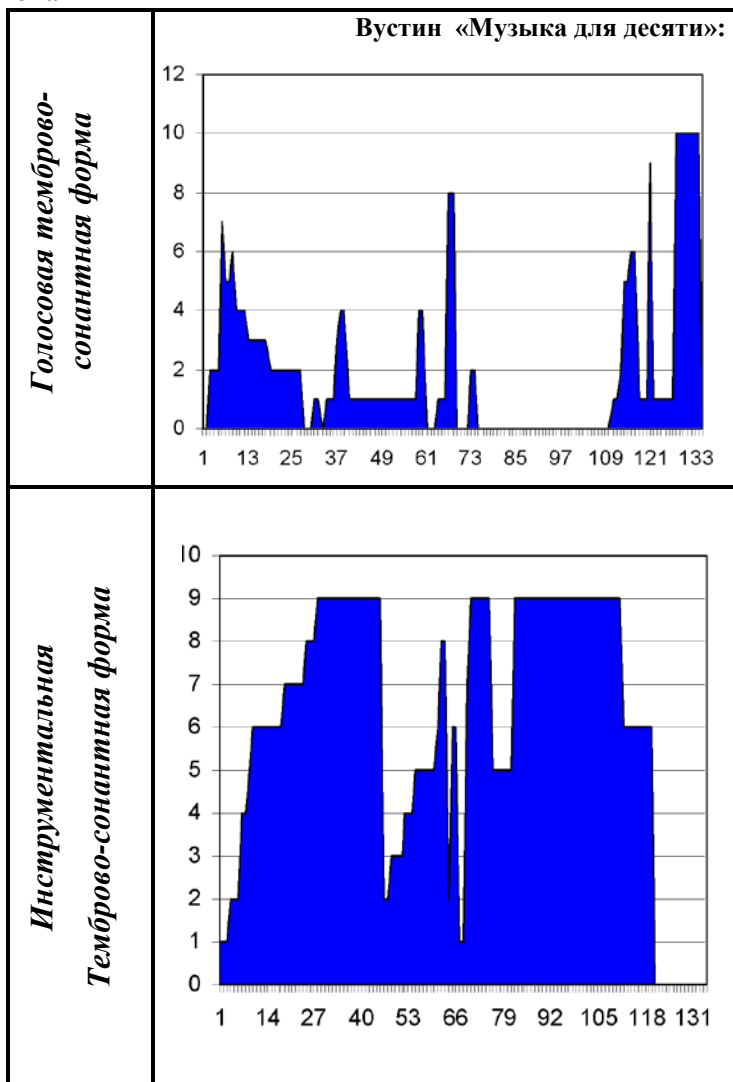
Структура конфигурации *темброформы* «Pianissimo...» А.Шнитке в аналитической схеме, выстраивалась в соответствии с изменяющимся или сохраняющим числом инструментов на протяжении тембропроцесса этого сочинения. В целом сходная конфигурация присуща и его композиционной структуре, складывающейся на уровне взаимодействия наиболее напряженных *сонант* (= *пиковых сонант*) каждого четырехсекундного такта гармонической ткани. Правда, при учёте всех *сонант**, т.е. не только *пиковых**, обнаруживается определенное расхождение *композиционно-сонантной конфигурации* с конфигурацией *темброформы*: первая оказывается на много более многопараметрной (разнообразной, утончённой) по сравнению со второй (см. следующую схему).

Схема 23¹



¹ Расчёт сонантного процесса здесь сделан по методике Ю. Кона.

Схема 24¹



¹ Пример оценки принципа композиции на уровне двух процессов: сонантного и темброво-инструментального (в последнем учитывается число тембров, участвующих в тот или иной момент инструментального развития, т.е. применяется метод в определенной степени аналогичный исследованию логики сонантного процесса в том же сочинении в *тембροφοрме* пьесы А.Вустина «Музыка для десяти»

Свободная атональность

Представление о ранних формах "свободной атональности" сложилось в основном как исторически переходном этапе развития музыкального мышления в атональном или, правильнее, новотональном направлении. Сложность и противоречивость конструктивной природы ранних форм "свободной атональности" связаны:

- ❖ с одной стороны: с разрушением прежних форм тональной организации и поиском новых, отказом от традиционного типа монодического, полифонического, гомофонного и хорального тематизма как исходного аргумента формообразования и традиционного мотивно-тематического развития, в частности, от повторения и транспонирования мотивов, мелодической периодичности, секвентных перемещений, классического симметричного ритма, от использования и комбинирования традиционных форм;
- ❖ а с другой: с последовательным утверждением мелодики с нерегулярным членением и крайне небольшой, практически, мотивной протяженностью ("микромелодиями"), с избеганием повторения "микромелодий", с избеганием их последовательного — однолинейного и одностеситурного сцепления друг с другом, с использованием в качестве ведущих форм звукописи спусков, подъемов и пребывания на одной высоте, но обычно отличающихся друг от друга по метроритмическим, интервальным и др. параметрам, с утверждением в качестве единственного строительного материала интервала, а в качестве ведущего аргумента формообразования — соинтервала* (= интервального комплекса, интервальной группы) — совокупности интервалов, составляющих единое целое — "микроструктуру", с установлением на роль ведущего конструктивного фактора принципа свободного интервально-комплексного развития, при котором ни один интервально-комплексный фрагмент-группа не повторяется точно, а постоянно варьируется.

Первые сочинения, связанные с ранней атональностью, представляют собой сложный структурно-гармонический конгломерат, состоящий из разнородных — тональных и атональных, тематических и атематических (в традиционном понимании этого термина) музыкальных средств, столкновение устоявшихся и относительно новых форм композиционного мышления. При этом во всех своих явлениях "свободная атональность" показала себя как многообразное структурно-стилистическое явление. Такая её черта стала сложной проблемой для многих современных теоретических исследований, посвященных "свободной атональности", в частности, в стремлении дифференцировать её основные качества по отношению к от-

дельным и прежде всего ведущим творческим стилям, как это происходило с отдельными гармоническими стилями классицизма и в особенности среднего и позднего романтизма.

К числу наиболее общих гармонических закономерностей "свободной атональности" (примерно 1908-1923 годы), наблюдающимся в сочинениях разных композиторов в качестве характерных стилистических тенденций относятся:

- эмансипация (= освобождение) вертикальных и горизонтальных звуковых связей от традиционных формул звуковысотного письма XVIII-XIX столетий;
- преобладание контрапунктического письма над гомофонным,
- усиление роли контрапунктического фактора в создании вертикали, соответственно приводящее к отказу от аккорда как конструктивного элемента структуры;
- исключительно большое конструктивное и выразительное значение фактуры как способа изложения звуковысотного материала;
- придание фактуре значения тематической категории;
- применение принципов интервала и *соинтервала** (= интервального комплекса) в качестве ведущих факторов построения музыкальной ткани и по вертикали и горизонтали,
- применение *техники соинтерваллий** (= интервальных групп) наряду с другими техниками (в частности, серийной) в качестве ведущего или даже единственного фактора построения и развития гармонической ткани и, в конечном моменте, создания самостоятельной однородной системы звуковысотных связей;
- краткость отдельных *соинтерваллий**;
- их обособленность, связанная с непрерывным обновлением звукового содержания, варьированием интервальной структуры, фактурной индивидуализацией (регистровая, темповая, динамическая, метроритмическая в том числе разобщение с помощью пауз, артикуляционная);
- образование непосредственных и опосредованных интервальных связей между нижними или верхними тонами отдельных *соинтерваллий** горизонтальной и вертикальной природы, между самыми нижними или самыми верхними тонами отдельных более крупных фаз движения музыкальной ткани на основе интервалов, входящих в ведущий интервальный комплекс (см. раздел «Техника интервальных групп»);
- высочайшая хроматическая насыщенность, связанная с эмансипацией всех двенадцати тонов звукорядной шкалы темперированного строя, с включением традиционного деления на диатонику и хроматику как базисное и надстроечное явления;
- тенденция к выделению полутоновых элементов (малой секунды, большой септимы и малой ноны) в качестве постоянного конструктивного элемента, соединяемого с другими интервалами. (Становления этого принципа как конструктивно-ведущего фактора построения структур наблюдается в

творчестве только отдельных композиторов (напр., А.Шенберга и, в еще большей степени, А.Веберна. Такое явление получило определение "*система полутона*" [96] применительно к атональной ткани, как её дополнительный приём организации, связанный с прибавлением к любому интервалу или интервальной группе *полтона*, или их *смещением* на полтон;

➤ крайняя диссонантность музыкальной ткани, обусловленная применением различных диссонантных структур как основного или единственного конструктивного материала;

➤ активная ротация вертикальных и горизонтальных конструктивных *соинтерваллий**;

➤ частое обновление звукового состава *соинтерваллий* со сходной структурой;

➤ внезапные смены *соинтерваллий** с одновременными и значительными регистровыми переносами, а также постоянными переходами от одного ротационного вида к другому.

"Ладоатональные" формы гармонической организации¹

Творчество величайших композиторов современности — воплощение объективно-исторической оценки места и роли свободной атональности в музыкальной ткани как одной из многих, но не ведущих тенденций современной звуковой системы. Относительно более часто она появляется в отдельных конструктивно замкнутых или разомкнутых гармонических разделах, а не целых сочинений (исключение — это, чаще всего, небольшие композиции, различного рода циклы миниатюр). В качестве характерной тенденции современного конструктивно-гармонического мышления сегодня выступает сопоставление и смешение различных форм атональности между собой и со всевозможными формами тональности на уровне отдельных разделов современной гармонической структуры. Такие "смещения" представляют из себя сложное и многогранное гармоническое явление, связанное с "переплетением" характерных конструктивных элементов и закономерностей разных конструктивных типов атональности и тональности. Подобные явления существуют в условиях самых разных техник письма, так или иначе связанных с атональными и тональными принципами звукового построения. В связи с этим появляются разнообразные термины, в которых отражаются характерные качества тех или иных "смешанных" типов гармонической системы, в частности: "ладовая атональность", "тональная додекафония" и им подобные.

Наиболее распространены в творчестве современных композиторов те формы атональности, которые сохраняют в себе главные закономерности ладового мышления, а именно:

- 1) дифференциацию любых гармонических элементов (тонов, интервалов, соинтерваллий, аккордов, соноров, *линеаров**, отно-

¹ Рекомендуемая литература: 63; 66; 85.325-352; 75; 13. Л4; 40; 41. Гл.Х; 92. Гл.ХХII; 14. Гл. 5.

сительно масштабных гармонических комплексов вертикальной и горизонтальной природы, составленных из подобных элементов на опорные и неопорные;

- 2) выстраивание их отношений по принципу тяготения, деления на центральные и центроподчиненные.¹

Основные закономерности ладоатональных форм гармонической организации

Атональные формы ладовой организации (в их наиболее специфическом проявлении) — это наиболее характерные разновидности звуковой организации **центропеременного** типа. В качестве их конструктивных компонентов в основном выступают различные диссонансирующие, т.е. потенциально-неустойчивые гармонические элементы, что само по себе является важнейшим фактором, определяющим специфику их конструктивных отношений.

Изначально звуковые элементы этих форм подразделяются на опорные и неопорные или, другими словами, устойчивые и неустойчивые. Такое их подразделение обусловлено действием разных факторов системного конструирования но, прежде всего: метрического, ритмического, динамического и смыслового. Исключительно важная роль в этой ладовой дифференциации высотных элементов принадлежит фактору логической связи. Роль других традиционных факторов ладовой дифференциации в условиях атонального построения музыкальной ткани может быть относительно более слабой, чем в условиях её ладоатонального построения. (Напр., в крайне низких регистрах и во взаимосвязи многозвучных диссонантных элементов нетерцово́й структуры обычно наблюдается полная нейтрализация действия фактора "квинтовых отношений".)

Существуют относительно значительные и часто принципиальные различия между некоторыми видами ладоатональных гармонических форм, а также между ними и тональными. Эти различия проявляются, прежде всего, в характере и степени связи отдельных звуковых элементов, в логике их соотношения и даже дифференциации на опорные и неопорные. Такие различия обусловлены как своеобразием гармонических качеств конструктивных элементов, применяемых в названных формах, так и способов работы с ними.

Качества "опорности" и "неопорности", присущие звуковым элементам в атональных формах ладовой организации, довольно специфичны. Она проявляется в известной относительности этих качеств: их частой устойчивости и слабой ощутимости или, напротив, **подчеркнутой прямолинейности, крайне резкой контрастности**. Смещение таких состояний "опорности" и "неопорности" возможно даже в пределах одного атонального сочинения.

¹ "<...> лишь искусственным путем (и притом лишь ценой больших усилий) возможно получить гармоническую ткань, лишенную всякого центра" 92.225.

Распространённое в "теоретическом прошлом" мнение об отсутствии между элементами форм высотной организации отношений по принципу тяготения от неопорных элементов к опорным, в наше время представляется глубоко ошибочным. Сегодня содержание принципа тяготения неопорных элементов к опорным раскрывается в той мысли, что тяготеющее устремление любого (по своему гармоническому содержанию) конструктивного элемента в другой представляет собой не что иное, как **предугадываемый ход** от какого-либо неопорного элемента к опорному, сопровождаемый относительной или полной (в зависимости от конкретной структурной ситуации) "разрядкой" характерного для такого неопорного элемента состояния "неустойчивости–движения" в состоянии "покоя–остановки" (также частичной или полной), свойственном опорному элементу. Обусловленность степени "угадываемости" (= экстраполяции) того или иного "хода" от неопорного элемента к опорному как правило обусловлено разными и в том числе: акустическими, психофизиологическими, апперцепционными посылками и фактором повторности этого "хода" как в данном, так и других сочинениях.¹

Многократная повторность одного и того же "хода" от неопорных элементов к опорным (с любым принципом их структуры) — одна из важнейших предпосылок его предугадываемости, его превращения в очередную форму новой тяготеющей связи между звуковыми элементами. Значительным превосходством в этом отношении обладают "ходы", нашедшие своё многократное воплощение в сочинениях разных авторов и разных гармонических стилей, а также прошедших относительно более долгий путь своего интонационного осмысления. Различные современные музыковедческие исследования — это убедительное свидетельство существования в музыкальном мире немало числа музыкальных культур, в которых естественные, с нашей точки зрения, тональные тяготения представляются явлениями не характерными, часто вовсе чуждыми, и, напротив, где к числу таковых относятся те формы поведения звуковых элементов, которые нам представляются неестественными, "тяготеющая направленность" которых для нас таковой не оказывается, а само движение, его направление нами не предугадывается (= не экстраполируется).

Становление этих форм в нашем сознании в качестве новых форм звукового тяготения, естественных интонационных явлений является, как и в

¹ "Апперцепция, и, *мн.* нет, *жс.* [нём. Apperzeption < лат. ad при, к + perceptio восприятие]. *психол.* Зависимость восприятия от прошлого опыта, от запаса знаний и общего содержания духовной жизни человека, а также от психического состояния человека в момент восприятия" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов.

Зарождение этого опыта происходит уже в раннем детстве вместе с зачатками словесной речи и логического мышления. При этом он понимается не только как нечто личное, индивидуальное, что само по себе, несомненно важно, но и как общественное, формирующееся художественной практикой путём наследования опыта предшествующих исторических поколений, развивающегося вместе с музыкальным искусством, а потому и как исторически обусловленного.

случаях с отношениями опорных и неопорных элементов в а т о н а л ь - н о й т к а н и — сложным процессом, связанным с необходимостью многократного прослушивания нового для нас материала, отказом от предубеждения против его новизны и изучение различных конструктивных закономерностей в построении и организации музыкального материала, включающего новые для нас формы звуковысотных связей. Очевидно, что необходимость диалектического подхода к проблеме "тяготения" и её решения на уровне интонационного порядка, должна быть связана с учётом следующих объективно проявляющих себя факторов, а именно:

- свойствами звуковых элементов как конкретного материала структуры;
- акустическими качествами этих элементов;
- реальными закономерностями в соотношении, развитии и взаимодействии этих элементов;
- степенью характерности таких закономерностей для той музыкальной культуры, с позиций они рассматриваются.

Ладогармонические центры и их окружение в атональности¹

Становление опорных элементов в качестве центров, а неопорных — центроподчинения (периферии) — явление, характерное для различных, в том числе и для атональных форм ладовой организации. В "ладоатональных" формах звуковысотной организации существуют самые разнообразные элементы выполняющие роль центра, в том числе:

➤ *соинтервала**, созвучия и отдельные звуки Пример 311, Пример 313, Пример 312;

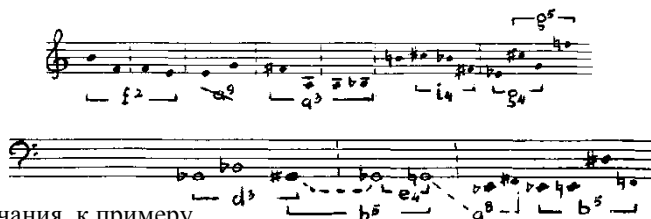
Пример 311

Шёнберг. Три пьесы, ор. 11 №1

Схема 1

¹ Рекомендуемая литература: 87.45-58; 63; 66; 90.39-42; 41.503-511; 14.171-190; 85.331-345

Handwritten musical score for piano, measures 10-13. The score is written in treble and bass clefs. Measure 10 is marked with a '10' and a '4' time signature. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Chord symbols are present: b^3 , a^6 , a^7 , f^2 , f^3 , e_2 , e_3 , a^6 , b^3 , c^1 , c^2 , c^3 , e_4 , d_2 , b^4 , d^3 , h^2 . The score is divided into systems, with measures 10-11, 12-13, and 14-15. The notation includes various notes, rests, and accidentals. The score is divided into systems, with measures 10-11, 12-13, and 14-15. The notation includes various notes, rests, and accidentals.



Примечания к примеру

Главное *соинтервалие* пьесы — её главный конструктивный элемент занимает первые три такта сочинения.

Ведущие интервальные связи в нём обозначены латинскими буквами. При повторении этих связей используются их точные и варьированные формы. Способы варьирования: ротация (вращение, перестановка звуков в том или ином соинтервалии — интервальной группе); транспонирование на интервалы, участвующие в построении основных *соинтервалий*, обмен отдельными интервалами, сращивание групп и т.д.

Процесс развития, связанный с *техником соинтервалий** рассматривается на схематических разборах, идущих параллельно основному тексту сочинения

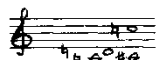
В частности, здесь указаны интервальные связи между нижними тонами вертикальных созвучий и нижними тонами гармонического материала, изложенного фигуративно (12 – 14 тт.).

Указаны также интервальные связи между начальными и конечными звуками в группах, выделенных композитором в качестве самостоятельных тематических единиц (см. лиги).

Из представленных схематических разборов очевидна подчинённость всех отмеченных связей звуковых элементов сочинения интервальной структуре *соинтервалий**, входящих в основной интервально-гармонический комплекс пьесы.

Пример 312

Антониу. Слоги. I



Ц

П1

Ц

П2

Ц

П3

Примечание:

1. Структура периферийных элементов (ПЭ) подобна структуре центра. В 5-6, 8-11, 13-17 тактах центр объединяется в полигармонию с разными периферийными элементами.

2. В П2 выделяется фонизм кварты, в ПЗ - тритона, которые вместе с секундой (m7) играют ведущую роль в связи верхних и нижних гонов всех гармонических элементов (см. схему). Остальные интервалы, включая конструктивно важнейший — малую секунду, играют в этом плане меньшую роль.

3. Центр вместе с первым периферийным элементом образует центральный элемент системы (ЦЭС). Он содержит в себе все будущие интервальные отношения музыкальной ткани произведения.

4. В структуре элементов, полигармонически окружающих центр в тактах 8-11, участвуют все звуки из П1 - ПЗ (звук "сн" открывает 8 такт). Аналогичное явление наблюдается в комплексе образующемся в 13-17 тактах. Взаимосвязь центра с П1 - ПЗ образует интервальный комплекс, который выполняет функцию главного элемента структуры (ГЭС), а последующие два — роль побочных, соответственно, срединного и заключительного. При этом в срединном уровне устойчивости из-за некоторой завуалированности центра уступает устойчивости заключительного комплексов и создает с ними соотношение тина опора — неопора, устой - неустой, центр — периферия - центр.

Пример 313

Жоливе. 6 пьес. МАПА, 5

The image displays a musical score for Example 313, titled "Жоливе. 6 пьес. МАПА, 5". It consists of two systems of music. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system begins with a treble clef staff containing a melodic line with various intervals and a bass clef staff with a few notes. The second system starts with a treble clef staff marked with a piano (*pp*) dynamic, followed by a bass clef staff with a few notes. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into three systems. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate single-staff system below it. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'pp' and 'f'. The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more rhythmic accompaniment. The second system shows a more complex texture with multiple voices in both staves. The third system concludes with a final cadence and a small single-staff system below it.

➤ созвучия, *соинтервалия**, каждый из которых может выступать в роли самостоятельного центра того или иного ме-

Пример 314

Шёнберг. 6 пьес оп. 19, VI

The image shows a musical score for two systems of piano music. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a 4/4 time signature. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'pp' and 'pppp'. Annotations include 'Ц1' and 'П1'. The second system also consists of two staves, continuing the musical material with similar complexity and dynamic markings like 'pppp'. Annotations include 'Ц2', 'П2', 'П3', 'П4', 'П5', 'П6', 'Ц3', 'Ц4', 'Ц5', and 'Ц6'. The score is written in a style characteristic of Arnold Schoenberg's atonal period.

Примечания:

1. В каждом из пластов имеются созвучия, выполняющие роль центров, окруженных своей периферией.
2. Ц1 и Ц2 имеют общие интервалы: кварту и большую ноту (m7). В совместном звучании Ц3 и Ц4 выделяются бб и мб (гармонические интервалы) и м2 (мелодический). Совокупность Ц1, Ц3 и Ц4 дает звучание обращения малого мажорного септаккорда.
3. Все периферийные элементы имеют содержание аналогичное центральным: П1 и П6 подобны Ц2; П2 + П3 и П5 подобны Ц1 + Ц3 + Ц4. В мелодическом движении П4 образуются интервалы м2, б3 и м3, что отражает гармоническое содержание Ц4 + Ц3.
4. Начальный и конечный центры пьесы идентичны. Отдельные тоны (напр., "as") выполняют в конечном центре функцию добавочных звуков. Их интервальное отношение отражает одну из связей в Ц1 (т.е. б9). Они же выделяются в П1 и П3 и в результате придают заключительному комплексу пьесы значение *собирающего центра*.

Пример 315

Мессиян. Спокойная жалоба

Принципы построения рядов:

- 1) число общих тонов с ЦЭ структуры (I);
- 2) степень родства основных тонов аккордов по отношению к основному тону ЦЭ (см. 1-ый ряд Хиндемита).

Общехарактерные качества атональных центров:

- К числу наиболее характерных качеств атональных центров относятся:
- опорность;
- их частое появление в качестве начальных и конечных компонентов отдельных синтаксических единиц (мотивов, фраз, предложений, периодов, разделов структуры или её самой);
- их материальная и смысловая связанность с окружающими не опорными элементами, основанная на принципах производности и комплементарности;
- номинальный характер главенства над своим окружением и частое отсутствие этого главенства над другими центрами атональной структуры;

- завуалированность (или даже не характерность) "закулисных режиссерских" способностей, свойственных тональным центрам и особенно в тех атональных сочинениях, где роль конструктивных элементов выполняется сложно-диссонантными и многозвучными комплексами.

(Подробнее о факторах, с действием которых связано становление тех или элементов в качестве ладоатональных центров см. стр. 340.)

Организованная атональность

Техника соинтервалей* (= интервальных групп)

*Соинтервалие** (= интервальный комплекс, интервальная группа) — это группа интервалов, составляющих гармоничное целое (= "микроструктуру"), которое выступает в качестве конструктивного элемента или, иначе, аргумента¹ звукового структурообразовании разной технической природы (в том числе, тональной, серийной и модальной). Индивидуальность гармонического содержания *соинтервалия** определяется в каждом сочинении индивидуальность и его интонационно-гармонического содержания и, вместе с ним, гармонического единства, а также закономерности гармонического развития, и выразительности на разных конструктивных уровнях.

Система правил и приёмов построения звуковой ткани на основе одного и более *соинтервалей** представляет собой *технику соинтервалей** (= *технику интервальных групп**).

Основной принцип этой техники представляет собой выстраивание гармонической процесса как параллельно с другими техниками письма, так и вне их. При построении этого процесса возможно использование и одного, и нескольких *соинтервалей** из числа обязательно входящих в **центральный интервальный комплекс данного процесса**, или, иначе говоря, применяется мультипликация (= умножение, размножение) *соинтервалия** (*соинтервалей**) этого комплекса, которая выражается как в точном, так и варьированном его воплощении, в частности: однопозиционном и разнопозиционном, в целостном и частичном виде, с исходным и ротационным порядком интервалов, в метроритмически точном и обновлённом вариантах, с сохранённой и новой фактурой, в монофактурном и полифактурном вариантах и т.д.

Такие варианты облика исходного *соинтервалия** (= *соинтервалей**) возможно и в его последующих появлениях, а также в связях её различных по своему конструктивному статусу отдельных тонов, в том числе:

- начальных и конечных тонов подавляющего большинства синтаксических единиц (мотивов, фраз, предложений линейного и аккордового содержания);
- в связях самых высоких и самых низких тонов как между собой, так и друг с другом (на том же синтаксическом уровне);
- в связях вертикальных соинтервалей* (прямых и опосредован-

¹ "АРГУМЕНТ, а, м. [нем. Argument < фр. argument < лат. argūmentum фактическое доказательство]. 1. Логический довод, служащий основанием доказательства. <...> 2. мат. Независимая переменная величина, от изменения которой зависит изменение другой величины <...>." Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов.

ных), имея в виду интервальные отношения их наиболее выделяющихся тонов (чаще нижних и верхних, наиболее громких и наиболее тихих, выделенных *sf* и др. штрихами, а также тембрами);

- повторение какого-либо соинтервала* (или соинтервалей*) на протяжении всей структуры сочинения (принцип централизации как имитация традиционно-тональной формы гармонического построения);
- активное варьирование одних и тех же соинтервалей (ротации, ритмическое, динамическое, фактурное и тембровое обновление) — наиболее частый, если не постоянный приём, сопровождающий это повторение

Пример 316, Схема 25, Пример 317, Пример 318.

Пример 316

Веберн. Свет глаз, ор. 26

Схема 25

Базовые Соинтервалей*, сочинений А. Веберна.

Пример 317

Антониу. Слоги. I

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 1-6) includes piano and guitar parts with dynamic markings *ff*, *pp*, *f*, *p*, *mf*, and *f*. The second system (measures 7-12) includes piano and guitar parts with dynamic markings *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *ff*, and includes the instruction *simile*. The third system (measures 13-16) includes piano and guitar parts with dynamic markings *f* and *p*, and includes the instruction *simile*.

Below the first system, a box contains the following labels: (Ц) П1 Ц П2 Ц П3.

Below the second system, a box contains the following labels: П4 П5 П6 П7 П5 П8.

Below the third system, there are three lines of notation: a sequence of numbers (2 2 2 1 2 5 5 5 6), a guitar staff with notes and accidentals, and another guitar staff with notes and accidentals.

Примечание:

1. Структура периферийных элементов (ПЭ) подобна структуре центра. В 5-6, 8-11, 13-17 тактах центр объединяется в полигармонию с разными периферийными элементами.

2. В П2 выделяется фонизм кварты, в ПЗ - тритона, которые вместе с секундой (м7) играют ведущую роль в связи верхних и нижних гонов всех гармонических элементов (см. схему). Остальные интервалы, включая конструктивно важнейший — малую секунду, играют в этом плане меньшую роль.

3. Центр вместе с первым периферийным элементом образует центральный элемент системы (ЦЭС). Он содержит в себе все будущие интервальные отношения музыкальной ткани произведения.

4. В структуре элементов, полигармонически окружающих центр в тактах 8-11, участвуют все звуки из П1 - ПЗ (звук "си" открывает 8 такт). Аналогичное «~~или~~» наблюдается в комплексе образующемся в 13-17 тактах. Взаимосвязь центра с П1 - ПЗ образует интервальный комплекс, который выполняет функцию главного элемента структуры (ГЭС), а последующие два — роль побочных, соответственно, серединного и заключительного. При этом в серединном уровень устойчивости из-за некоторой завуалированности центра уступает устойчивости заключительного комплексов и создает с ними соотношение тина опора — неопора, устой - неустой, центр — периферия - центр.

Пример 318

Шенберг. Три пьесы, ор. 11, 1

(Более полное изложение текста пьесы см. Пример 311)

Схема 1

Интервально-комплексное мышление (= *техника соинтерваллий**) имеет предысторию с глубочайшими фольклорными и профессиональными корнями в европейской, восточной, азиатской, индийской и др. культурах, в частности, в конструктивно-гармонических принципах музыки XIV-XVIII веков, в том числе, связанных:

- с техникой мелодических формул, используемых в качестве дополнительных или ведущих конструктивных элементов;
- с трактовкой *cantus firmus* как основы больших циклических структур;
- с выделением из него ведущих мотивов, становящихся основными аргументами формообразования;
- с хроматическими интервальными группами в виде различных местных мелодических образований в тональной музыке XIX века (напр., монограмм, лейтмотивов), с их многократным тонально-гармоническое перевоплощение, ритмическое и другое обновление;
- с лейт-гармоническими комплексами, подвергающимися разнообразной трансформации;
- с различными формами интервально-мелодических остинато.

Всё вышеназванные связи явились важными предпосылками становления собственно интервально-комплексного мышления как в музыке нашего времени в качестве относительно самостоятельного и специфического самостоятельного конструктивного явления. Его содержание в XX столетии оказалось связанным с постепенным переходом от отдельных хроматических групп, рассредоточенных в некоторых сочинениях профессиональной музыки последних трёх столетий, к их последующей концентрации в условиях одного музыкального сочинения в начале в качестве дополнительного, а затем и основного фактора гармонического конструирования.

Разнообразие форм интервально-комплексного мышления, отражено в теоретической литературе в разных определениях. Среди них особое распространение получили: "техника тембро-мотивов" (интервально-тембровое варьирование — ведущий фактор конструирования), "техника интонационно-сплавленных ячеек" или, иначе, "устойчивых звукокомплексов", "система хроматических микроструктур", "техника лейт-гармонического комплекса", "техника ведущего интонационного комплекса" и др. Такая многочисленность определений обусловлена разнообразием конструктивно-стилистических воплощений *техники интервальных групп** в современной музыкальной ткани, различным характером его проявлений, выступлением в роли ведущего или сопутствующего конструктивного фактора.

Серийные формы организации атональности¹

Современные формы организации атональности очень многообразны. Ведущее место среди них занимают, так называемые, серийной их виды, отличающиеся наиболее высоким уровнем звуковой связанности, особым гармоническим состоянием, которое, в соответствии с серийной техникой, применяемой при их построении, определяется как "серийность". Это понятие объемлет ряд существенных признаков серийно организованной музыкальной ткани и раскрывается следующим образом:

❖ как конструктивное состояние музыкальной ткани или какой-либо из составляющих её компонентных структур (в том числе: гармонической, временной, фактурной, динамической, тембровой, штриховой и др.), возникающее в результате выстраивания этих компонентов в виде повторяющегося ряда каких-либо одноматериальных конструктивных элементов, т.е. связанных серийным порядком. Функционирование такого ряда как организующего фактора музыкального процесса, как правило, предусматривает неизменность изначального порядка такого ряда, т.е. порядка появления, входящих в него элементов, и неизменностью их содержания. В случае нарушений этого порядка (напр., при каких-либо перестановках частей серии — её сегментов или перестановках внутри этих сегментов — их ротации и др. "разрушений" её изначального содержания), принцип серийной организации начинает в этом случае частично уступать место модальному. До тех пор, пока эти нарушения не препятствуют хотя бы приблизительной экстраполяции (предвидению, ощущению) серийного порядка, можно считать, что серийность как конструктивное состояние структуры имеет место, но с той оговоркой, что это уже не "строгая, а свободная серийность". Возникающие при этом различные аллюзии с приёмами композиционной работы, присущими модальной технике письма, указывают на то, что в данной музыкальной ткани образуется организация смешанного типа или, другими словами, *политехническая** — серийно-модальная;

❖ как принцип организации музыкальной ткани или какой-либо из её компонентных структур (в том числе: гармонической, временной, фактурной, динамической, тембровой, штриховой и др.) на основе ряда-серии;

❖ как понятие, указывающее на рядно-серийную основу музыкальной ткани или какой-либо из её компонентных ладовых структур (в том числе: "ладогармонической", "ладовременной", ладофактурной, ладодинамической, "ладотембро-

¹ Рекомендуемая литература: 16;17;37;33.113-156;51.36-45;13. Л5; 41. Гл.Х; 11.60-83; 89; 91; 96; 24.197-250, 271-277; 92.ХХI; 14. Гл.6.; 22. Гл. 7.

вой", ладоштриховой и др.), как на средство реализации и экспрессивно-драматургических функций и объективности и различных художественных целей в разнохарактерных серийных стилях.

В самом традиционном плане под серийной организацией понимается метод создания звуковысотной ткани музыкального сочинения, основанный на точных и варьированных повторениях его исходного конструктивного материала — звуковой серии.

Сам термин "звуковая серия" означает некий ряд (группу) звуков различных по высоте, из которого выводится вся гармоническая ткань сочинения путём его буквального или различным образом обновлённого и неоднократно проведения по горизонтали, диагонали и вертикали. Также этот термин подразумевает и функцию самого серийного ряда в любых его появлениях.

Однако понятие *серия* сегодня применяется не только в значении звукового ряда, но и в значении ряда любых однородных, серийно выстроенных любых компонентов музыкальной ткани (в частности: отдельных тонов, интервалов, аккордов, соноров, шумов, акцентов, длительностей, тембров, динамических оттенков, темпов, фактур, тематических фрагментов и др.), ряда, который является изначальным **макроконструктивным элементом** этой ткани, её **основным организующим фактором**.

Существенным признаком серии является неповторение как их - либо её конструктивных элементов до проведения остальных, также входящих в эту серию элементов этого ряда.

Обычно серия проводится неоднократно. При этом функционирование серии (любых конструктивных элементов) как организующего фактора гармонического движения связано с неизменностью состава этих элементов и порядка их появления. Сохранение такого порядка — один из важнейших факторов единства серийно организованной музыкальной ткани.

Серийный ряд может быть реализован как последовательное движение, входящих в него элементов, и как их смена в тех или иных вертикальных, диагональных и горизонтальных комбинациях. В последнем случае возникает уже не горизонтальный, а горизонтально-вертикально-диагональный принцип серийного движения элементов музыкальной ткани. Сохранение серийного порядка в ряде тех или иных элементов — явление достаточно широко распространенное в музыкальной практике.

Однако, наряду со строгим применением серийного ряда, относительно часто встречается и его разнообразные свободные интерпретация. В том числе:

- проведение серийного ряда от конца к началу (ракоходный ряд);
- переброска отдельных "одиночных" элементов серийного ряда из его конца в начало;

- их "вращение" (ротация) относительно друг друга;
- связывание элементов в отдельные группы – *сегменты* – с последующей переменной их положения относительно друг друга по горизонтали и вертикали;
- использование отдельных элементов серии в составе разных голосов (пластов) музыкальной ткани как с сохранением общего серийного порядка, так и с его отдельными нарушениями;
- повторение отдельных элементов подряд;
- повторение отдельных элементов в промежутке между другими элементами серии (нарушение одного из ведущих законов серийной техники!).

Применительно к звуковысотным сериям количество приёмов работы с серийным рядом значительно возрастает, поскольку здесь, в отличие от других компонентов, возможно применение серийных рядов и в обращении (инверсионный ряд), и в обращении ракоходного ряда (инверсионный ракоход), и в разных позициях.

Отдельные конструктивные элементы серийного ряда (в отличие от модалного ряда тех же элементов) при его последующих проведениях не могут повториться на расстоянии до тех пор, пока не пройдут все остальные элементы этого серийного ряда, поскольку главной при работе с любым серийным рядом является идея сохранения изначально заложенного в этом ряде порядка появлением составляющих его элементов¹.

В зависимости от материальной природы элементов музыкальной ткани, связанных в серию различаются:

- ритмическая серия,
- динамическая серия,
- тембровая серия, фактурная серия и др.

В частности, к числу наиболее редких видов современной серии, применяемой в художественных сочинениях относится **гимнастическая серия***, т.е. — серия каких-либо движений исполнителей, в том числе, разнообразных их приседаний и подъемов, хождения и бега по сцене, а также какие-либо специфические позы и пр.

Исходный состав звуковых серий в художественных произведениях может варьироваться от **трёх до двенадцати различных тонов**, а в отдельных случаях **и большего их числа**.

Реально существующее разнообразие современных серийных композиций обусловлено рядом факторов, но прежде всего различием их гармонического материала, под которым подразумевается:

- интервальное и звуковое содержание серий;
- характер и степень сложности функциональной связи гармонических элементов, образующихся на основе той или иной серии;

¹ Повторение отдельных конструктивных элементов или их "связок" – сегментов подряд при серийной работе допускается.

- своеобразии и количестве способов работы с серией и гармоническим материалом, выстроенным на её основе;
- числе серий, используемых в пределах одного сочинения и др.

Основные виды серийной техники

Серийная техника как метод композиции, применяемый на базе звуковысотных построений, применяется в нескольких вариантах, в том числе, как:

1. **Техника рядов**, т.е. техника, основанная на использовании в качестве основного гармонического материала сочинения одного или (значительно реже) нескольких звуковых рядов, составленных из большого числа разных по высоте тонов и применяемых **только линейно** Пример 319, Пример 320. В отличие от последующих форм серийной техники, в *технике рядов* не применяется выведение из звукового ряда **в е р т и к а л ь н ы х с о з в у ч и й**.

К числу основных методов работы с рядами в этой технике относятся:

- повторение ряда,
- его транспозиция, ракоход, инверсия (обращение), ракоход инверсии; проведение ряда в увеличении и уменьшении,
- его применение в одном или разных ритмических вариантах,
- использование вышеназванных методов в любом порядке.

Пример 319

Шостакович. Соната для скрипки и ф-но, оп. 134

Пример 320

Шостакович. Соната для скрипки и ф-но, ор. 134

1 2 1 2 (x) 4 1 2 1 #

pp хроматический шаг диатонический триллерг хром. шаг

pp

1 3 1 3 1

диат. пентакорд диат. тетр

диат. шаг диат. шаг

3 2

2. **Техника серий** (=серийная техника) — это метод письма, основанный на применении одного (значительно реже) нескольких рядов-серий, состоящих из различных по высоте звуков (в основном от 3-х до 12-ти), которые используются, в отличие от *техники рядов*, в качестве исходного материала для построения **всех** — горизонтальных, диагональных, и вертикальных гармонических элементов музыкальной ткани.

Среди всех разновидностей серийной техники как наиболее распространённый её вид выступает *додекафония*, которая на начальных этапах своего существования подразумевала только строгое (= точное) применение порядка звуков в исходном двенадцатитоновом ряде.

3. **Постдодекафонная техника** — это уже додекафонная техника, в основе которой лежит принцип относительно свободной работы с двенадцатитоновой серией и её отдельными частями (= сегментами) как самостоятельными и мотивными образованиями (= "микротематическими" построениями, т.е. своего рода микросериями). Активное воплощение этого принципа стало своеобразным возвращением к "свободной атональности", иначе говоря, вместе с выделением отдельных интервальных структур в качестве самостоятельных конструктивных единиц, работой с ними как отдельными микросериями в определённой степени утрачивается конструктивно-направляющее и объединяющее значение самой идеи додекафонного ряда, происходит её отступление на второй план как единого конструктивного целого, составленного из двенадцати равноправных тонов;

4. **Сериальная техника**. Этот вид серийной организации связан с применением серийного принципа уже не только на уровне звукового, но и многих других, а иногда и всех компонентов музыкальной ткани (в том числе: ритмических, тембровых, динамических, артикуляционных, регистровых, темпа). Крайняя фаза сериальной техники — *тотальная сериальность*, которая представляет собой серийную организацию всех компонентов музыкальной ткани, в результате чего заранее определяется и ограничивается каждая деталь музыкальной ткани и таким образом образуется строго детерминированная структура, пронизываемая разнообразнейшими отношениями и связями. Сегодняшние сериальные сочинения очень часто становятся своеобразным музыкальным воплощением различных математических формул, инженерно-графических схем и т.п. конструктивных параметров и источников как в отдельных своих деталях, так и в целом. Их создание представляется как процесс нахождения музыкальной структуры во всех её компонентах и является главной, собственно композиторской проблемой.

В творчестве современных композиторов находят своё применение и строгий, и свободные варианты серийной техники. Однако, **наиболее распространены её свободные варианты**. Для всех них характерна общая тенденция к смешению приёмов из различ-

ных видов серийной техники и их соединение с приёмами гармонического письма из других техник, в том числе, тональной и модальной. Это направление проявляет особую жизнеспособность и перспективность, что обусловлено большими конструктивно-гармоническими возможностями "смешанных техник", являющих собой высокохудожественный сплав традиционного и нового в материальном, интонационно-выразительном, образно-драматургическом и других аспектах своего решения.

Любая из современных техник, и в том числе серийная, сегодня понимается только как исходный технологический аппарат, регламентирующий высотное соотношение звуковых элементов музыкальной ткани, как метод, который может быть подчинён любой эстетике — как нами приёмлемой, так и чуждой,— и применение которого, само по себе, никак не определяет художественной ценности сочинений, построенных с его помощью. Талант и общественно-гуманистическое кредо композитора — это единственно важные факторы, обуславливающие эстетическую и художественную направленность той или иной техники композиции в творческом процессе на протяжении всего исторического развития музыкального искусства. Исключение из этого правила всегда становится основной причиной появления относительно слабых, "мертворожденных", нежизнеспособных сочинений как плодов механического конструирования и бездарного подражания, когда увлечение новыми приёмами и гармоническими средствами происходит в ущерб объективным законам музыкального творчества и в том числе естественным законам преемственности и взаимосвязи между вновь создаваемыми и традиционными элементами музыкального языка.

Додекафония¹

Додекафония представляет собой двенадцатитоновую систему композиции — наиболее последовательную и совершенную фазу развития *серийной техники*. Её основу представляет ряд определённых принципов конструирования, распространяющихся на построение и всего исходного звукового материала додекафонной композиции — *с е р и и*, и построение в с е х остальных звуковысотных компонентов этой композиции..

В самом общем плане её можно рассматривать в качестве своеобразное проецирования на интонационную структуру *атональной полифонической техники XV-XVI столетий*. Достаточно многообразны связи додекафонии и с музыкальным искусством позднего романтизма, что проявляется, в частности, в общей для многих стилей этого исторического периода (особенно для вагнеровского и малеровского направлений) тенденции к ладотональной децентрализации, эмансипации диссонанса, тотальной хроматизации музыкальной темы и всей зву-

¹ Рекомендуемая литература: 23; 37; 16; 96; 41.512-525; 66.31-35; 91.186-191; 14; 13; 87.58-68; 22. Гл. 7; 120.

ковой ткани сочинений при относительном равноправии составляющих её тонов, а также в разнообразных формах комплементарности как основного логического движения гармонии.

Историческая закономерность появления додекафонии в XX столетии сегодня во многом объясняется как неизбежный результат поиска той формообразующей силы, которую в лице классико-романтической тональности и обусловленных ею организующих факторов постепенно теряла музыка отдельных художников позднего романтизма и следующих за ними отдельных композиторов свободно-атонального направления. Вместе с этим важной предпосылкой появления додекафонии стали:

- постоянно растущая усложненность современного мелодического материала,
- принципиальное уменьшение в нём традиционной мелодико-тематической интонационности и мелодико-тематической контрастности,
- тяготение к афористичным мелодическим структурам.

Результатом ослабления традиционных мелодико-тематических приёмов композиции без предложения каких-либо новых мощных и доступных слушательскому восприятию средств композиционной интеграции неизбежно стало значительное "разрыхление" музыкальной ткани многих сочинений начала XX столетия, исчезновение достаточно понятного, чёткого и, главное, привычного внутреннего членения их формы. а, в относительно многочисленных случаях, и недоступность их для широкого слушательского восприятия.

Число композиторов, стоявших у "колыбели" серийной техники, незначительно. Первые места здесь принадлежат ряду отечественных, русских музыкантов, в частности, Николаю Рославцу (сочинения 1913-1928 годов с техникой "синтетаккордов" из 6-8 тонов, на основе которых выстраивалась вся музыкальная ткань большинства его сочинений) и Ефиму Голышеву (1914 год — Струнный квартет — сочинение особенно близкое в своей организации к конструктивным закономерностям додекафонии; 1920 год — "Ледяная песнь" — оркестровое сочинение, исполненное впервые в Берлине как первое додекафонное сочинение). Среди зарубежных композиторов следует выделить, прежде всего, Фрица Хайнриха Кляйна (1921 год — четырехручное фортепианное сочинение "Машина — внетональная сатира на самого себя", в котором используются двенадцатитоновые созвучия и другие элементы будущей двенадцатитоновой техники); Йозефа Маттиаса Хауэра (ряд композиций с двенадцатитоновым порядком, создававшихся с 1908 года, в том числе "Ном" — наиболее удачное среди них фортепианное сочинение; 1920 год — теоретический труд "О сущности музыкального", где впервые делается попытка определения двенадцатитоновой системы) и Арнольда Шёнберга — родоначальника наиболее продуманной и разработанной классической додекафонной системы (1921-1924 годы — "Сюита для

фортепиано" ор. 25, полностью написанная на основе додекафонных методов звуковысотной композиции), а также его учеников — Антона Веберна и Альбана Берга.

Додекафония в её наиболее догматическом периоде (3-ий квартет Шёнберга) сегодня оценивается как исключительно ортодоксальный метод музыкальной композиции, а его негативные стороны при этом связываются, прежде всего, с определённой абстрактностью и формальностью применяемых им способов организации музыкальной материи, их оторванностью от богатейших достижений, традиций мирового музыкального искусства, его интонационной сокровищницы.

Относительное решение данной проблемы происходит в последующих, ещё достаточно ранних фазах развития додекафонии, когда была отброшена непримиримость иных принципов построения композиции с ранее сложившимися формами интонационного мышления. Особенно благоприятной в этом отношении оказалась взаимосвязь додекафонных приёмов письма с ладотональными и ладомодальными, в том числе:

- построение и трактовка отдельных интервальных *сегментов* серий как тональных или квазитональных элементов (последнее встречается чаще);
- введение собственно тональных построений в виде цитат, *псевдоцитат*, *аллюзий*;
- центропеременная организация мелодических и гармонических элементов додекафонной ткани, применяемых в качестве устойчивых и неустойчивых её составляющих;
- построение и трактовка отдельных сегментов серии как структур, имеющих звукорядное (= модусное) основание;
- включение в процесс формообразования принципа *серийно-тематического* построения композиции наряду с *серийно-тематическим* (значение последнего фактора исключительно важно в плане позитивного решения проблемы: додекафония и классические, в том числе, сонатная, формы) и др.

Музыка XX-XXI столетий показала, что художественно-выразительные и образно-драматургические возможности музыкальной ткани, создаваемой на основе додекафонной техники широки и многогранны. Изначально возникшие представления о пригодности додекафонии только для выражения ужаса, страдания, испуга и тому подобных эмоциональных состояний постепенно ушли в прошлое. Сегодня общепризнанно, что додекафонная техника — это вполне перспективный технологический аппарат, который может быть подчинён любой эстетике, т.е. как нами приемлемой, так и нам претящей, и что её возможности в сфере выразительности и воплощения жанрово-народного, национального начала значительно возрастают при слиянии с ранее сложившимися формами гармонического

мышления.

Исходный материал додекафонной композиции

В качестве исходного материала большинства додекафонных композиций обычно выступает двенадцатитоновая серия, представляющая собой звуковой ряд, составленный из 12-ти тонов темперированного строя.

К числу обязательных качеств такой серии в классической (= ортодоксальной, догматической) додекафонии относятся:

- наличие в серии определённого тонового и интервального (в отдельных случаях, сегментарного) порядка, связанного, в частности, с намеренной подчеркнутостью отдельных интервалов и их групп (= *соинтерваллий**), т.е. плана, предполагающего дальнейшую реализацию содержания этих интервалов и групп на различных конструктивных уровнях создаваемого сочинения (напр., на уровне отношения основных тонов всех вертикальных созвучий, отношений начальных, конечных, вершинных и, напротив, самых низких тонов отдельных синтаксических единиц: мотивов, фраз, предложений, периодов, отношений позиций серии при проведении её в основной и производных формах вплоть до позиционных отношений отдельных разделов общекомпозиционного уровня сочинения и др.);
- наличие определённых закономерностей в отношениях тонов и *соинтерваллий** серии, предполагающих свою дальнейшую (полную или частичную) реализацию на разных конструктивных уровнях создаваемого музыкального сочинения;
- наличие определённых индивидуальных черт в интервальной структуре серии, позволяющих отличать её от других серий и являющихся конструктивно-логической предпосылкой как будущих собственно додекафонно-гармонических явлений, так и будущей динамики, агогики, темпа и других сторон создаваемого сочинения. (Обязательное условие такого значения серии — наличие в ней индивидуально-определённого порядка в движении тонов и в их интервальных отношениях, т.е. порядка, при котором в серии ощущаются достаточно характерная динамическая тенденция в их становлении, спаде и исчезновении.);

¹ Все вышеназванные качества додекафонной серии в современной теории музыки понимаются как определённая конструктивная программа гармонической структуры будущего сочинения, как её генетическая модель, в которой заложены все основные закономерности этой структуры.

Следует подчеркнуть ошибочность всё ещё распространённого мнения, согласно которому любые элементы додекафонной серии — тона, интервалы, *соинтерваллия** и её сегменты — являются абсолютно равноправными в своём последующем применении и конструктивном значении. Естественно, что такого рода явления эпизодически возникают в серийной практике разных лет, но присущи

- повторение любого из тонов серии только после проведения остальных;
- исключение из структуры серии мелодических ходов, принадлежащих одной диатонической шкале, в том числе арпеджио, диатонических аккордов и др.;
- исключение из структуры серии и её последующих модификаций различных элементов так или иначе связанных с традиционными и тонально-ладовыми формами структуры;
- отказ от расположения тонов серии по хроматической гамме, квинтовому или квартовому кругу, а также более, чем по двум одинаковым интервалам подряд и др.

Принципиальное соблюдение этих и некоторых других правил додекафонии в современной художественной практике — явление относительно редкое. Кроме того, известны нарушения отдельных правил построения серии даже в ранних художественных образцах классической додекафонии, включая сюда и первые сочинения её родоначальника — Арнольда Шёнберга. К их числу относятся повторения отдельных тонов серии подряд ^{Пример 321}, а также в трелях и тремоло, и при опевании серийных тонов внесерийными вспомогательными звуками или вместе с другими серийными тонами в виде отдельных *соинтервальной** ^{Пример 322} (= интервальных групп) и нек. др.

Пример 321

Шёнберг. Менуэт

Серия (схема — P e-des)

сегменты: a (1—4) b (5—8) c (9—12)

Пример 322

они только, так называемым, "абстрактным сериям" и сочинениям, в которых имеет место намеренная тенденция к абстрактно-дискретному звуковысотному пространству, выходящему далеко за рамки традиционных интонационно-музыкальных процессов и связанному прежде всего с поиском новых форм тематизма, новых видов музыкальной выразительности, новых композиционных форм.

Шёнберг. Гавот

Серия: P e 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

I b

5т.

7 9 5

Пермутация (чётные–нечётные): 6 2 8 12 10 4 11

5 4

В качестве ведущего рабочего материала додекафонной композиции обычно используются четыре, так называемые, "основные формы серии" Пример 323, Пример 324, Пример 325, Пример 327, в том числе:

- ❖ п р и м а (= P – первоначальная) или о с н о в н а я (= O);
- ❖ р а к о х о д (= R) – проведение звуков первоначального варианта серии от конца к началу;
- ❖ и н в е р с и я (= I) или обращение – форма, образующаяся в результате замены восходящих интервалов первоначального варианта серии на нисходящие и наоборот;
- ❖ р а к о х о д и н в е р с и и (= RI) – проведение звуков инверсионной формы серии от конца к началу.

Пример 323

Кара Караев. Концерт для скрипки с оркестром

Схема 26

сегменты

Пример 324

Шнитке. Соната №1, I
C (Т ум. 3⁵)

Додекафонно-политональная структура: Cis (Т ум. 3⁵)

(прима серии) P c - g
(ракоход серии) R g - cis

Пример 325

Волконский. MUZICA STRICTA, I


The musical score consists of three systems, each with a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the vocal part is in a single treble clef. The music is in 4/4 time and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lyrics are written in Cyrillic script and are placed above the vocal line. The score includes several musical notations such as *Pc-as*, *Pd-b*, *Pg-es*, *Pt-des*, *Pes-ces*, *Ph-g*, *Pges-d*, and *Pa-f*, which likely represent specific musical phrases or chords. The piano part includes fingerings (1-4) and dynamics like *pp*. The vocal part includes breath marks and phrasing slurs. The score is enclosed in a rectangular frame.

Все вышеназванные формы серии могут использоваться в любых позициях. В общей сложности число таких позиций равно 12²-ти, что соответствует тоновому содержанию полной хроматической гаммы.

Помимо основных форм серии в додекафоническом сочинении могут применяться и разнообразные производные её формы, в частности: "пермутационная", "сегментарная", "ротационная", "интерполяционная" и "селекционная". Свои названия они получили от соответствующих приёмов работы с основными формами серии. К числу таких приёмов относятся:

- ✓ *пермутация* Пример 322 — работа с серией, связанная с изменением исходного порядка её тонов с помощью регулярного или нерегулярного их пропуска, в частности, их перестановкой по каким-либо схемам, а вместе с этим и с изменением первоначальной интервальной структуры серии;
- ✓ *сегментация* — работа с серией, связанная с разнообразным членением её на отдельные интервально-звуковые группы, которые в дальнейшем могут сохранять свои параметры (в частности, количественно-звуковой состав и интервальный состав Пример 322 (см., в частности, работу с сегментом ВАСН)), а также метроритмическое, тембровое и др. решения — относительно редкое явление в додекафонии) или, напротив, изменить как своё внутреннее содержание (напр., связанное с перестановкой звуков, обновлением их метроритмического содержания и пр.), так и внешнее (= "пересегментация серии" — её различное членение на всё новые и новые по своему интервально-звуковому содержанию сегменты Булез. Структура I б);
- ✓ *ротация* Пример 325, Пример 326, Пример 327 — особый вид пермутации, направленный на изменение порядка тонов внутри относительно самостоятельных в конструктивном отношении частей серии или, иначе, её сегментов (= её отдельных звуковых групп) путём перестановки (= "вращения") этих тонов относительно друг друга (для обозначения ротации обычно применяется знак "за-

¹ В теории музыки при записи всех форм серии в 12-ти позициях используется понятие "квадрат транспозиций" [37]. Одна из сторон этого "квадрата" — горизонталь — представлена четырьмя первоначальными формами серии, а другая — вертикаль — двенадцатью позициями каждой из этих форм, т.е. всего он содержит в сумме 48 рядов. Этот "квадрат" иногда применяется композиторами и исследователями в качестве исходной схемы изложения рабочего материала будущего додекафонного сочинения в целях изучения всех его потенциальных конструктивно-гармонических взаимосвязей между основными формами серии во всех их позициях.

круглённой" стрелки — );

- ✓ *интерполяция* – вариант работы с серией, связанный с введением между отдельными тонами или группами изначальной серийной последовательности "посторонних" тонов, групп, принадлежащих ей же, но взятых из других её сегментов (интерполяция односерийная или однорядная) или из других её форм. Её наиболее распространённая разновидность – *перекрестная интерполяция*, основывающаяся на регулярном "перебрасывании" отдельных тонов и групп из одного ряда в другой в виде своеобразного "обмена" Пример 328, Пример 329.

Пример 326

Штокхаузен. Две пьесы. II



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

8 7 10 12 11 1 3 2 6 5 4 8 9 7

Пример 327

Тищенко. 3 соната для ф-но, 1

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The upper system consists of five staves (treble and bass clefs) with various annotations: 'Pos' with arrows pointing to notes on the top two staves, 'Pd' with an arrow pointing to a note on the third staff, and 'Pc' with an arrow pointing to a note on the bottom staff. The lower system shows a similar five-staff score with more extensive annotations, including dashed lines connecting notes across different staves and systems, and additional 'Pos' annotations.

Схема 27
Пример 327)

The diagram illustrates five different transpositions of a musical series. The first line, labeled 'серия:', shows a sequence of notes with numbers 1 through 5 above them. The second line, labeled 'интервалы:', shows the intervals between the notes. The following three lines are labeled '2 проведение', '3 проведение', '4 проведение', and '5 проведение', each showing a different transposition of the series with corresponding interval markings and arrows.

(дополнение к схеме 27 — Пример 327)
 Серийные формы по вертикали

интервалы:
 2 3 6 1

Пример 328

Кшенек. Уроки 12-ти тонового контрапункта

Andante =72

V-n
 Cel
 seria
 Jd-a
 Jd-g
 Jd-a
 p
 mf
 p
 mf

Пример 329

Фельд. Сюита для струнного камерного оркестра, III

тональная каф "in D"

P d-ces
(имитация в унисоне)
P d-ces

1 2 3 4 5 6 7 8 9

✓ *селекция* — работа с серией, при которой отбираются из одного, реже нескольких её вариантов несколько тонов или сегментов для создания новой субсерии меньших размеров. Пример 330

Пример 330

Баншиков. Силлогизмы, I

ff non legato

ff

В 11 – 13 тактах звуки серии разделяются на два мелодических "голоса", в которых возникает "мотивная имитация". Такое разделение серийного ряда напоминает (!) приём под названием «селекция».

Помимо вышеназванных приёмов, сегодня значительное распростра-

нение получили и ниженазванные:

1. многократное проведение любой из форм серии в одной и той же позиции (поряд, на расстоянии) Пример 329, Пример 331, Пример 330, Пример 333;
2. многократное проведение любой формы серии в разных позициях Пример 326, Пример 327, Пример 334, Пример 335;
3. повторение любой из форм серии с сохранением её начального тона или без его сохранения Пример 326, Пример 329, Пример 331, Пример 332;
4. проведение любой из форм серии, начиная с последнего звука её предыдущего проведения (т.е. считая его за первый в новом проведении серии) Пример 322, Пример 336, в том числе:
 - а) последующее проведение серии с повторением последнего тона предыдущего её проведения — приём, который называется связующий мост,
 - б) последующее проведение серии без повторения последнего тона предыдущего её проведения — приём, который называется эллиптический мост;

Пример 331

Бабаджанян. Шесть картин, «Народная»

P c – des

R des – c

Пример 332

Шнитке. Соната №1, II

Фрагмент 1

Musical score for Fragment 1, consisting of piano and violin parts. The piano part is in the lower staves, and the violin part is in the upper staff. The score includes dynamic markings such as *ff*, *pp*, and *f*, and various musical notations including slurs and accents.

(C/Cis/cis)

C: T D DD Y -----T(I)
 Cis/cis: S⁵ T D t
 □VI

Фрагмент 2

Musical score for Fragment 2, consisting of violin and piano parts. The violin part is in the upper staves, and the piano part is in the lower staff. The score includes the marking *simile* and various musical notations including slurs and accents.

Примечание:

В партии скрипки проходит квази тональная цитата «Барыни», выстроенная серийно.

Пример 333

Шнитке. Прелюдия и fuga

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

2 3 4 5

mp 1 10

Pf-fis 1 2 3 4

1 2 3 4 10,11 4 8 2 12 5 6 7

5 6 7 8 9 10 11 12

Пример 334

Караев Концерт для скрипки, I

Pg-cis Pg-cis

Rcis-g

(NB — знак, указывающий на замену серийно правильных, что обусловлено желанием композитора избежать чуждых его гармонии вертикалей)

Схема 28 (мелодические и гармонические сегменты; тональные функции квази аккордов в политональной структуре)

Сегменты:

Шнитке. Второй концерт для скрипки и камерного оркестра

The image shows a page of a musical score for the string section of Shostakovich's Violin Concerto No. 2. The score is arranged in a system of eight staves. The top two staves are for the Violin I (V-ni I) and Violin II (V-ni II) parts, both in treble clef. The third staff is for the Viola (V-le) in alto clef. The bottom three staves are for the Violoncello (V-c.) in bass clef. The music is written in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with rests, particularly in the first and second measures of the system. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#).

A handwritten musical score for a 12-staff ensemble, arranged in two systems of six staves each. The notation is written in black ink on a white background. The top system consists of six staves, all using a treble clef. The bottom system consists of six staves, with the first two using an alto clef and the last four using a bass clef. The music is organized into measures by vertical bar lines. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). Some staves feature slurs and ties. The overall style is that of a personal manuscript or a working draft.

Денисов. Плачи, VI

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a treble clef staff, a bass clef staff, and a piano staff. The tempo is marked as quarter note = 56. The first system includes dynamic markings such as *ppp*, *fff*, *pp*, *mp*, *f*, and *mf*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piano staff shows a sequence of notes with a sharp sign and a flat sign. The second system continues the melodic and harmonic development. The piano staff includes a box labeled "11 МОСТ 12" and fingerings 1 and 2. The third system concludes the piece with dynamic markings like *pp*, *ppp*, *mp*, *pp*, *ff*, *mf*, *f*, and *pp*. The piano staff again features the "11 МОСТ 12" box and fingerings 1 and 2.

5) повторение серии (её форм) с *пермутацией*, при которой звуковые группы (сегменты) ротируются (= "вращаются") так, что первый тон сегмента становится последним (напр., первые три тона серии, составляющие первый из её сегментов, могут иметь следующие перестановки: 2 – 3 – 1, 3 – 1 – 2) **Пример 325**, **Пример 326**. При этом по окончании ротации первой группы серии возможны три варианта её продолжения:

- с) *внешний* **Пример 326**, при котором вторая группа начинается ближайшим тоном серии, идущим за последним тоном первой группы (в названном примере это будет четвертый тон серии);
- д) *внутренний*, при котором вторая группа **Пример 337** начинается вторым тоном первой группы;

Пример 337

Денисов. «DSCH» (1969)

Ped. _____

асимметричный
сегмент

Серия: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Сегменты: 1. 3 1. 3 1. 3 1. 3 1. 3 1. 3

симметричные D S(Es) C H

Примечание:
сегменты 1.3. и 1.3.1 представляют собой (частично в данном фрагменте и остальном материале сочинения) полные, неполные и разнопозиционные варианты монограммы Шостаковича, в том числе, в основном, инверсионном, ракоходном, ракоходно-инверсионном и ротационном вариантах.

- е) *контрротационный*, при котором первый тон но-

- вой модели является последним в предыдущей ^{Пример 337,}
- б) повторение серии (её любых форм) с разнообразной *интерполяцией*;
 - 7) *сегментация* серии на одни и те же группы от двух до шести нот — способ, направленный на повышение доступности серии для восприятия (обычно эти сегменты используются в качестве самостоятельного материала в различных голосах структуры);
 - 8) *сегментация* серии как последовательное её дробление на все новые и новые группы от двух до шести нот — способ, приводящий к снижению доступности серии для восприятия как основной модели гармонической структуры додекафонного сочинения. Постоянное варьирование сегментов на протяжении сочинения в соответствии с функциональным назначением того или иного раздела формы этого сочинения — явление достаточно распространенное в додекафонии, напоминающее, в некоторой степени, мотивную работу с темой, но, совсем, не обязательно идентичное ей. (Мотив, как известно, представляет собой характерную конструктивную единицу темы, сохраняющую свои основные признаки при изменении отдельных параметров, а сегмент в серийной структуре — это, прежде всего, явление, связанное с различным и часто меняющимся членением серии, подвергающееся в процессе структурообразования "растворению" в массе других сегментарных преобразований серий) ^{Пример 321, Пример 333, Пример 334, Пример 336,}
 - 9) трактовка серии как самостоятельной темы, обладающей характерными ритмическими, темповыми, динамическими, тембровыми, агогическими и другими качествами, а также определенностью своих мотивных членений и связей. Существуют различные формы такой трактовки серии, в частности, связанные с количеством тонов, отбираемых для данной темы или её сегментацией.

В связи с первым из названных условий выделяются:

- f) полная тема-серия (= двенадцатитоновая), т.е. использующая весь звуковой ряд серии ^{Пример 329, Пример 332, Пример 333, Пример 335,};
- g) п а р ц и а л ь н а я (= частичная), различающаяся:
 - как серия, приплюсовывающая ^{Пример 336} к себе ещё нескольких ранее звучавших её звуков (в том числе: начиная с первого или какого либо другого своего порядкового тона; с соблюдением или, напротив, с нарушением их предшествующего порядка, а также следующих по порядку за двенадцатым звуком (снова 1 и 2 и т.п.);
 - как вариант серии, использующий в процессе развития додекафонной ткани не все (обычно начальные) её тона (достаточно характерное конст-

- как серия, в которой одни звуки заменяются повторением других ^{Пример 334} (в примере эти замены отмечены знаком **NB**);
- h) *комплексная*, пропускающая в процессе построения темы один или несколько звуков в одном или нескольких местах серийной последовательности, которые (в целях сохранения всех двенадцати тонов в каждом проведении серии) интерполируются (внедряется) в другие голоса музыкальной ткани ^{Пример 334, Пример 338}.

Пример 338

Кара Караев. 3 симфония, II

Примечание:
Мелодическая тема в партии гобоя содержит 10 звуков, изложенных серийно, а недостающие звуки (cis и eis) "уведены" в сопровождение.

- i) разнообразное ритмическое, мотивное и прочее варьирование структуры тем-серий в современной музыкальной практике может сопровождаться и их точным повторением, и появлением в качестве относительно новых, в том числе, совершенно противоположных по характеру музыкальных тем. В последних двух ситуациях по отношению к таким явлениям "серии-темы" применяются понятия "тематическое варьирование серий" или "серийно-тематические вариации" ^{Пример 331, Пример 333, Пример 334, Пример 335, Пример 332, Пример 336}.

В связи со вторым условием — *сегментацией* — обычно применяется работа с серией как собственно тематическим образованием, но с соблюдением и основных принципов додекафонного конструирования, и традиционно-тематического построения формы. В этом случае сегменты серии обычно сохраняют своё интервальное содержание на протяжении всего сочинения или его значительных разделов и применяются в качестве характерных конструктивных элементов гармонического процесса как в горизонтальном, вертикальном, так и диагональном аспектах музыкальной ткани.

В современных додекафонных сочинениях **серия** однако чаще ис-

пользуется как **нетематический комплекс**^I, что само по себе, не означает что тематическая её трактовка при этом полностью исключена. В последнем случае, к числу наиболее общих способов преобразования серии, выполняющей тематическую функцию относятся: разнообразное ритмическое, штриховое, позиционное, динамическое, фактурное и прочее варьирование структуры серии, при сохранении и значающего порядка её тонов и сегментного деления. Наиболее эффективными и жизнеспособными сочинениями при этом оказываются те, в которых серийная техника ассимилируется с конструктивными принципами тональных, модальных и других техник звуковой организации. В этом отношении показательны очень многие сочинения и, в частности, значительного ряда отечественных композиторов, в том числе: Шостаковича, Кара Караева, Шнитке, Денисова, Баншикова, Губайдулиной, Каретникова, Волконского, Пярта, Вустина, Екимовского, Каспарова и многих других. Многие из их сочинений представляют собой яркий пример художественной удачи и перспективности композиторских поисков в названном направлении.

Классификации додекафонных серий

В музыковедении предлагается несколько различных по своим параметрам классификаций додекафонных серий. Среди них больше распространены в отечественной научной и учебной практике следующие:

1. Классификация П. Булеза [145]:

- тотально-симметричные серии — серии, допускающие своё деление только на симметричные сегменты Пример 339, Пример 340, Пример 341;

Пример 339

Шнитке. Соната №1, IV

серия:

сегменты: M₃₅ M₃₅ UB₃₅ UM₃₅

^I Такая трактовка характерна для творчества додекафонистов ортодоксального направления на протяжении всего существования додекафонии.

Шнитке. Струнный квартет, I

Схема:

R

R

серия

Пример 341

Берг. Лирическая сюита, I

The musical score consists of four staves. The first staff is in treble clef, the second in alto clef, the third in bass clef, and the fourth in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. Dynamics include *poco f*, *f*, *mf*, *fp*, *p*, and *espr.*. The series diagram below shows a sequence of notes: C4, G4, Bb4, F5, Eb5, C5, G4, Bb4, F5, Eb5, C5, G4, Bb4, F5, Eb5, C5. Arrows indicate segments: a solid arrow from C4 to G4, a dashed arrow from G4 to Bb4, a solid arrow from Bb4 to F5, a dashed arrow from F5 to Eb5, a solid arrow from Eb5 to C5, and a dashed arrow from C5 to G4. A 'P' is written below the first segment, and 'mf fp fp' below the next three. A 'P' and 'R' are at the end.

➤ частично-симметричные серии — серии, допускающие в процессе своей последующей интерпретации деление на сегменты с симметричным и несимметричным интервальным составом (Пример 342, Пример 343, Пример 344, Пример 345);

Пример 342

Шнитке. «Прелюдия и фуга», Фуга

The musical score consists of two staves in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. Dynamics include *f* and *sub. mp*. The series diagram below shows a sequence of notes: C4, G4, Bb4, F5, Eb5, C5, G4, Bb4, F5, Eb5, C5, G4, Bb4, F5, Eb5, C5. Arrows indicate segments: a solid arrow from C4 to G4, a dashed arrow from G4 to Bb4, a solid arrow from Bb4 to F5, a dashed arrow from F5 to Eb5, a solid arrow from Eb5 to C5, and a dashed arrow from C5 to G4. The numbers 7.6, 7.6, and 7.6 are written below the segments.

Примечание:
В серии сразу применяются симметричные сегменты (сплошные стрелки) и асимметричные (пунктирные стрелки). В дальнейшем вводятся новые варианты и тех, и других..

Пример 343

Денисов. «DSCH» (1969)

Ped. ассиметричный сегмент

| | | | | | | | | | | | | |
|--------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|--------|----|
| Серия: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| | | | | | | | | | | | ← 6. 3 | |

Сегменты: 1. 3 3 1. 3 1. 3

симметричные D S(Es) C H

Примечание:
 сегменты 1.3 и 1.3.1 представляют собой полные, неполные, разнопозиционные варианты монограммы Шостаковича, в том числе, в основном, инверсионном, ракоходном, ракоходно-инверсионном и ротационном вариантах.

Пример 344

Щедрин. Фуга а moll

1 2 2 1 2 2 1

Пример 345

Шнитке. «Прелюдия и fuga», Fuga

серия:

Примечание :

В экспозиционном (тематическом) решении додекафонной серии композитор сразу применяет и симметричные сегменты (отмечены сплошными стрелками), и асимметричные (отмечены пунктирными стрелками). В дальнейшем часть из них сохраняется и работает в качестве мотивов разной величины. Однако, наряду с ними вводятся и новые как симметричные, так и асимметричные сегменты.

- totally asymmetric series — series, allowing their division only into asymmetric segments Пример 346, Пример 331

Пример 346

Даллапиккола. Вариации для оркестра

Примечания:

- 1) интервалы серии обозначены числами, обозначающими число входящих в эти интервалы полутонов;
- 2) данная серия — пример крайне редко встречающихся в художественной практике всеинтервальных серий.

Предлагаемая в классификации Булеза, дифференциация додекафонных серий, обусловлена, прежде всего, различием их конструктивного потенциала. Так, в частности, относительно наибольший набор разных по содержанию конструктивных элементов присущ totally asymmetric рядам, а наименьший — totally-symmetric. Такое превосходство asymmetric серий и, в меньшей степени, "частично asymmetric" над totally-symmetric следует понимать как фактор, потенциально обеспечивающий максимальную вариантность развития додекафонной композиции, возможность появления значительной контрастности в серийном процессе и прочее. Наибольшие возможности в этом плане при этом присущи тем разновидностям asymmetric серий, которые включают и, соответственно, наи-

большее число разных интервалов (см. *Всеинтервальные серии*).

Классификация, предлагаемая П. Булезом, не смотря на свою исключительную лаконичность, представляется в тоже время достаточно эффективной, поскольку в ней учитывается главное — содержание интервальной структуры серии, которая всегда выступает как некий "генетический код" многих, если не всех, конструктивных закономерностей будущего додекафонного сочинения на уровне и отдельных гармонических элементов (в частности, *соинтерваллий* различной векторной природы), п о з и ц и й любых форм серии и её различных композиционных единиц, и даже отдельных негармонических (напр., ритмических параметров). При этом данная классификация также допускает возможность своего дополнения и другими категориями, связанными с дифференциацией серий по другим признакам, что также характеризует её с положительной стороны (напр., можно различать серии, содержащие и не содержащие традиционные ладотональные элементы, в том числе: гармонические обороты, отвечающие, с определенными допусками, классическим формулам функционального движения; разнообразные ладозвукорядные образования и пр.).

2. Классификация Н. Гуляницкой¹.

Группировка серий в классификации Н.С.Гуляницкой осуществляется по следующим признакам:

- соответствие серий "постулатам" двенадцатитоновой техники Пример 347, Пример 348, Пример 349, Пример 350.

Пример 347

Шнитке. Прелюдия и фуга прелюдия

Andante

Pc-cis

Pc-cis

Pc-cis (des)

¹ 14. 199 — 202.

Шнитке. Струнный квартет, I

серия: C-ges

серия: C-ges

Схема:

P → ← R

Пример 349

Шнитке. «Прелюдия и fuga», Fuga

Пример 350

Денисов. «ДСЧ» (1969)

Ped. _____

асимметричный
сегмент

Серия: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Сегменты:
симметричные 1. 3 1. 3 1. 3 1. 3

Примечание:
сегменты 1.3. и 1.3.1 представляют собой (частично в данном фрагменте и
остальном материале сочинения) полные, неполные и разнопозиционные
варианты монограммы Шостаковича, в том числе, в основном, инверсион-
ном, ракоходном, ракоходно-инверсионном и ротационном вариантах.

➤ несоответствие серий "постулатам" двенадцатитоновой техники При-
мер 351, Пример 352., Пример 354, Схема 29

Пример 351

Берг. Лирическая сюита, I

Примечание:
 В данном примере в качестве отступления от правил ортодоксальной додекафонии можно рассматривать неоднократное появление квази тональных отношений серийных тонов, входящих и не входящих в один сегмент, и некоторых тонально-ступенных линейных оборотов, а также минорных диагональных и вертикальных созвучий и одного мажорного вертикального трезвучия.

Пример 352

Шнитке. Соната №1, II

(C/Cis/cis)
 C: T D DD Y -----T(I)
 Cis/cis: S T D t

Примечание: □VI
 Отступления от правил ортодоксальной додекафонии здесь связаны с активным тонально-гармоническим развитием музыкальной ткани, протекающим в рамках квази однотерцово-одноименной мажоро-минорной системы.

ного фактора, серии, обладающие общехарактерными закономерностями классической додекафонной техники, относятся к разряду "ортодоксальных", а серии, связанные с индивидуальным и при этом не обязательно строгим выполнением правил додекафонии — к "неортодоксальным".

В свою очередь, серии ортодоксального типа делятся на четыре группы:

- серии, построенные в соответствии со "строгими" правилами Пример 358, Пример 359 или некоторыми отступлениями от них Пример 360;

Пример 355

Даллапиккола. Вариации для оркестра

- серии, отличающиеся "ясностью и наглядностью" своей формальной идеи Пример 352, Пример 354, Схема 29 или наоборот, "её зашифрованностью" Пример 358, Пример 359, Пример 360, Пример 361,

Пример 358

Штокхаузен. Две пьесы. II

Пример 359

Шнитке. «Прелюдия и фуга», Фуга

Пример 360

Шёнберг. Менуэт

Пример 361

Даллапиккола. Вариации для оркестра

Примечание: данная серия — **Пример** редко встречающихся в художественной практике всеинтервальных серий.

- серии, совпадающие с мелодией Пример 362, Пример 363, Пример 364,

Пример 362

Шнитке. Прелюдия и fuga

The musical score for Example 362 consists of two systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a melody starting on a whole rest, followed by eighth and quarter notes, and a dynamic marking of *f*. Below the staff are fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, and 1. A second treble clef staff continues the melody with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f*. Below it are fingerings 2, 3, 4, 5, and an ellipsis. The second system features a treble clef staff with a melody starting on a whole rest, followed by quarter notes, and a dynamic marking of *mp*. Below it are fingerings 1, 2, 3, 4, 10, 11, 4, 8, 2, 12, 5, and 6, 7. A bass clef staff below contains a whole rest followed by a half note chord and a dynamic marking of *Pr-fis*. Below it are fingerings 1, 2, 3, 4. The third system includes a treble clef staff with a melody starting on a whole rest, followed by quarter notes, and a dynamic marking of *f*. Below it are fingerings 1, 2, 3, 4, 10, 11, 4, 8, 2, 12, 5, and 6, 7. A bass clef staff below contains a whole rest followed by a half note chord and a dynamic marking of *f*. Below it are fingerings 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

Пример 363

Кара Караев. 3 симфония, II

The musical score for Example 363 consists of two systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a melody starting on a whole rest, followed by quarter notes, and a dynamic marking of *pp*. Below it are fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. A second treble clef staff continues the melody with a dynamic marking of *p*. Below it are fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. The second system features a treble clef staff with a melody starting on a whole rest, followed by quarter notes, and a dynamic marking of *pp*. Below it are fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. A bass clef staff below contains a whole rest followed by a half note chord and a dynamic marking of *pp*. Below it are fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

Примечание:
 Мелодическая тема партии гобоя содержит 10 серийно изложенных звуков, а не достающие звуки *cis* и *eis* содержатся в тональном сопровождении *in Cis* (распределение звуков, напоминающее «селекцию»).

Пример 364

Бабаджанян. Народная

P c – des

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12



R des – c

12 11 10 9 8 7



Примечание:

Двукратное проведение мелодии-серии в основной форме сопровождается Однократным проведением её ракоходной формы в увеличении.

Пример 365

Баншиков. Силлогизмы, I



Примечание:

В 11 – 13 тактах порядок звуков серии незначительно нарушается и при этом они распределяются между двух голосов, в которых возникает "мотивная имитация". Такое разделение серийного ряда напоминает приём, названный «селекция».

- серии, содержащие конструктивную информацию о целостной композиции на уровне отдельных сегментов или всего своего интервально-звукового содержания (см., в частности: Шнитке. Соната для скрипки; Кара Караев. Скрипичный концерт, II; Шёнберг. Фортепианная сюита ор. 25 — все части);
- серии менее перспективные в вышеназванном отношении¹.

Дальнейшая дифференциация ортодоксальных серий в этой классификации предполагает учёт разных структурных моментов и, в том числе, отношение серий к симметрии. При этом симметричные серии допускают своё разделение на различное число однородных сегментов, которые сохраняют своё структурное содержание при перестановке входящих в эти сегменты звуков, а несимметричные или "частично-симметричные" допускают и уподобление отдельных сегментов, и их контрастное сопоставление.

Серии не ортодоксального типа в данной классификации включают, наряду с вышеназванными, и некоторые другие формы:

- 12-тизвуковые серии, возникающие в результате повторения на расстоянии отдельных тонов, т.е. в которых не участвуют 12 разных тонов, в следствии чего образуются, так называемые, «неполные 12-звуковые серии»^{Пример 366};

Пример 366

Кара Караев. Скрипичный концерт, I

Примечание:

- 1) полная 12-звуковая серия — g h e dis fis ais a c d eis gis cis;
- 2) повторяющиеся ноты "неполной серии" отмечены знаком NB;
- 3) изменения в звуковом материале серии, вероятно, обусловлены желанием композитора избежать неконструктивной вертикальной краски "пустой" квинты и "пустого" тритона.

¹ Очевидно, что под "менее перспективными" здесь понимаются серии, интервальный и звуковой состав которых при построении структуры додекафонного сочинения (напр., её позиционного содержания), отражается в очень незначительных долях. В то же время, опыт исследования нескольких сотен относительно крупных додекафонных сочинений композиторов разных поколений и школ показывает, что полного отсутствия такого рода взаимосвязи никогда не возникает.

- двенадцатитоновые ряды, не связанные с "жестким" выполнением правил серийного построения и допускающие тональные ассоциации Пример 367, Пример 368, Схема 30;

Пример 367

Шнитке. Соната №1, II

(C/Cis/cis)

C: T ___ D ___ DD ___ Y -----T(I)
 Cis/cis: S ___ T D ___ t

Примечание: VI

В данном примере отступления от правил ортодоксальной додекафонии связаны с функциональностью квази однотрцово-одноименной мажоро-минорной системы.

Пример 368

Щедрин. Фуга a moll

D(t) SIV II DVII T

Схема 30

Кара Караев. Концерт для скрипки с оркестром

- двенадцатитоновые ряды, порядок элементов которых в дальнейшем может нарушаться Пример 369;

Пример 369

Шнитке. Прелюдия и fuga

Нарушения в порядке тонов серии начинаются с её четвёртого проведения (см. последнюю акколаду).

- двенадцатитоновые ряды, не имеющие полного линейного изложения в контексте художественного сочинения Пример 370;

Пример 370

Кара Караев. 3 симфония, II

В музыковедческих трудах при анализе додекафонных сочинений сегодня относительно часто применяется оценка интервалов серии как только восходящих (напр., если в серии есть движение на большую сексту вниз, то в схеме она выписывается в виде "малой терции с движением вверх"). При этом обозначение всех полученных интервалов даётся в цифрах, указывающих количество полутонов, входящих в эти интервалы (прима — "0", малая секунда — "1", большая секунда — "2" и т.д.). Такая методика при определённом удобстве оценки интервалов серии страдает определённой абстрактностью, ведущей к игнорированию подлинного интервально-высотного материала серийного ряда, его реального "интервального характера" ("личности"), а в случаях, когда серия выступает в произведении как мелодическая тема, и его "живого" ладоинтонационного содержания. Такая методика представляется приемлемой только на самых первых и при этом откровенно формальных этапах изучения гармонического материала любого додекафонного сочинения.

Способы создания додекафонной серии

В качестве наиболее распространённых способов создания додекафонной серии практически выступают только два:

первый — построение серии до выбора других параметров будущего додекафонного сочинения (напр., его фактуры, жанра и пр.);

второй — выведение серии из ранее созданного потенциально серийного музыкального фрагмента.

О фактуре в додекафонии

Наиболее характерной и теоретически разработанной фактурой в додекафонии является полифоническая, тем более, что именно из строгой и свободной полифонии изначально были выведены многие правила додекафонной техники. К наиболее распространённым способам работы с серийными рядами в полифонии наших дней относятся:

- построение полифонической ткани музыкального сочинения (его раздела) только из одной формы серии Пример 371;

Пример 371

Баншиков. Силлогизмы, I

11

➤ построение полифонической ткани музыкального сочинения из разных форм серии Пример 372. Пример 373;

Пример 372

Ленисов. Плачи. VI

The musical score is divided into three systems, each with multiple staves. The first system starts with a tempo marking of quarter note = 56 and includes dynamic markings such as ppp, fff, pp, mp, and mf. It features complex rhythmic patterns with many triplets and slurs. The second system includes a box labeled "11 МОСТ 12" and a "I a-f" marking. The third system also includes a "11 МОСТ 12" box. The score is written in a complex rhythmic style with many triplets and slurs.

Пример 373

Кара Караев. Концерт для скрипки, I

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff with a melodic line and a piano accompaniment. The second system continues the piece with similar notation. Various rhythmic markings (fingerings and accents) and dynamic markings (Pg-cis, R cis-g, R h-g) are present throughout the score.

➤ применение разнообразных форм ритмизации каждого из голосов полифонической ткани при проведении в них разных или сходных форм серии (Пример 374, Пример 376);

Пример 374

Берг. Лирическая сюита, I

The image displays a musical score with three staves. The top staff has a melodic line with dynamic markings like 'poco f' and 'fp'. The middle and bottom staves provide accompaniment with various dynamics including 'fp', 'mp', 'p', 'espr.', 'mf', and 'pp'. Below the score, there is a diagram with two arrows pointing towards each other, labeled 'P' on the left and 'R' on the right. Below this diagram is a single staff of music with notes and dynamic markings, including a circled 'x' at the end.

- соединение вышеназванных приёмов с различным сегментарным членением серийных рядов в любом из голосов, а также с пермутацией, ротацией, интерполяцией и др. додекафонными способами письма Пример 375, Пример 376,

Пример 375

Шёнберг. Гавот

Музыкальный пример 375, Шёнберг. Гавот. Сериальная композиция, включающая следующие элементы:

- Сериальный ряд:** 12345678910 11 12
- Пермутация (чётные - нечетные):** 6 2 8 7 9 5 12, 10 4 11
- Сегментарное членение:**
 - Р e-d
 - I b-c
 - «МОСТ» I e-fis
- Музыкальные детали:**
 - Темп: 2/2
 - Динамика: p
 - Сигнатура: 4♯
 - Сложные ритмические рисунки и фактуры.

ном из голосов при одноразовом проведении иной её формы (или той же) в другом голосе Пример 377.

Пример 377

Бабаджанян. Шесть картин, «Народная»
P c – des

R des – c (серия в увеличении)

- активное использование разнообразных имитационных соотношений между голосами полифонической ткани (в частности, канонических), выстраиваемых из одинаковых или разных форм серии, а также тех и других, имеющих при этом сходные, различные временные параметры Пример 378;

Пример 378

Шнитке. Второй концерт для скрипки и камерного оркестра

v-n I

v-n II

v-la

v-c

- использование пуантилистической линейно-рассредоточенной полифонической фактуры¹ в качестве особой достаточно специфической формы её воплощения в додекафонных сочинениях структуре^{Пример 379};

Пример 379

Веберн. Вариации, III

Серия P f-gis

- проведение отдельных или всех голосов полифонической ткани с синхронным ритмом (*синхронная полифония*²). В частности, такого рода полифония ведёт к образованию различных "псевдо-аккордовых" структур)^{Пример 380}.

¹ Подробнее об этом варианте полифонической фактуры в современной музыке и, в частности, серийной см.: Кузнецов И.К. "Теоретические основы полифонии XX века" М. 1994.

² Термин Н.С. Гуляницкой. Подробнее об этом явлении см. книгу: Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. М., 1984.

Пример 380

Веберн. Кантата оп. 31

S.S. Und wenn du weißt, daß es ist die - ne weißt,
 And when you see that it knows of - thing of you,
S. Freund - se - lig ist das Wort.
 Cha - ri - ty is the Word's.
A. Freund - se - lig ist das Wort.
 Cha - ri - ty is the Word's.
T. Freund - se - lig ist das Wort.
 Cha - ri - ty is the Word's.
B. Freund - se - lig ist das Wort.
 Cha - ri - ty is the Word's.

К вопросу о содержании додекафонных созвучий в полифонической и гомофонной фактурах

В трёх и более многоголосной полифонической фактуре образуются два вида додекафонных созвучий, в том числе:

- сочетания — созвучия, выступающие только как вертикальные "срезы" полифонической ткани или, иначе, как одномоментный результат совместного звучания отдельных тонов, относящихся к разным голосам этой ткани и не играющие роли её конструктивно-самостоятельных элементов) Пример 381;
- псевдоаккорды или, иначе "синхронно-полифонические аккорды" — созвучия, представляющие собой одномоментное слияние трёх и более самостоятельных голосов полифонической ткани с синхронным ритмом. (См. также *Фактура полифоническая синхронная*) Пример 382.

В гомофонной фактуре к числу основных вариантов додекафонных созвучий относятся:

- аккорды, выступающие в качестве гармонических элементов, обладающих относительной конструктивной самостоятельностью, и которые, как и полагается собственно *аккордам*, могут вполне убедительно выполнять функции логически дифференцируемых и определённых представителей

- той или иной додекафонной структуры ^{Пример 383,}
 ➤ аналогичные аккорды с квази альтерированными и неаккордовыми звуками (в том числе: проходящими, задержаниями, вспомогательными, предъёмами, заменными несерийными тонами и пр.) ^{Пример 384}

Пример 381

Берг. Лирическая сюита, I

Пример 382

Вустин. Соната для шести инструментов

Пример 383

Фельд. Сюита для струнного камерного оркестра, III



P d – ces

Тона серии: 123 456 789 10,11,12

Пример 384

Кара Караев. Концерт для скрипки с оркестром, III

Musical score for Example 384, showing piano accompaniment and violin parts. The score is divided into two systems. The first system shows the piano accompaniment in the lower part and a violin line in the upper part. The second system continues both parts. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures, while the violin part has a more melodic and rhythmic character. Some notes in the piano part are circled, and some are marked with asterisks.

Примечания:

*/ "зачернённые" ноты на схемах являются несерийными тонами;

**/ ноты на схемах обведённые кружком — это пропущенные тоны серии.

К наиболее распространенным приёмам построения созвучий в полифонической и гомофонной додекафонии относятся:

- построение созвучий с соблюдением порядка тонов основного варианта серии (= её примы) Пример 383;
- построение созвучий без соблюдения порядка тонов основного варианта серии Пример 385;

Пример 385

Шёнберг. Гавот

серия **P e-d**
 Ряд тонов: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

I b-c

нарушение ряда тонов: 6 2 8 7 9 5 12 10 4 11
 (пермутация: чётные – нечётные)

- построение созвучий в соответствии с сегментарным членением линейного варианта серии, в том числе:

- с соблюдением её тонового порядка Пример 386;

Пример 386

Шнитке. Соната №1, IV

серия: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

сегменты: M₃₅ M₃₅ УВ₃₅ УМ₃₅

- со свободной расстановкой тонов в любом из сегментов Пример 387;

Пример 387

Шнитке. Соната №1, I

серия: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

- построение созвучий с применением всех вышеназванных приёмов в последовательном и в одновременном вариантах в рамках одного и того же сочинения (Кара Караев. Симфония 3; Шёнберг. Концерт для скрипки с оркестром и мн. др.)

Применение перечисленных приёмов возможно на основе как одной и той же формы серии, так и различных её форм, что, само по себе, в значительной степени, обуславливает естественное многообразие вертикальных структур додекафонных созвучий в любом сочинении. При этом особенно

ность (= дополнительность, дополнение) и избирательность.

Принцип комплементарности в додекафонных сочинениях направлен прежде всего на последовательное распределение в них серийных тонов между вертикальными, горизонтальными и диагональными гармоническими элементами (в том числе: интервалами, *соинтервалами**, аккордами). Аналогично действует этот принцип и на уровне отношений "гармонических полей" разных синтаксических единиц вплоть до масштабов отдельных разделов этих сочинений.

Помимо комплементарности также важным моментом в организации додекафонной ткани, построения её различных гармонических составляющих и их отношений является **принцип избирательности**, который предполагает применение в качестве конструктивного материала додекафонного сочинения только тех составляющих его серии (= её интервалов, сегментов, форм), которые соответствуют общему гармоническому замыслу или, другими словами, обеспечивают создание характерного для него интонационно-позиционного материала. Этот же принцип во многом определяет и способы обращения с серийным материалом додекафонной ткани на любом из её конструктивных уровней в соответствии с общим конструктивным замыслом.

жащих или отдаленных от него однородных элементов и их связей как структурно-подобных ему или, иначе, производных от него, т.е. как мультипликационно связанных с ним. *Центральный элемент* может появиться и однократно в начале всей структуры, и может повторяться в первоначальном своем варианте на протяжении всего структурного процесса. Координирующее значение центрального элемента обычно проявляется как в непосредственных, так и опосредованных связях периферийных элементов с ним самим, а также в их отношениях друг с другом. Непосредственное и опосредованное координирующее воздействие центрального элемента на остальные конструктивные элементы проявляется на всех структурных уровнях. В случае организации всей структуры или только отдельных ее разделов на основе одного центрального элемента вариант такой организации называется центропостоянным; при последовательном появлении в структуре нескольких центральных элементов, она называется центропеременной.

Основная модель высотной структуры — 1.1) начальный конструктивный материал музыкального сочинения, структура которого является законом для последующего однопараметрного материала этого сочинения, т.е. находящий в нём своё точное и варьированное повторение, различное репродуцирование; 1.2) содержание, а также непосредственные и опосредованные связи, отношения конструктивных элементов, находящихся в составе относительно обособленной начальной группы какой-либо *структуры* музыкальной ткани (в том числе: гармонической, акцентной, временной, тембровой и др.), являющиеся образцом для содержания и непосредственных и опосредованных связей, отношений всех или большинства других однопараметрных с ними конструктивных элементов этой структуры, и, в том числе, как сходного, так и более простого или сложного конструктивного уровня; 2) ведущий конструктивный принцип, закон, формула отношений каких-либо конструктивных элементов музыкального сочинения.

Общеструктурные факторы гармонического единства в додекафонии

К числу общеструктурных факторов гармонического единства в додекафонной музыкальной ткани относятся:

1) **структурная однородность** звуковых комплексов додекафонного сочинения или, иначе говоря, их сходство, обусловленное интервальной общностью. (Данный фактор значительно усиливается в тех серийных сочинениях, серия которых содержит только один – два или три разных интервала. Структурная однородность представляется наиболее результативным в своём организующем действии гармоническим фактором. Она проявляется и в опосредованных, и непосредственных связях разных звуковых комплексов. Сохранение этих связей на протяжении больших разделов додекафонных сочинений и, тем более, на всей протяженности этих сочинений является реальной предпосылкой для создания в последних мощного гармонического единства.) **Пример 389** (на протяжении всей 1 части первой сонаты для скрипки и фортепиано А.Шнитке используется только малая и большая терции, если не учитывать их обращений);

Пример 389

Шнитке. Соната №1, I

Полутоновые состав интервалики серии

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 3 | 3 | 4 | 4 | 3 | 4 | 3 | 4 | 4 | 3 | 3 |
| 3 | 9 | 4 | 8 | 9 | 8 | 3 | 8 | 4 | 9 | 9 |

Серия: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Интервалика серии просчитывается в двух вариантах:

первый (традиционный - формальный) — без учёта обращений интервалов (в серии получается только малая и большая терции, а сама серия обретает зеркальную структуру)

второй (отражающий интонационно-интервальные реалии серии) — с учётом обращений интервалов.

2) **смысловая связанность** звуковых элементов додека-

фонного сочинения (в том числе: тонов, интервалов, *соинтерваллий**, созвучий разного рода), расположенных как рядом, так и на расстоянии, т.е., другими словами, их о б ъ е д и н е н и е в единое гармоническое целое по назначению своего действия на уровне самых разных синтаксических единиц, а также композиционных разделов и частей;

3) фактурная однородность;

4) звуковая однородность додекафонных звуковых комплексов, т.е. их связь через общие тоны (фактор, действие которого в додекафонной ткани проявляется чаще опосредовано и ослаблено, поскольку близлежащие звуковые комплексы в большинстве додекафонных сочинениях, особенно в классических ортодоксальных, общих звуков не имеют).

Действие всех вышеназванных факторов, как правило, значительно усиливается в додекафонных композициях, построенных с привлечением традиционных тонально-тематических принципов организации музыкальной ткани.

Специфические факторы гармонического единства в додекафонии

Наряду с общеструктурными факторами гармонического единства в додекафонной ткани, естественно, имеют место и относительно специфические, обусловленные в своём содержании особенностями додекафонной техники. К ним относятся:

1) интервально - звуковой состав серии, который является единственным источником для построения всего гармонического материала додекафонной структуры и таким образом является важнейшим фактором объединения этого материала;

2) интервально - структурная индивидуальность серии, а также её отдельных сегментов, т.е. такого рода специфика серии и её сегментов, которая позволяет ощущать односерийное происхождение разнообразных относительно самостоятельных конструктивных элементов додекафонного сочинения и всей его музыкальной ткани в целом, в том числе: её серийную интервально-тоновую, интервально-тоно-сегментарную, серийно-аккордовую, серийно-позиционную и другую взаимосвязанность, не смотря как на возможные перестановки отдельных звуков серии и её сегментов, а также ротации в последних, так и прочие преобразования исходного серийного материала;

3) индивидуальность и характерность способа использования серии, выдержанная в течении всего сочинения или значительного его раздела и в результате приводящая к появлению столь определённых конструктивных черт додекафонной ткани, которые не могут быть не восприняты как мощный объединяющий фактор.

Общеструктурные факторы развития в додекафонии

Факторы, определяющие развитие в додекафонных композициях подразделяются на общеструктурные и специфические.

К числу ведущих *общеструктурных факторов* относятся:

- изменение гармонической плотности вертикали (плавное, пульсирующие и др.),
- обновление красочности созвучий,
- фактурное обновление,
- динамическое обновление,
- обновление метроритмического материала,
- агогические изменения и др.

Отсутствие или по меньшей мере ослабленность функционально-тональной зависимости (= мажоро-минорной) между отдельными додекафонными элементами является характерным качеством додекафонной гармонии в композициях разных авторов. Однако, следует подчеркнуть, что и в этих композициях всегда (за редчайшим исключением) ощущается логичное развитие музыкальной материи, а вместе с ним и становление вполне определённой функциональной зависимости между различными её конструктивными элементами. Другое дело, что в этом развитии, наряду с относительно новыми формами функциональной зависимости могут появляться и достаточно традиционные, напр., линейные и ладовые (типа устой — неустой), не говоря уже о таких *общеструктурных функциях** как *центральный элемент* и *периферийные элементы, основная модель структуры и производные модели*.

Специфические факторы развития в додекафонии

Важнейшими из специфических факторов развития в додекафонных композициях являются:

- разнообразные изменения, происходящие с самой серией (в частности: её последовательное и одновременное применение в разных формах; её селекционная и сегментарная переработка и др.);
- изменения, происходящие на уровне только отдельных сегментов серии (напр., различные их ротационные преобразования, позиционные смещения и др.);
- авторские приёмы работы с серией, в том числе, задуманные до начала сочинения или выведенные в процессе работы над ним и затем осознанно применяемые;
- приёмы работы с отдельными фрагментами серии, специально отобранные автором для данного сочинения и мн. др.

Сериальные формы организации атональности

Сериальность или, иначе, сериальная форма организации музыкальной ткани сочинений является всеорганизующей (= многомерной, полипараметрной, поликомпонентной) композиционной техникой, применение которой направлено на серийную организацию большинства или всех компонентов музыкальной ткани, в том числе: звуковых, метроритмических, динамических, тембровых, артикуляционных, регистровых, фактурных, агогических и темповых.

Сериальность представляет собой наиболее высокую ступень построения музыкального сочинения на серийной основе и выступает, по существу, как крайняя фаза серийной техники, в которой каждый конструктивный элемент такого сочинения заранее и полностью определён и ограничен.

Основной задачей композитора здесь становится построение разнокомпонентных структур одного и того же сочинения по заранее избранным параметрам, обычно выражающихся в каких-либо формулах, математических схемах, графиках (*графическая музыка, стохастическая музыка, алгоритмическая музыка*).

В роли относительно нового и самостоятельного технического явления сериальная композиция выступает уже в начале 50-х годов XX столетия. С первых своих шагов в творчестве западноевропейских композиторов она оценивалась как торжество самого радикального структурализма, как конструктив-

¹ Сериальность — 1) конструктивное состояние музыкальной ткани на уровне двух и более её *компонентных структур** (в том числе: гармонической, ритмической, динамической, тембровой и др.) возникающее, как следствие их выстраивания на основе серий разнокомпонентных однородных элементов. Функционирование этих серий как организующего фактора музыкального процесса связано с неизменностью порядка появления, входящих в него элементов, и неизменностью их содержания. В случае нарушений этого порядка (напр., при перестановках элементов или отдельных сегментов серии, их ротации, экстраполяции), принцип серийной организации начинает ассоциироваться с модальным. До тех пор, пока эти нарушения не препятствуют хотя бы частичной экстраполяции (предвидению, ощущению) серийного порядка, можно считать, что серийность как конструктивное состояние структуры имеет место, но с той оговоркой, что это уже не строгая серийность. Возникающие при этом различные аллюзии с приёмами композиционной работы, присущими также и модальной технике письма, указывают на то, что в данной музыкальной ткани образуется организация смешанного типа или, другими словами, политехническая — серийно-модальная; 2) принцип одновременной организации нескольких или всех *компонентных структур** музыкальной ткани на основе серии; 3) в широком смысле — понятие, указывающее на рядно-серийную основу нескольких или всех ладовых *компонентных структур** музыкального сочинения (напр., "ладовременной", "ладогармонической", "ладотембровой") как на одно из средств реализации экспрессивно-драматургических функций, объективизации различных художественных целей, разнохарактерных стилей.

ное явление, не имеющее себе равных ни в додекафонных сочинениях "ново-венцев", ни в любых других композиционно-технических течениях своего времени.

В то же время, последующее развитие целого ряда сериально-конструктивных направлений ушло, в основном, в сторону наращивания естественной музыкальной выразительности, а также её координации и смешения с другими техниками письма вплоть до полной ассимиляции (конец 60-х годов) с общим комплексом средств музыкального языка всего XX столетия.

Первые шаги сериальной техники были устремлены к применению серийного метода ко все большему числу компонентов музыкальной ткани. В результате, значительная часть додекафонных приёмов обращения со звуковыми сериями, а также более традиционные способы работы с тематическим материалом были перенесены на ритмические, динамические, тембровые, регистровые, артикуляционные и темповые музыкальные средства.

К числу главных основоположников сериализма относят Л.Ноно, К.Штокхаузена и П.Булеза.

Каждый из этих мастеров в своём творчестве воплотил относительно разные методы сериальной техники, которые, к тому же, были ими и теоретически обоснованы.

Так, в частности, сериализм, как естественное развитие принципов додекафонии, распространяемых на различные, а не только звуковысотные, параметры музыкальной ткани, вполне убедительно аргументировал в своей теоретической концепции Луиджи Ноно.

В работах Пьера Булеза сериализм оценивался как **б е з у с л о в н о о б ъ е к т и в н а я** логическая данность. Им же была сделана и оригинальная схематическая разработка серийных возможностей каждого параметра музыкальной ткани (высотного, ритмического и др.), воплотившаяся в так называемых "квадратах Булеза".

В свою очередь, Карлхайнц Штокхаузен разработал интереснейшую многогранную теорию физического единства высоты и времени в звуковых структурах, представляющую их в качестве единой временной шкалы, которую величина в 1/16 секунды делит на макровремя (ритм) и микровремя (высота).

К числу основных вариантов современной сериальной структуры относятся:

- сериальные структуры, связанные с серийной нескольких, но не всех конструктивных элементов музыкальной ткани ^{Пример 390} (высота и регистр), ^{Пример 391} (высота и ритм);

Пример 390

Шнитке. Вариации на один аккорд

Примечание:

Серия, изложенная в 1 – 3 тт., в дальнейшем подвергается разнообразной фактурной обработке, но при этом не один из её тонов не меняет своего первоначального регистрового положения, т.е. наряду со звуковысотной серией в сочинении действует и *тонорегистровая* *.

Пример 391

Денисов. Плачи, VI

♩ = 56

ppp fff pp mp mf f mp mf

1 2 3 4 ppp mp 5 f 6 7 mf 8 mp 9 10

P e - as

mp p mf pp ff

11 МОСТ 12 3 4 5 6 7

I a - f 1 2

pp ppp mp ff mf f pp p

10 11 12 1 МОСТ 2 3 4 5

- сериальные структуры, в которых принцип серийности применен ко всем компонентам музыкальной ткани (ритм, звук, тембр); Пример 392; Шнитке "Желтый звук"

The image shows a musical score for Boulez's 'Structure I a'. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature, and the lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The upper staff begins with a circled 'P' and the instruction 'ffff Legato sempre'. The lower staff begins with a circled 'j' and the instruction 'quasi p sempre'. The second system also has two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef, both in the same key signature and time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Схемы серий:

серия тонов

P es-h

A musical staff in treble clef showing a series of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The notes are marked with 'P' above the first note and 'es-h' above the last note.

I es-g

A musical staff in treble clef showing a series of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The notes are marked with 'I' above the first note and 'es-g' above the last note.

серия длительностей

A musical staff in treble clef showing a series of notes with varying durations: quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes. The notes are marked with 'I' above the first note and 'es-g' above the last note.

| | | | | | | | | | | | |
|---|------------|-----------|----------|----------------|-----------|-----------|----------------|----------|-----------|------------|-------------|
| серия интенсивностей (= динамическая серия) | | | | | | | | | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| <i>pppp</i> | <i>ppp</i> | <i>pp</i> | <i>p</i> | <i>quasi p</i> | <i>mp</i> | <i>mf</i> | <i>quasi f</i> | <i>f</i> | <i>ff</i> | <i>fff</i> | <i>ffff</i> |
| серия артикуляционных знаков | | | | | | | | | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | | |
| > | > • | • | норм. | ∩ •• | ♥ | sfz ∧ | > ♥ | — • | ∩ | | |

- сериальные структуры, организация разных компонентов которых (звукорисунков, метроритмических, динамических и др., в том числе, большинства или всех) выводится из одной и той же серии (Булез, Штокхаузен, Ноно, Кшенек — композиторы, в творчестве которых данный метод получил наибольшее распространение и теоретическую разработку.) Индивидуальные отличия реализации этого метода в композиторской практике в основном связаны с индивидуальностью способов приведения разных компонентов музыкальной ткани к односерийному ряду (ср., в частности, «Pianissimo...» Шнитке и «Структуры» Булеза);
- сериальные структуры, где к разным музыкальным средствам применяются разные по количеству конструктивных элементов серии (напр., двенадцатичленная серия — звуковые элементы, четырехчленная — ритмические, шести — динамические..., двенадцати — композиционно-синтаксические и т.п.) ^{Пример 392} (12-ти и 10-ти ступенные серии).

Пуантилистические формы атональной организации¹

В основе пуантилистической атональной организации лежит техника звукового письма, направленная на предельную разнопараметрную изоляцию каждого из составляющих эту организацию тонов, интервалов, созвучий, на придание всем им максимально равных конструктивных значений, в том числе, смысловых и выразительных (*Дискретное пространство*^{II}; *Пуантилизм*, *Пуантилистическая временная система*^{III}) Пример 393, Пример 394, Пример 395.

^I Рекомендуемая литература: 33; 14.23-24.

^{II} Дискретное пространство — пространство, все точки которого изолированы. Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. — М., 1975.

^{III} *Пуантилизм* (от франц. le point – точка) — 1) способ выстраивания живописных, скульптурных, музыкальных и поэтических композиций из множества относительно изолированных конструктивных элементов (соответственно: мазков, скульптурных деталей, звуков и созвучий, слогов и слов), каждый из которых обладает определенной конструктивной и выразительной самостоятельностью, завершенностью; способ выстраивания особого, так называемого, *пуантилистического художественного пространства*; 2) течение в искусстве 20 столетия, связанное с вышеназванным способом выстраивания живописных, скульптурных, музыкальных и поэтических композиций; 3) в музыке — специфический метод письма, при котором различные конструктивные единицы музыкальной ткани (в том числе: звуковые, динамические, ритмические, тембровые, штриховые) оказываются изолированными в пространственно-временном отношении и приобретают определенную конструктивную и выразительную автономность; метод сочинения, направленный на изоляцию каждого конструктивного элемента музыкальной ткани в метроритмическом, высотном, тембровом, динамическом и артикуляционном отношениях. Специфическая конструктивная закономерность пуантилизма — отказ от непосредственных, непрерывных линейно-мелодических связей между отдельными звуками и возможность образования между ними только своеобразных «линейно-дискретных» или, другими словами, «линейно-пунктирных» связей. См. ниже *Пуантилистическая временная система*.

Пуантилистическая временная система — 1) совокупность взаимосвязанных и расположенных в определенном порядке различных простых длительностей и относительно кратких ритмогрупп, при котором каждая из них, с учётом ряда других параметров (в частности: звукового, динамического, тембрового и пр.), оказывается наделенной максимальной конструктивно-смысловой и музыкально-выразительной самостоятельностью, автономностью; 2) совокупность взаимосвязанных и расположенных в соответствующем определенном порядке различных простых длительностей и относительно кратких ритмогрупп, выстроенная на основе пуантилистической техники; 3) совокупность взаимосвязанных и расположенных в определенном порядке каких-либо "ритмопунт"; 4) временная система, содержание конструктивных компонентов которой – различных и одинаковых по протяженности простых длительностей и кратчайших групп этих длительностей, а также порядок их появления обусловлены пуантилистическим принципом; 5) временная система дискретного музыкального пространства; 6) совокупность, объединение, взаимосвязанных в определенном темпе и порядке, сильных и слабых (тяжелых и легких, акцентированных и неакцентированных) ритмоединиц, автономных по своим временным, высотным,

The image shows a handwritten musical score for piano, titled "Мансурян. Пьеса № 3". It consists of three systems of staves, each with a treble and bass clef. The score is heavily annotated with performance instructions and dynamic markings.

- System 1:**
 - Dynamic markings: *mp*, *pp*, *pppp*, *mf*, *mp*, *mp (mf)*.
 - Performance instructions: *rit*, *una corda*, *Ped.*, *una corda **, *Ped.*.
 - Other markings: *mf*, *f*, *V*, *rit*.
- System 2:**
 - Dynamic markings: *pp*, *pppp*, *mp*, *mf*, *pppp*.
 - Performance instructions: *una corda*, *una corda*.
 - Other markings: *rit*, *mf*, *f*, *V*, *rit*.
- System 3:**
 - Dynamic markings: *poco sf (mf)*, *mf*, *f*, *p*, *sf (f)*.
 - Performance instructions: *una corda*.
 - Other markings: *rit*, *f*, *V*, *rit*.

регистровым, тембровым, штриховым, динамическим параметрам.

К наиболее характерным чертам пуантилистических сочинений относятся:

- явление тех или иных их ведущих конструктивных элементов (тонов, интервалов, созвучий) в качестве относительно автономных звуковых "точек" (= *пуант*¹) на уровне всевозможных их параметров (позиционно-регистровых, метроритмических, тембровых, штриховых, динамических и пр.);
- постоянное чередование этих конструктивных элементов с разнообразными паузами;
- отказ от активного проявления метрической регулярности вплоть до прихода к абсолютной аметричности;
- возможное (хотя и необязательное) решение пуантилистической структуры в нетрадиционном инструментальном составе, включающем, в частности, большое число инструментов без определённой высоты звучания, различные источники новотембровых образований, включая сюда также микрохроматические и всечастотные конструктивные элементы;
- частое воплощение пуантилистической материи в таких статических формах, в которых звуковое поле представляется как непрерывное движение на месте, как бесконечное возвращение уже сказанного, но, тем не менее, вновь и вновь переживаемого и рассматриваемого заново;
- становление музыкальной выразительности пуантилистической материи как некоего различного активного беспокойства постоянно сменяющихся звуковых всплесков, "нервных вспышек" или, напро-

¹ *Пуанта** (от франц. le point – точка) — 1) относительно автономный в конструктивном и выразительно-смысловом отношении звуковой элемент дискретно выстроенной музыкальной ткани, в функции которого могут выступать как отдельные тоны, интервалы, созвучия, так и крайне небольшие их группы; 2) конструктивная единица *пуантилистического музыкального пространства*; 3) то же, что *Дискрета*. Характерный признак *пуанты* — её изолированность по горизонтали и вертикали от других аналогичных компонентов музыкальной ткани в ритмическом, тесситурном, тембровом, динамическом и артикуляционном отношениях.

Между отдельными *пуантами** никогда не возникает непрерывная линейная связь, что, само по себе, не исключает возникновения между ними опосредованной (прерывистой, "дискретной") линейной связи, или, другими словами, сложения из них голосовой линии дискретной природы (т.е. линии, отдельные звукоэлементы которой рассредоточены во времени и пространстве). *Пуанта* — самодостаточный в конструктивном и выразительно-смысловом отношении элемент музыкальной ткани, который, в то же время, находится в определённых отношениях с другими её конструктивными элементами. *Пуанта* всегда и единица некой музыкальной формы, и целая форма сама по себе. Различаются следующие виды *пуант**: *пуанта-тон**, *пуанта-интервал**, *пуант-аккорд**, *пуанта-сонор**, *пуанта-группа тоновая**, *пуанта-группа интервальная**, *пуанта-группа аккордовая**, *пуанта-группа смешанная**.

тив, крайне уравновешенного, почти застывшего мерцания автономных звуковых импульсов.

Отдельные качества пуантилистического письма в разном объёме сегодня проявляются во многих гармонических стилях, связанных с самыми разными техниками звукового письма, но, прежде всего, со свободной атональностью ^{Пример 393}, серийной недодекафонной техникой ^{Пример 394}, додекафонной ^{Пример 395} и др.

Наиболее оптимальное воплощение этих качеств наблюдается только в сериальных композициях ^{Пример 392}. Это обусловлено характерной для них автономизацией всех звуковых элементов на регистровом, тембровом, ритмическом и других параметрах.

В то же время было бы неправильным полностью отождествлять пуантилизм с сериализмом, поскольку эти формы организации музыкальной ткани принципиально отличаются своими исходными конструктивными принципами и целями: в сериальных композициях главенствует идея тотальной серийной связанности гармонического материала, его единения на уровне разных параметров, а в пуантилистических, напротив, на первый план выступает идея превращения каждого звукового элемента в самостоятельного носителя музыкальной выразительности, т.е. исполнителя ролей, которые выполнялись ранее мотивами, пространными мелодическими и гомофонно-гармоническими темами, а потому и звучащего предельно автономно от других звуковых элементов музыкальной ткани.

Пример 394

Тищенко Соната №3 для фортепиано, III

The image displays a musical score for the third movement of Tatiana Tishchenko's Sonata No. 3 for piano. The score is written for five staves, representing the right and left hands and the pedal. It features a complex, atonal structure with various annotations: 'Pas' (Passage) with arrows indicating melodic lines, 'Pd' (Pedal) with arrows pointing to specific notes, 'Pa' (Pedal) with arrows pointing to notes in the lower register, and 'Pc' (Pedal) with arrows pointing to notes in the lower register. The notation includes various accidentals and dynamic markings, illustrating the intricate texture and independent movement of individual notes.

¹ Ярчайшим в художественном отношении воплощением многогранного сериально-пуантилистического пространства вплоть до сегодняшнего дня является сочинение П.Булеза «Молоток без мастера».

Пример 395

Веберн. Вариации, III

Серия: P f-gis

Примечание:

В данном примере с додекафонной организацией пуантилистическая фактура решена одновременно и как полифоническая в виде двухголосного канона, выстроенного "внутри" одного серийного ряда. Сам же ряд образован из основного с использованием нескольких ротаций и интерполяций.

Тем не менее, не смотря на безусловное различие конструктивных принципов сериальной и пуантилистической техник, подавляющее большинство композиций, созданные с их помощью, на практике обнаруживают несомненное внешнее структурное сходство. В качестве его основной предпосылки выступает крайняя дифференцированность всех конструктивных составляющих этих композиций (хотя в пуантилистической ткани эта дифференцированность и возникает в качестве и с к о м о й кон-

структивной закономерности, а в сериальной, напротив, как не пред-намеренное, но вполне естественное следствие предельной многомерности, качественной и количественной индивидуализации её конструктивных элементов).

Специфика структурного содержания пуантилистической материи, естественно, обуславливает необходимость её восприятия как специфического музыкального мышления, которое значительно отличается от восприятия, воспитанного на тонально-тематических структурах с их характерным рельефно-динамическим развитием, композиционно-синтаксическим членением, активным проявлением метричности на разных системных уровнях и другими качествами, не свойственными пуантилистической материи. Природа такого восприятия обычно представляется как некое бессознательное растворение слушателя в "мире мерцающего точечного тематизма", как особое духовное состояние, которое связано с уходом от сознательного слежения за "н е п р а в и л ь н о с т ь ю" звукового движения, от намеренного поиска логики в этом движении, как контакт с музыкальной материей, связанный с отключением от динамических реалий окружающего слушателя мира и, напротив, ведущий к активизации подсознательных процессов.

Сонорика. Сонорная гармония. Сонорная техника¹

Термин "*сонорика*" имеет несколько относительно разных значений, в том числе:

1) техника гармонического письма, функцию основного конструктивного элемента в которой выполняет "звуковая краска" или, иначе, красочное содержание звуков и созвучий, в том числе, с определённой и неопределённой высотой, в том числе шумов различной природы (в частности, создаваемых на традиционных музыкальных и различных электронных инструментах; *шумозвуков*, заимствованных композиторами из окружающего мира, т.е., так называемых, *конкретных звуков*);

2) искусство музыкальных красок;

3) то же, что *сонорная гармония*, т.е. гармония, которая в отличие от обычной тонально-аккордовой или модальной гармонии, основанной на отчетливо дифференцированном восприятии каждого отдельного тона или интервала, оперирует исключительно созвучиями темброкрасочного характера ["сонорика односторонне развивает тот компонент гармонии, который занимает в классико-романтическом стиле подчиненное положение, — момент краски звучания (фонический по своей сущности) либо момент перехода, движения от тона к тону" 92. 197-198];

Сонорная гармония

Сонорная гармония, как и всякая другая разновидность музыкальной гармонии, всегда мотивируется определённым образным замыслом и при этом обычно обосновывается относительно индивидуальными конструктивными задачами, т.е., выступает как вполне специфическое по своему конструктивному материалу и функциональной организации звуковое про-

¹ Рекомендуемая литература: теоретические работы К. Штокхаузена, Ю.Н. Холопова, А. Маклыгина, Ю. Хоминьского, Е. Салменхаара, Ю. Кона и др.

Особое место среди них занимают публикации Ю.Н. Холопова, который первым охарактеризовал процесс эволюции сонорики, определил ее место в особом ряду музыкальных систем (музыка тонов – сонорика – музыка шумов) и определил сферу ее терминологического пространства (Соноризм // Музыкальная энциклопедия. Т.5 – М., 1981; Холопов Ю. Об общих логических закономерностях современной // Музыка и современность. Сб./ст. вып. 8. М., 1974; Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М, 1974; Холопов Ю. Задания по гармонии. – М., 1983). О содержании терминов, в том числе, и авторских, непосредственно и опосредованно связанных с сонорной техникой и используемых в этом и других разделах учебника, см. его приложении — «Словарь музыковедческих терминов и понятий».

с т р а н с т в о. Такие качества *сонорной гармонии*, прежде всего, обусловлены тем, что она всегда связана с применением в качестве основного строительного материала относительно индивидуальных по своему красочному содержанию, фактурно-конфигурационной структуре, *техничко-функциональной** и *конкретно-функциональной** природе *соноров*. Пример 395 и последующие схемы и примеры I

Пример 396

Шнитке. Пианиссимо...

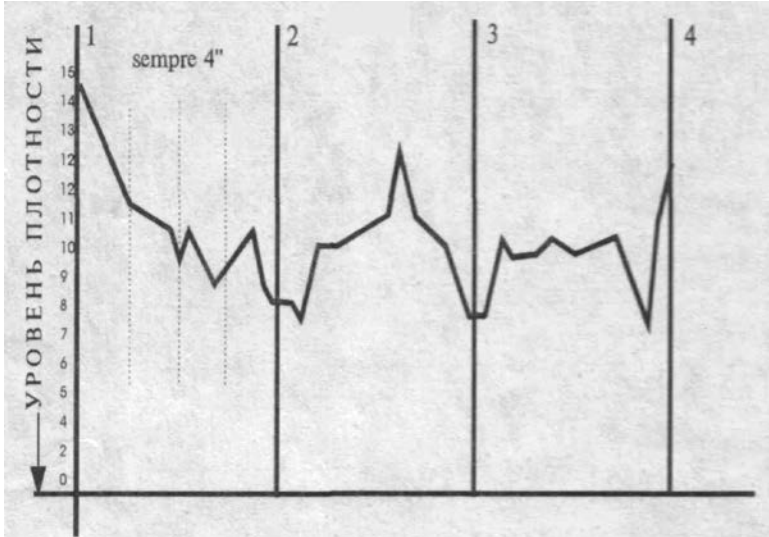
I Подробнее о природе *соноров* и их возможной дифференциации в современной музыкальной ткани см. также в одном из предыдущих разделов «Сонорные созвучия. Классификации сонорных созвучий», а также соответствующую терминологию, непосредственно и опосредованно связанную с данной тематикой, в «Словаре».

Схема 31

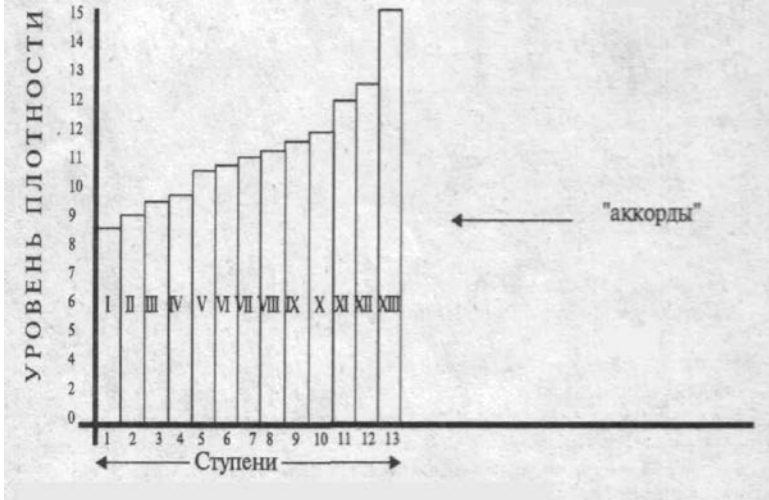
Шнитке. Пианиссимо...(1 – 3 тт.)

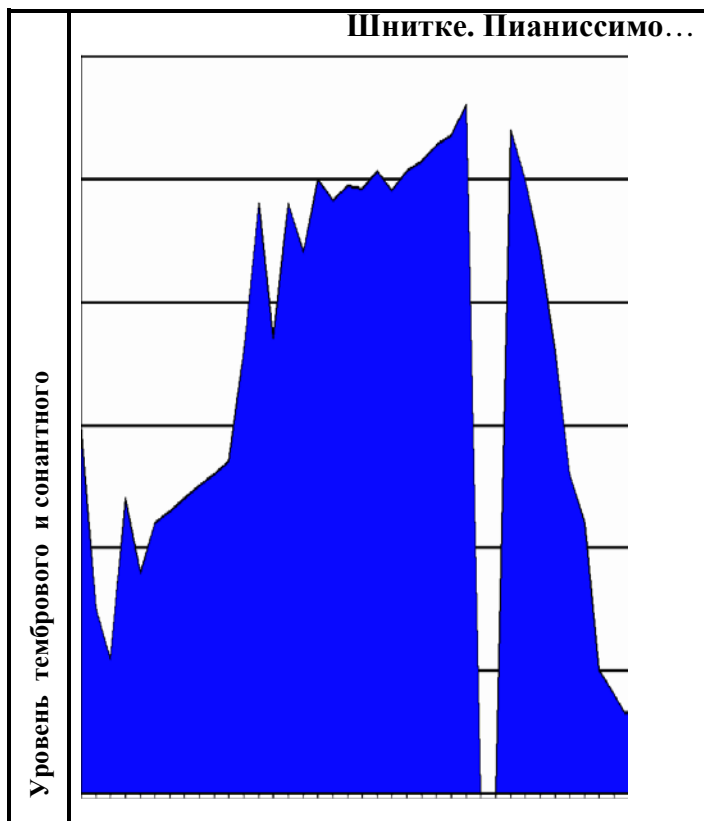
Сонороряд*

Графическое выражение сонорного движения В упрощённом изложении.



СОНОРОРЯД (в упрощении XIII "соноро-аккордов")
СОНАНТНЫЙ РЯД (в упрощении I3 "ступеней-сонант")

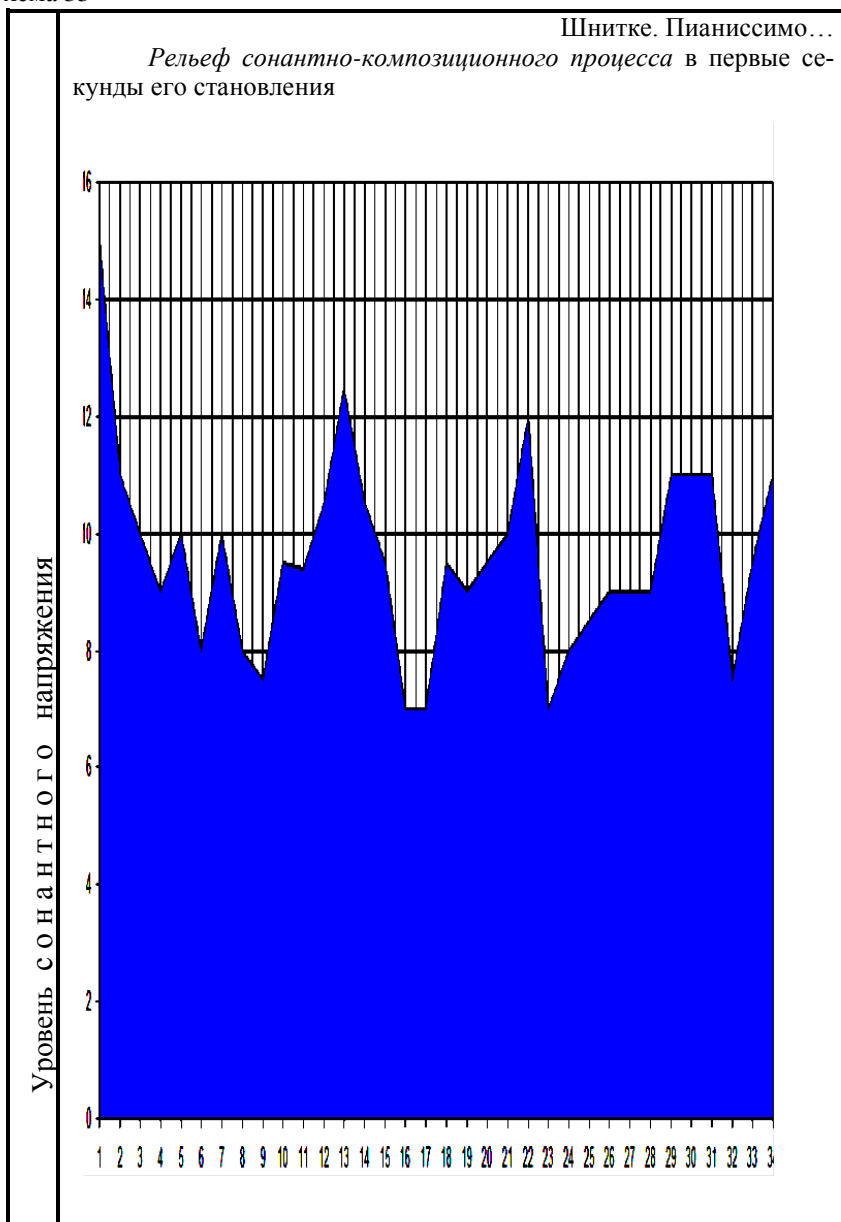




¹ Приведённая на графике схема *темброво-сонантной формы* «Pianissimo...» А.Шнитке, выполнена автором статьи в 1969 году. Тогда же она была показана Ю.Н.Холопову и получила его одобрение. В дальнейшем этот принцип оценки темброво-композиционного процесса (в различном преломлении) нашёл своё применение в последующих публикациях автора.

Структура конфигурации *темброформы* «Pianissimo...» А.Шнитке в аналитической схеме, выстраивалась в соответствии с изменяющимся или сохраняющим числом инструментов на протяжении тембропроцесса этого сочинения. В целом сходная конфигурация присуща и его композиционной структуре, складывающейся на уровне взаимодействия наиболее напряженных *тембросонант* (= *пиковых сонант*) каждого четырехсекундного такта гармонической ткани. Правда, при учёте всех *сонант**, т.е. не только *пиковых**, обнаруживается определенное расхождение *композиционно-сонантной конфигурации* с конфигурацией *темброформы* (= сонорной формы): первая оказывается намного более многопараметрной (разнообразной, утончённой) по сравнению со второй (см. следующую схему).

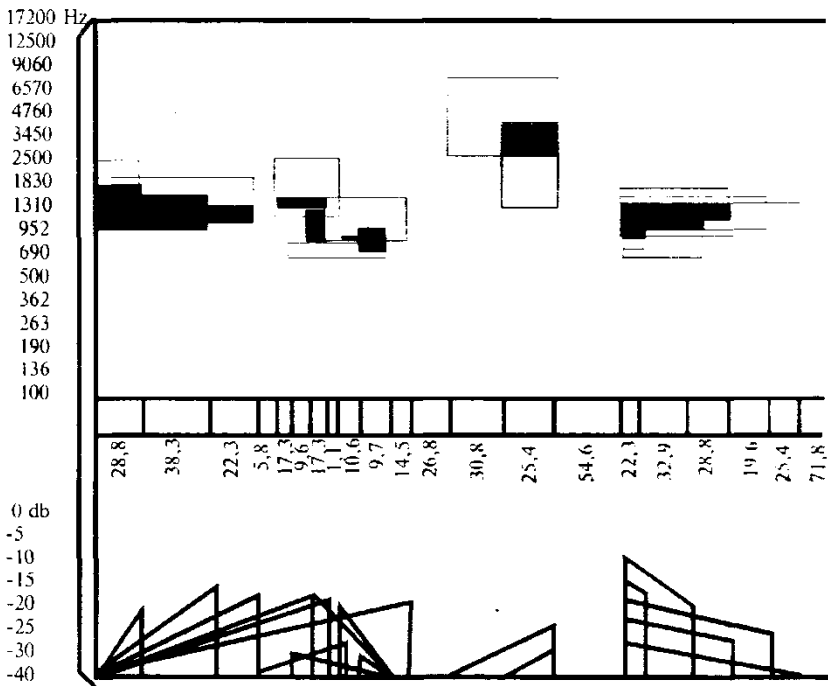
Схема 33¹



¹ Расчёт сонантного процесса здесь сделан по методике Ю. Кона.

Пример 397

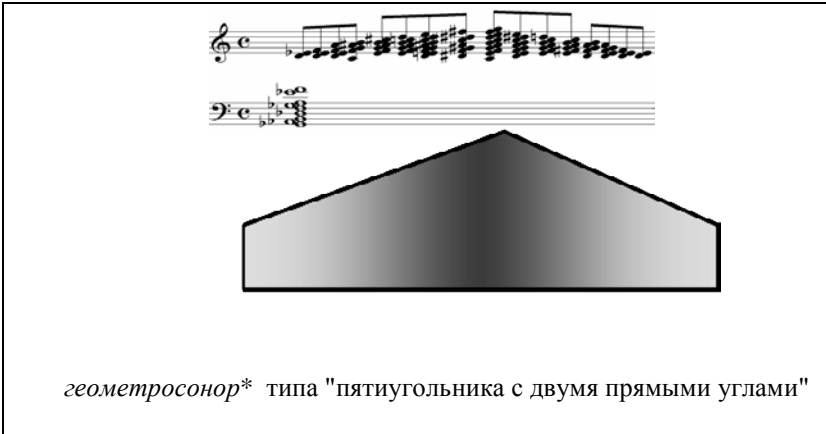
Штокхаузен. Electronische Studie II



Pitch

A frequency scale of 81 steps is chosen from 100 c.p.s. upwards with the interval ratio $25\sqrt{5}$. The frequencies are rounded off to the values obtainable from the RC oscillator used. Five sinusoidal notes with constant intervals are compounded for each mixture. Five different note mixtures are used, the constant intervals being 1, 2, 3, 4, or 5 times $25\sqrt{5}$ respectively. The resulting note mixtures numbered from 1 to 193 constitute the sound material for this study (in c.p.s.)

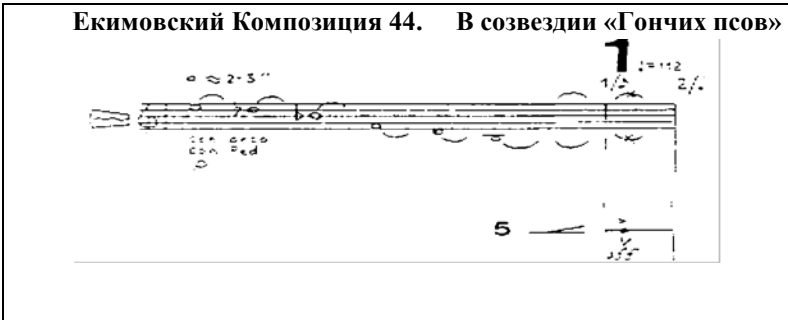
Пример 398



геометросонор* типа "пятиугольника с двумя прямыми углами"

Пример 399 ^I

Екимовский Композиция 44. В созвездии «Гончих псов»



^I Пример сонора-точки. В данном случае она выполнена как жёсткий высотнораспределённый одиночный удар "хлыста" на *sff* и входит в — фактурный род сонорозвучий*, объединённых общностью на уровне своего "точечного облика".

"Точка — своего рода микрозвучание, "микроформа". Это основной конструктивный элемент других, более сложных форм. Конкретным выражением точки является отдельно взятый краткий звук. Точка не считается чисто сонорной формой материала, поскольку из-за своей "скоротечности" она не создаст устойчивого красочного впечатления <...>. В условиях же сонорной музыкальной ткани в кругу звучностей, где каждая есть тембродинамический феномен, точка становится самостоятельным компонентом в функции сонорного элемента. Это уже не просто отдельный тон, а характерная звучность со своими гармоническими, тембродинамическими, артикуляционными характеристиками. <...>" Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. Сб./ст., М. 1992..

Пример 400¹ (сонорно-имитационный политембровый поток*)

Екимовский Композиция 56. Тройные камерные вариации

¹ "Поток, образуемый сплетением нескольких голосов (куда могут включаться россыпи, пятна), <...> — неделимая "макрозвучность" — колышущаяся, бурлящая, кипящая и т.п. по внутренней звуковысотной организации он выражает усиление полифонических принципов (составляющие голоса могут соотноситься имитационно, контрастно-олифонически, гетерофонно). Эффект слитности, нерасчлененности звучания как раз достигается сверхкомплементарной "свиваемостью" образующих поток голосов <...>. Типологически /выделяются — Д.Ш./... два вида сонорных потоков... — устойчивые и неустойчивые <...>" Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. Сб./ст., М. 1992.

Пример 401 (синхронный поток*)

Екимовский. Композиция 9. Лирические отступления

Пример 402 (полоса позиционно-стабильная*)¹

В.Екимовский К9. Лирические отступления

¹ *Соноро-педальная полилинейная фактура** или *соноролента статическая**. — полоса, составляющие голоса которой неизменны в своём высотном параметре (= соноро-педальная полилинейная или соноролента статическая*)

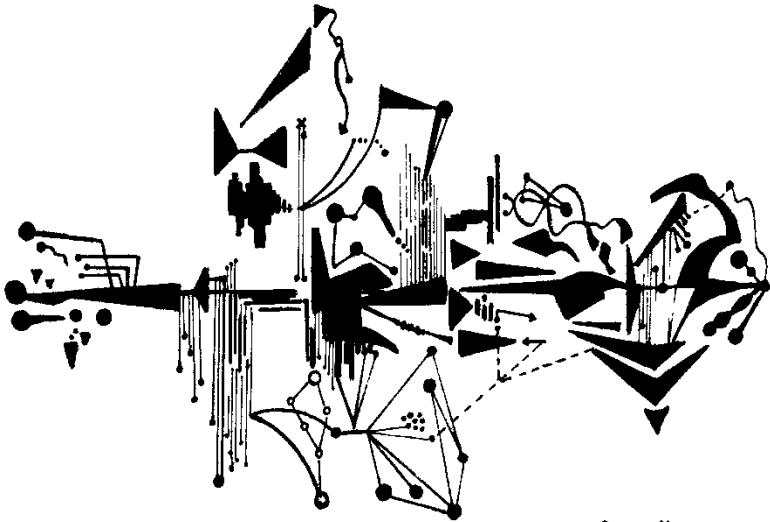
Пример 403 [сонор - скользящая полоса* (= полоса-глитсандо)]¹

Екимовский Композиция 9. Лирические отступления

Пример 404 (интервало-вибрирующая полоса)

Екимовский. Композиция 7

¹ "<...> "макрозвук, "плывущий" в своих масштабах до внушительных высотных границ <...>, либо сужаю[щийся] до постепенно истаивающего звука — сонорный рисунок постепенного потухания отзвука выстрела" Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // Laudamus. Сб./ст., М. 1992.



Robert Moran
1965

Notation:



modo ordinario, sul tasto, sul ponticello, col legno; the size of notes suggests a relative dynamic range



"flutter tongue" for flute, tremolo for strings



mute, no vibrato, use of harmonics



strong attack, pizzicato, auxiliary sound produced on the body of instrument



Limited use of strings glissandi



tone going flat (flute and strings)



pizzicato glissando



auxiliary sounds (body of instruments)



a note performed between *f* - *fff* subito *p* - *ppp*



string double stop, harp "clusters"



strings performing between bridge and tail piece



diminuendo, crescendo



varying densities of sound

The performers may begin at either side of the individual movements and read directly across to the other side.

Duration: 1. between 2 and 2½ minutes; 2. between 1 min. 15 sec. and 1 min 35 sec.; 3. 1 minute; 4. 2 minutes

Each performer has a full score (the four number movements), and reads directly from each musical structure

Пример 406

Денисов. Концерт для виолончели с оркестром
(фрагмент страницы из партитуры)

The image shows a page of a musical score for Denisev's Concerto for Cello and Orchestra. It consists of 11 staves. The top two staves (1 and 2) are for the cello, with the first staff starting with the instruction 'con sord.'. The remaining staves (3-11) are for the orchestra. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as 'ppp dolciss'. There are also some numerical markings like '5-14' and '5-16' scattered throughout the score.

Столь же специфичной, как правило, представляется в каждом сонорном сочинении и логика его сонорно-гармонического движения, т.е. содержание его конструктивных закономерностей. Эта логика может быть связана:

- с разнообразно-плавными или, напротив, разнообразно-резкими, в том числе строго линейными, линейно-волнообразными и ступенчатыми изменениями красочно-выразительных свойств sonorov и сонорных фаз, входящих в сонорно-гармонический процесс;
- с изменениями красочных свойств сонорных фаз дискретной природы, обусловленными плавными, в том числе, относительно прямолинейными и волнообразными изменениями в их общем звуковом объеме, либо, напротив, относительно резким его обновлением;
- с разнопараметровым постепенным усилением или ослаблением их общей диссонантной напряженности, а также её резким сопоставлением;

- с разнообразным пространственным взаимодействием соноров, в том числе: вертикальным, горизонтальным и диагональным;
- с едва уловимым (= мутирующим) процессом перехода из одних соноров в другие;
- с взаимопроникновением (= диффузией) соноров как сходного, так и различного интервального, регистрового, тембрового содержания и "фактурного облика" (= фактурной конфигурации);
- с процессом обновления звукового и интервального состава соноров и их "тембровой природы" (традиционно-инструментальной, электронной, конкретно-шумовой и др.);
- с процессом изменения объёма звукового и интервального состава соноров и их интервального содержания;
- с моно- и полигармоническим решением сонорного процесса;
- с имитационной и контрастной полифонией монотембровых и политембровых пластов разного характера и "образного строя";
- с обновлением регистрового, тембрового, динамического, штрихового и агогического качеств сонорного процесса;
- с традиционными или, напротив, крайне специфичными пространственно-временными параметрами сонорного процесса;
- с взаимодействием сонорного звукового пространства и относительно традиционных по своему гармоническому материалу;
- и др. факторами.

Содержание логики сонорно-гармонического процесса, его закономерностей, как и логики любого другого гармонического процесса связанного с несонорными конструктивными элементами, всегда подчинено *общеструктурным законам** и определённым *техникоструктурным** (= *техническим**, в том числе: серийным, модальным и ладотональным).

В сонорной ткани некоторых современных сочинений, наряду с *сонорами*, могут участвовать и звуковые комплексы более или менее традиционной гармонической природы. При этом, при участии последних или без них, в сонорной ткани (в связи с обязательным действием в ней тех или иных *общеструктурных* и *техникоструктурных законов**) всегда образуются *общеструктурные связи и отношения* между всеми конструктивными элементами разного структурного уровня, т.е. все они обязательно выполняют те или иные *общеструктурные** и *технические функции** (в том числе: функции "основной модели структуры" или "производной модели", функции "центрального элемента" или "периферийного элемента", функции какой-либо *красочной ступени** того или иного модуля соноров (= *сонорного модуля**) в модально-организованной сонорно-гармонической ткани, или в ней же, функции: инициала, финалиса, местного центра-опоры, его ближайшего неопорного окружения, относительно устойчивой или неустойчивой фазы сонорного движения, функции линейно-

восходящего или педального сонора и мн. др.).

Общеструктурные и *техникоструктурные* (= *технические*) *функции** соноров в каждом конкретном сочинении обретают обычно более или менее индивидуальное выражение, т.е. некое конкретно-функциональное значение, *конкретную функцию**. При этом, если *общеструктурные* и *техникоструктурные функции** в сонорной структуре дифференцируются относительно также, как и в структурах с любым другим звуковым материалом и техникой гармонического письма, то *конкретные функции** соноров в силу их подчёркнуто красочной специфики, определяются, прежде всего, в соответствии с тем или иным их красочным состоянием и характером их взаимоотношения на уровне прежде всего своего "красочного облика", "красочным содержанием".

В целом, все связи и отношения *соноров* охватываются одним общим понятием *сонорная функциональность* и представляют собой, специфические взаимодействия конструктивно-гармонических элементов на уровне их особого свойства — их красочности или, иначе, сонорности различного рода. Такие конструктивные взаимодействия или, иначе, функции, именуются в современном музыковедении "*сонорными функциями*". Их проявление, подобно традиционным функциям, может быть и непосредственным и опосредованным, т.е. проявляться как при непосредственном контакте *соноров*, так и их соподчинении через "головы" других соноров, т.е. арочно. В соответствии с этим сонорно-гармонический процесс, в ходе которого соноры вступают в непосредственные отношения, определяется как "*сонорно-функциональный процесс непрерывный*"*, а процесс, связанный с арочными отношениями соноров, как "*сонорно-функциональный процесс арочный*"*.

В свою очередь, закономерности этих процессов, их логика определяются как "сонорные закономерности" и "сонорная логика". При этом, естественно, учитывается, что в этих закономерностях, этой логике всегда отражается **порядок появления, развития и исчезновения красочных качеств соноров**, как основных конструктивных элементов музыкальной ткани любого сонорного сочинения.

Как и во всякой гармонической материи, в сонорной, не зависимо от красочного содержания и конфигурации её конструктивных элементов, а также техники выстраивания их взаимоотношений, в качестве обязательного общеструктурного конструктивного принципа всегда выступает *принцип основной модели*. В сонорном сочинении эту роль обычно выполняет некая форма-образец отношений относительно небольшой группы *соноров* (как правило, начальной, "инициальной"), которая является *эталоном* для структуры всех последующих соноров и их отношении данного сочинения. Другими словами, содержание соноров и их функциональных отношений, складывающихся внутри их первой относительно обособленной группы, становится обязательным правилом для построения всех других однопараметрных соноров, их связей и отношений, а

также отношений последующих более масштабных сонорных групп и разнопротяжённых отдельных фаз сонорно-гармонического процесса.

В результате действия вышеназванного принципа каждое сонорное сочинение всегда представляет собой *сонорно-гармоническую систему*, которая является совокупностью и объединением непосредственно и опосредованно взаимосвязанных и расположенных в определённом порядке *соноров* и их групп, т.е. выступает как объединение гармонических элементов, обладающих и индивидуально-красочным содержанием, и, напротив, имеющих определённую красочную общность, как объединение гармонических элементов, имеющих определённую степень красочно-сонантного напряжения, как объединение красочно-гармонических элементов, обладающих определённой степенью ладовой устойчивости или неустойчивости.

Учитывая необходимость дифференциации разных типов гармонической структуры в связи со спецификой природы её конструктивно-звуковых элементов, содержания их отношений и взаимосвязей, представляется важным определить и тот её тип, который непосредственно связан с сонорным материалом, т.е. собственно *сонорную структуру*. С учётом природы её гармонического материала, она может быть определена следующим образом:

сонорная структура — это прочная, относительно устойчивая связь (отношение) и взаимодействие красочно-звуковых элементов (= соноров) и их групп, выступающих в роли относительно более или менее напряженных, устойчивых и неустойчивых конструктивно-гармонических единиц, а также явления и всего красочно-гармонического (= сонорно-гармонического) процесса как звукового целого.

Сонорная техника

Совокупность приёмов, обуславливающих выстраивание звуковой ткани на основе *соноров* одного или нескольких видов представляет собой особого рода гармоническую технику, определяемую как "сонорная". В зависимости от содержания приёмов, лежащих в основе этой техники, различаются модальный, серийный, прогрессивный, пуантилистический, центропостоянный, центропеременный и другие её варианты, т.е., соответственно, *сонорно-модальная техника, сонорно-серийная техника, сонорно-прогрессивная техника, сонорно-пуантилистическая техника, сонорно-центропостоянная техника, сонорно-центропеременная техника* и др..

Подобно тому, как понятия тональность, модальность, серийность,

^I Такого рода зависимость неоднократно замечалась теоретиками уже на уровне конструктивных компонентов тональной системы различных композиторов близких и далеких исторических этапов её формирования. В дальнейшем закономерности подобного рода обнаруживались в гармонических структурах, связанных с любой техникой письма.

^{II} В качестве других определений сонорной системы можно предложить также следующие: 1) совокупность *соноров* и их групп, связанных общей функцией; 2) совокупность гармонических принципов, лежащих в основе *сонорной техники*.

прогрессивность и пуантилистичность, наряду с некоторыми другими своими значениями, связываются также и с особым конструктивным состоянием музыкальной ткани, которое становится ей присуще в связи с применением вышеназванных техник гармонического письма, понятие *сонорность* также может раскрываться в нескольких значениях, в том числе, как:

- ❖ относительно специфическое конструктивное состояние гармонической ткани, возникающее в результате её выстраивания на основе звуковых элементов, в качестве основного конструктивного качества которых выступает их красочность (= "гармоническая тембровость", колорит, сонорика), в том числе: единичных элементов (напр.: отдельных тонов, интервалов, созвучий, относительно кратких линий, дискретных фаз и др.) и комплексов их них (= групп, формул, составленных из вышеназванных и др. единичных элементов);
- ❖ организующий фактор музыкального процесса, связанный, с одной стороны, с неизменяемым составом и порядком, охватываемых этим процессом красочно-звуковых элементов (напр., *строгая серийная сонорность* — аналог *додекафонии ортодоксальной*, но проявляющая себя на уровне сонорного гармонического материала), так и с изменяемым порядком (напр., *модальная сонорность*, *тональная сонорность* и *свободная серийная сонорность*, т.е. сонорность с такой организацией, при которой допускаются различные изменения в порядке исходного ряда соноров — некий аналог современной додекафонии, допускающей различного рода отклонения от принципов ортодоксальной додекафонии, возникающий на уровне сонорного гармонического материала);
- ❖ общая характеристика состояния звуковой системы, выраженного средствами сонорно-ладовой организации, т.е. термин, описывающий ладосонорную основу музыкальной композиции;
- ❖ принцип организации гармонической ткани на основе красочно-звуковых конструктивных единиц;
- ❖ принцип гармонии, берущий за основу два и более соноров какого-либо вида;
- ❖ сфера разнообразных взаимодействий красочных гармонических элементов, в целом примыкающих к "процессуальной" и "кристаллической" сторонам музыкальной формы.

Поскольку сонорность реализуется в условиях и центропостоянной, и центропеременной организаций гармонической ткани, то в соответствии с этим она определяется, соответственно, как *сонорность центропостоянная** и *сонорность центропеременная**.

При серийной организации сонорного гармонического пространства возможна работа с сонорными сериями как в традициях классической, ортодоксальной серийной техники, так и в соответствии с самыми новыми зако-

номерностями этой техники (подробнее об этих и других закономерностях серийного письма см. разделы учебника, посвящённые додекафонии, а также см. соответствующие термины и понятия в приложении: «Словарь музыкально-ведческих терминов и понятий»).

Модальная организация сонорного гармонического пространства, подобно его серийному построению, также сохраняет вполне определённые связи с традиционными принципами, но уже именно модальной техники, применяемой по отношению к более традиционным гармоническим конструктивным элементам в разные периоды музыкальной истории. Поэтому, например, функционирование *сонорного модуса*, подобно функционированию *сонорной серии*, в качестве организующего гармонического фактора, также связано с обязательным сохранением состава, входящих в него соноров. Однако, в отличие от серийной ортодоксальной техники здесь изначально главенствует возможность их появления в любом порядке по вертикали и горизонтали, не зависимо от самого первого порядка в их появлении (принципиальное отличие модуса от ранней и поздней ортодоксальной серийности, а также техники прогрессий). Также характерным является повторение любых сонорных элементов и подряд и на расстоянии, не зависимо от числа проведений других соноров, входящих в тот же модус (подобно тому как музыка средневековых одноголосных ладов вращалась в одном и том же звукоряде, в сонорно-модальной гармонии наблюдается "вращение" одного и того же сонорно-модусного ряда).

Отдельные конструктивные единицы в модально организованном сонорно-гармоническом пространстве, по аналогии, с традиционной модальной гармонией, также определяются как ступени сонорного модуса, как некие, входящие в его состав *разнокрасочные соноротоны**¹ или, иначе, *сонороступени**, и, в соответствии с этим, могут выполнять те или иные ступенные функции. (Подробнее об этих и других закономерностях модального письма см. главу «Модальная техника», а также см. соответствующие термины и понятия в приложении: «Словарь музыкально-ведческих терминов и понятий»).

В современной сонорной ткани применяются разнообразные ритмические элементы с практически неограниченным в своих формах конструктивным развитием. Все они могут участвовать в ней подчас в качестве очень важного формообразующего фактора.

Также характерным и достаточно распространённым явлением сонорно-гармонического процесса сегодня является применение в нём *разнотембровых средств микрохроматической природы (микрохроматика)*^{Пример 40б. и}

¹ *Соноротон** — 1) многозвучный элемент, представляющийся одним неделимым целым звуком высшего порядка; 2) *сонор*, выступающий наряду с другими аналогичными сонорами в роли одной из ступеней *сонорного модуса*; 3) то же, что *Сонор*.

*Сонороступень** — 1) конструктивная единица в составе *сонорного модуса*; 2) функция *соноротона** в гармонической ткани, выстроенной на основе *сонорного модуса*.

всечастотной природы ^{Пример 397} наряду с традиционными звуковыми элементами ^{Пример 396, Пример 398}.

Основные приемы этой техники связаны прежде всего с разнообразными увеличениями и уменьшениями объема звуковой массы соноров, сгущениями и разрежениями ее тоновой и тембровой плотности, а в *сонорах-фазах* – также п л о т н о с т и звуко-ритмического состава отдельных голосов и интенсивности его обновления.

Организация движения разноматериальных конструктивных элементов (звуковых, ритмических, тембровых и пр.) в составе различных конструктивно-сонорных элементов и сонор-фаз может быть выстроена последовательно или одновременно как на основе только одной, так и нескольких разных техник письма (в частности, серийной, модальной, прогрессивной). При этом все эти элементы представляются всегда связанными отношением единицы и множества, которое указывает на то, что ни один тон, ни само их множество не имеют порознь достаточно самостоятельного значения, и проявляются только через конкретные связи, свойства общего сонорного звучания.¹

В современных сочинениях сонорика играет огромную роль. Сфера ее реализации исключительно широка и простирается от самых кратких фрагментов (См., напр., В. Екимовского К66. Зеркало Авиценны), отдельных пластов сочинений (у него же — К31. Die ewige Wiederkunft), их частей (В. Екимовский К60. Лунная соната), до полной структуры всей композиции как небольших ансамблевых произведений (В. Екимовский К52. Успение), так и значительных циклических (В. Екимовский К32. Cantus figuralis), а также крупных одночастных симфонических полотен (В. Екимовский К10. Sublimations - переходы; К9. Лирические отступления).

Сегодняшняя сонорика связана с разнообразным гармоническим материалом (в частности, структурными сонороаккордами и разнокрасочными шумозвуками), полифоническим (имитационное и контрастно-полифоническое сверхмногоголосие, "густая микроимитационная полифония"), а также ритмическим ("сонорная комплементарность" — В. Екимовский: К32. Cantus figuralis, К33. Соната с похоронным маршем, К59. Полет воздушных змеев и

¹ Так, в частности, отношения простых длительностей в составе относительно крупной фазы сонорно-континуального гармонического пространства – "ритмосонорного множества", воспринимаются обычно не на уровне каких-либо рациональных или иррациональных временных пропорций, а прежде всего на уровне изменения скорости становления этого пространства, которая возрастает вместе с интенсивностью увеличения числа составляющих его длительностей или, напротив, падает вместе с его уменьшением. В оценке всей материи сонора огромное значение наряду с осознанием его высоты, получают красочные, динамические, плотностные и пространственные его параметры. Их изменение — это важнейший фактор сонорного движения, его звучания в музыкальном пространстве: именно по нему можно определить их пространственное положение и, в частности, некое приближение или удаление.

мн. др.), тембровым (монотембровая сонорность — В. Екимовский: K13. Ave Maria - скрипки, K32. Cantus figuralis - саксофоны; политембровая сонорность - K65. 27 разрушений, K66. Зеркало Авиценны), артикуляционным и динамическим.

К числу факторов, наиболее характерных для современного сонорного письма, относятся, в основном:

- сверхмногозвучность вертикали (В. Екимовский K13. Ave Maria, кульминация – 24-31 тт.),
- гипермногоголосие музыкальной ткани (В. Екимовский K24. Иерихонские трубы),
- супермонотембровость и политембровость (в том числе, связанные с многочисленными экзотическими ударными с неопределенной высотой звука (В. Екимовский: K65. 27 разрушений, K66. Зеркало Авиценны - кода),
- использование крайних регистров, в которых не только отдельные созвучия, но даже и отдельные звуки начинают восприниматься как специфические красочные явления – "соноротоны" (В. Екимовский K10. Sublimations - переходы),
- активное применение традиционных приемов звукоизвлечения, обретших свою известность еще в романтическом искусстве (напр., скользящие глissандо в K10. Sublimations - переходы – сонор-глissандо или легкие, свистящие призвуки флажолетов в K63. Из «Каталога Эшера» – 2-я сцена "Лента Мёбиуса"), а также относительно новых, обретших свое "законное место" в профессиональном музыкальном искусстве в основном с середины XX века (напр., игра на струнах рояля – В. Екимовский: K58. Посиделки двух пианистов; стук клапанов — В. Екимовский K31. Die ewige Wiederkunft),
- свободное параллельное и последовательное применение различных сонорных видов фактуры в сочетании друг с другом и любыми другими ее видами (напр., В. Екимовский: K51. Двойные камерные вариации и K39. Манда́ла)¹,
- применение сонорика в кульминационных разделах многих произведений (В. Екимовский: K13. Ave Maria, K66. Зеркало Авиценны, K43 и др.).

Среди сонористического материала многих современных композиторов и, в том числе, всё того же Екимовского особое внимание привлекают конкретные и разнообразные *шумозвуки* (K58. Посиделки двух пианистов), звуки инструментов, сопровождающиеся шипением, разговором ("звук с шипением", "звук с голосом" – K31. Die ewige Wiederkunft). В качестве редкого для Екимовского, но достаточно распространенного в творчестве других композиторов красочного материала, используется шумозвук, связанный с

¹ Подробнее о видах сонорной фактуры, встречающейся в сочинениях Екимовского см. в главе "Фактура" (раздел "Сонорная фактура").

электрическими источниками, в частности, с шумом эфира, записанным с радиоприемника (В. Екимовский К44. В созвездии «Гончих псов»).

Одной из характерных закономерностей современного колористического языка является постоянное совмещение сонорного и традиционного материалов, причем как в границах относительно крупных разделов композиций (напр.: В. Екимовский: К44. В созвездии «Гончих псов» и К32. *Cantus figuralis*, 5-я часть, где эти материалы взаимодействуют по вертикали, или К13. *Ave Maria*, К39. Манда́ла, где они чередуются друг с другом), так и относительно небольших (В. Екимовский К10. *Sublimations* - переходы).

Особенно важным сегодня становится частое параллельное развитие сонорных и традиционных звуковых материалов в рамках quasi гомофонного склада (напр., мелодия с сонорным сопровождением в К9. Лирические отступления, В. Екимовский: вступление – цифры 0-1, кода – цифры 55-56; дуэт сопранового и басового саксофонов с сонорным сопровождением – К32. *Cantus figuralis*, 5-я часть) и контрастно-полифонического (В. Екимовский К44. В созвездии «Гончих псов» – *пластовая полифактурная полифония*).

Что касается пропорций в соотношении сонористического и высотно дифференцируемого музыкального материала, то они в современных композициях могут быть самыми разными: от явного господства колористического звучания над отдельными вкраплениями высотно определенных звуков, созвучий, кратких мелодических оборотов (К10. *Sublimations* - переходы; К65. 27 разрушений), от использования сонорности только в некоторых голосах-пластах музыкальной ткани (К39. Манда́ла – алеаторические квадраты в партиях ударных инструментов) до исключительно редких и кратковременных введений в традиционную музыкальную ткань отдельных "сонорно-эффектных" созвучий (К31. *Die ewige Wiederkunft*).

Звуковысотное содержание сонористического материала современных композиций регулируется сегодня различными техниками письма, действующими и автономно (напр., только техникой тономодусов в К13. *Ave Maria* В. Екимовского), так и в совокупности с другими техниками (напр., объединение в его К10. «*Sublimations* - переходы» серийной техники, техники тономодусов и техники интервальных групп).

Современный ритмический материал ¹

Ритм — это специфическое и самостоятельное средство выразительности в музыке XX века. В музыкальной ткани нашего времени находят своё отражение практически все исторически сложившиеся типы ритмики и связанные с ними общие типы эмоционального строя музыки.

В качестве ведущих крайностей тенденции ритма сегодня с особой яркостью выступают ритмическая регулярность и нерегулярность. Наряду с ранее сложившимися формами ритмического движения в современных музыкальных сочинениях время от времени появляются и относительно новые формы временного мышления, среди которых традиционно выделяются:

Приёмы Мессиана, в том числе:

- ✚ ритм с добавочной длительностью — изменение простого ритма путём прибавления к одной из составляющих длительностей такта небольших ритмических величин (с помощью лигатируемых нот, точек, пауз), создающих относительно индивидуальную протяжённость этого такта ^{Пример 407};

Пример 407

Мессиан. «Двадцать взглядов...», №19

- ✚ ритм с систематическим увеличением и уменьшением составляющих его длительностей путём добавления к ним или вычитания из них какой-либо длительности, в том числе равной их четвертой, третьей, второй части, а также их двойной, тройной и четверной протяженности ^{Пример 408};

¹ Рекомендуемая литература: 94.46-53; 96; 33.84-90; 60; 119-121; 123, 129, 131, 133, 135.

Пример 408

Мессиан. «Двадцать взглядов...», №9



The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes markings such as '16', 'pp', 'm.d.', 'Ped.', and 'm.s.'. The music features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

- ✚ необратимые ритмы — симметрично построенные ритмические формулы, имеющие одинаковое прочтение при прямом и ракоходном исполнении;
- ✚ сложные виды полиритмии — наложение ритмов на их обращения, на свои варианты с разнообразными увеличениями и уменьшениями;
- ✚ ритмические каноны — канонические имитации ритмов, не зависящие от приёмов развития других средств музыкальной ткани, и том числе: каноны из основных ритмов, из основных и производных от них, взятых в увеличении и уменьшении
Пример 408;
- ✚ ритмическая педаль — оstinатно повторяемая комбинация длительностей, активно применяемая как самостоятельный конструктивный приём и составная часть полиритмической структуры;
- ✚ "птичий стиль" — музыкальная стилизация пения птиц;

Приёмы Стравинского, в том числе:

- ✚ варьирование ритмической протяженности исходных тематических единиц
Пример 409;

Пример 409

Стравинский. Весна священная



The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes markings such as '16', '4', and '3'. The music features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

- ✚ ритмические вариации — композиционная структура, целиком определяемая главенством ритма, как ведущим фактором формообразования;
- ✚ полиритмическое развитие в качестве метода специфического формообразования;
- ✚ акцентное варьирование в ритмических педалях Пример 410

Пример 410

Стравинский. Скрипка солдата

The image shows a musical score for 'The Soldier's Song' by Igor Stravinsky. It consists of three staves: two for the violin (treble clef) and one for the piano (bass clef). The score is divided into four measures, each with a different time signature: 4/8, 3/8, 3/8, and 2/4. The violin part features complex rhythmic patterns, including triplets and syncopation, with dynamic markings like 'fp' and 'p'. The piano part provides a steady accompaniment with a consistent rhythmic pattern.

Характерная особенность этой ритмической техники — ограничение самостоятельного конструктивно-динамического действия ритма малой формой.

В творчестве отдельных композиторов второй половины XX столетия ритм выступает также и в качестве ведущего фактора формообразования (О.Мессиа́н, Б.Блахе́р, П.Буле́з, К.Штокхаузе́н, Б.Тищенко, А.Пя́рт, А.Шнитке, Л.Грабовский, С.Губайдулина, А. Вустин, В.Екимовский и мн. др.).

Важным аспектом содержания современной ритмической ткани является также активная тенденция к индивидуализации ритмовременного параметра, в том числе не только на уровне отдельных музыкальных стилей, но даже и отдельных сочинений разных композиторов. В качестве одной из ведущих форм такой индивидуализации выступают прогресси́и и се́рии ри́тма, во многом выделяющиеся среди других, ранее вошедших и укрепившихся в художественной практике приёмов построения композиционной структуры¹.

¹ Подробнее об этих формах ритмической техники см. главу «Серии и прогрессии ритма».

Серии и прогрессии ритма

Серии и прогрессии ритма — один из важнейших компонентов современной сериальной техники. Начало их применения относится к 50-м годам 20 столетия. Сегодня представление о прогрессиях и сериях ритма складывается как индивидуализировавшихся формах ритмовременной организации музыкальной ткани, выделяющихся своей специфичностью. Часто сочинение композиторами этих форм подобно сочинению мелодического тематизма, а само становление серий и прогрессий ритма в их сочинениях находится обычно во вполне определённой взаимосвязи с современными физическими и философскими представлениями о движении материального мира, прогрессом его исследования и восприятия.

Принципы прогрессии и серии в наши дни применяются к различным компонентам музыкальной ткани (прогрессии интервалов, аккордов, колористических вертикалей, динамические прогрессии, диминуирующие и крещендирующие прогрессии последовательностей ритмических долей, прогрессии фактурной напряженности, прогрессии протяженности различных синтаксических единиц и отдельных разделов крупных целых композиций^I и др.).

Становление идеи прогрессии в качестве одного из важных конструктивных принципов формообразования особенно активизируется в творчестве отдельных композиторов нашего времени, становясь при этом одним из принципов их индивидуально-композиционного мышления^{II}. Специфика организации музыкальных форм, связанных с его реализацией, раскрывающаяся как художественно многообразное воплощение идеи постепенных изменений, идеи потока — исследования движения музыкальной материи.

Ф у н к ц и и прогрессий и серий ритма исключительно многообразны. В частности, в музыкальной ткани XX-XXI столетий явление ритмических прогрессий и серий активно выступает в качестве "закрепителей" принципа нерегулярности и отдельных формул нерегулярного ритма. Сама по себе высокая степень организации ритмических прогрессий и серий при этом становится основной предпосылкой их типизации и повторяемости.

Проявление организующих моментов прогрессий и серий при построении разных компонентных структур музыкальной ткани в основном происходит в периодической повторности этих структур, в зеркальной симметрии при их построении и пр. При этом, в прогрессиях и сериях ритма, как правило, находят своё отражение общие для всех искусств законы гармонии, упорядоченности, порождающие представление о реальной художественной красоте.

В тоже время нельзя не отметить и негативную сторону организации композиционной структуры на основе принципа серий и прогрес-

^I Напр., в сочинениях А.Шнитке «Pianissimo...» и «Двойной концерт для гобоя и арфы».

^{II} Очень глубоко эта проблема изучена и широко и полноценно раскрывается в книге Валерии Ценовой «Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной» М., 2000..

сий, а именно: образование композиционных форм, достаточно элементарных и быстро исчерпываемых, лишенных обычно (но не всегда) драматургической сложности, диалектичности, свойственных структурам форм, основаным на мелодико-тематическом контрасте.

Однако отсутствие подобного контраста к определённой степени компенсируется возможностью проявления ритмических прогрессий и серий во взаимодействии и с регулярными ритмическими средствами, в частности, с тактом, и агогикой, несмотря на их становление в качестве принципиально внетактовых форм ритмовременной организации. (Напр., серии разных по протяженности тактов: $1/4$ — $2/4$ — $3/4$... $12/4$ и т.п., ведущие к смещению акцентов, могут быть выполнены с помощью агогической переакцентировки в условиях равномерного тактового деления.)

Прогрессии и серии ритма — это важная композиционная предпосылка для создания в сочинениях ярких эмоциональных обострений и напряжений, выдвигающая ритм на первый план выразительности или, наоборот, эмоциональным спадам и разряженности, отодвигающим ритмическое начало на дальний план восприятия.

Ритмические прогрессии и серии в современной музыке выступают как "способ имитации предметных явлений мира, как приём звукоизобразительности" 60.264: многообразие внутренних психологических и внешних предметных явлений мира, которые можно моделировать через ускорение и замедление музыкального движения, запрограммировано в разных ритмических прогрессиях и сериях [60.264-265].

Теория ритмических прогрессий и серий сегодня наиболее разработана по сравнению с другими новыми формулами нерегулярного ритма в современном музыкознании. Характерная черта большинства её концепций — это установление непосредственных взаимосвязей и взаимодействия ритмических явлений со звуковысотностью или, через последнюю, с громкостной динамикой, артикуляцией, фактурой, тембром и другими компонентами структуры. Основная причина, исключающая существование однозначного решения этих связей, на поиск которого, собственно, и направлены подобно-го рода концепции — многообразие форм связей ритма с другими средствами музыкального языка в художественной практике. Характерная тенденция практики самого же музыкального искусства может быть охарактеризована как установление таких связей между сериями и прогрессиями ритма и другими конструктивными элементами в зависимости от индивидуальной избранной художественной идеи того или иного сочинения и конкретных стилистических параметров, свойственных стилю определённого композитора.

К числу первых создателей теории прогрессий ритма относят Оливье Мессиана (см. предисловие ко второй части из его цикла «Четыре ритмических этюда», 1949-1950 гг. под названием «Модусы длительностей и интенсивностей») и Бориса Блахера (см. предисловие к его «Орнаментам» для фортепиано, 1950 г.). В частности, Четвёртый из "Ритмических этюдов" Мессиана представляется собой практическое приближение к структураль-

ности на модальной основе, связанной и с применением ритмической серии из шести длительностей. Дальнейшее развитие теории Мессиаана, связанное с идеей сериальности и ритмических прогрессий и серий, находит своё продолжение в творчестве Булеза («Структуры» для двух фортепиано, 1952 год) и Штокхаузена («Перекрестная игра», 1951 год — пьеса для гобоя, бас-кларнета, фортепиано и ударных с серийно организованными высотами, длительностями, динамикой; «Контрапункты» — сочинение для десяти инструментов, включающее в качестве конструктивного фактора и серии тембров, темповых изменений для больших разделов). В дальнейшем эстафету этой формы композиторской деятельности взял на себя Луиджи Ноно — яркий продолжатель названной традиции, практически подтвердивший художественную ценность целого ряда возможностей сериальной техники и, в том числе, ритмической серийности.

Смысловая метаморфоза метода прогрессий и серий ритма, начатая в 60-х годах, в творчестве отдельных современных композиторов оказалась связанной с неперенным поиском и воплощением на их основе и в комплексе со всеми другими средствами музыкального языка высокохудожественной выразительности, отказом от абстрактного конструирования, нацеленного только на формальное выполнение задуманных до начала сочинения различных схем построения структуры. Широкое распространение метода ритмических прогрессий и серий в музыке последующих десятилетий. Их разнообразная реализация в условиях не только серийно-атональных, но и различных тональных видов звуковысотной организации.

Ритмические серии

Додекафонная серия и ритмическая прогрессия — исторические предшественники ритмической серии. Два основных типа ритмической серии:

первый — с е р и и н е - п р о г р е с с и и, подразделяющиеся на производные от звуковысотной серии через абстрагирование чисел и производные от неё¹ (напр., если исходная серия состоит из двенадцати тонов, то первый из них может быть приравнен $1/32$, а остальные — в зависимости от своего номера — приобретают длительность соответствующей протяженности, т.е. второй приравняется $1/16$, третий — $3/32$... двенадцатый — $3/8$). Применение в музыкальной практике разнообразных форм такого абстрагирования;

второй — серии-прогрессии производные от звуковысотной серии.

Применение серий первого типа в качестве предпосылки, способствующей, в частности, построению очень развитой контрапунктической фактуры, а иногда и организации всей формы. Использование серий второго типа для создания развитых построений, способных выполнять роль исходных конструктивных единиц структуры более высокого порядка. Объек-

¹ А.Шнитке. Второй скрипичный концерт.

тивное условие принятия этих серий в качестве подобных единиц — возможность их восприятия единым актом внимания.

Первые эксперименты с ритмическими сериями не-прогрессиями, связанные с их выведением из звуковысотных рядов путем крайне абстрактных преобразований (Булез «Структуры I» для двух фортепиано, 1953 год). Общепринятая оценка этих экспериментов, принадлежащая также и первым сочинителям таких серий, как ритмических явлений, не имеющих своих "корней" ни в народной, ни в профессиональной художественной практике, умозрительных в своём содержании. Последующие работы композиторов в названном направлении (Булез — первая из «Импровизаций на Малларме», 1957-1958 годы, 1-я редакция для сопрано, арфы, вибратона, колоколов и ударных; Ноно — «Прерванная песня» для солистов, хора и оркестра, 1956 год), приведшие к созданию сочинений глубокой жизненной силы, исполненной значительного гуманистического пафоса («Прерванная песня»), замечательной красочности и лирической тонкости («Импровизация на Малларме»). Положительная сторона новых экспериментов в сфере музыкального ритма — открытие и поиск все новых возможностей в сфере музыкального ритма как мощного конструктивного фактора, несущего с собой многие и далеко неизведанные выразительно-драматургические возможности. Значительность вклада отдельных советских композиторов в развитие методики сериально-ритмического построения структуры. Его характерные особенности, связанные с созданием эффективных в своём звучании сочинений, отличающихся при этом значительной технической простотой (А.Шнитке «Pianissimo...», 1968 год; Второй скрипичный концерт, 1966 год; Э.Денисов «Итальянские песни» на стихи Блока, 1964 год и др.).

Понимание музыкальных серий и прогрессий как средств, которые "пусть не прямо, косвенно, — отразили один из ракурсов взгляда на мир, найденный в литературе и кино XX века, определяемый как поток, медленное течение, внутреннее не прерывно эволюционирующее (напр., у У.Фолкнера, — портреты героев как описания, растянутые на всю их жизнь)^I. Новая трактовка художественного времени, обусловленная идеей потока в музыкальной структуре. Непосредственно связанное с ней становление и нового образа, "характеризуемого статикой ритма, безакцентностью, иногда ослаблением или исчезновением темпового отсчета", когда "ритм выявляет свои "внеритмические" качества"^{II}.

Значительность достижений в формообразовании, основывающемся на методе ритмических прогрессий и серий. Связанные с этими достижениями разнообразные открытия во взаимосвязи ритма и формы. Негативные стороны применения новых ритмических явлений. Их критика в современной теоретической литературе. Основные объекты этой критики: характерные для сериальной технологии поиски математически выверенных взаимосвязей гармонии и ритма, ведущие в большинстве случаев к созданию по-

^I 60.291.

^{II} Там же.

строений, художественно-структурные ценности которых остаются в большинстве своём в настоящее время за пределами исполнительских и слушательских возможностей; изначальная оспоримость самой идеи полного подчинения двух, достаточно различных в своей природе категорий музыкального мышления — ритма и звуковысотного ряда, логике одних и тех же серийных преобразований или по крайней мере их отдельным формам; ограниченность содержания музыкальных форм, которые вырастают из самого принципа прогрессий, т.е. воплощают простейший процесс *нарастания и спада*, а потому лишены той диалектичности и драматургической сложности структурного содержания, которые присущи формам, основанным на контрасте.

Ритмические прогрессии

Прогрессии — это вид конструктивно-ритмической организации, зарождение которого прослеживается уже в музыке отдельных композиторов конца 19 столетия (Римский-Корсаков, Глазунов и др.). Его воплощение в качестве дополнительной закономерности по отношению к основной тактовой системе нашло себя в творчестве многих европейских композиторов начала и отчасти середины XX столетия, в том числе: Веберна, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Шнитке, Губайдулиной и ряда других выдающихся современных композиторов. Особенно значительное изменение структурного содержания прогрессий и их конструктивного значения в музыке наметилось в середине 20 столетия. К числу характерных особенностей этих прогрессий следует отнести: увеличение их протяженности до нескольких десятков элементов ("ступеней") ритмической шкалы и использование самих прогрессий в значении серий, играющих роль конструктивной первоосновы новых самостоятельных музыкальных форм, другими словами, движущей силы, направляющей весь процесс становления музыкальной структуры сочинения от начала до конца. Типичная для отдельных стилей закономерность — объединение ритма и агогики (Б.Тищенко и др.), ритма и формы (А.Пярт, А.Шнитке, Л.Грабовский, С.Губайдулина и др.) возникли как явления разного структурного и временного порядков (в классическом формообразовании, как известно, четко разделённых) на основе одного и того же принципа развития, заложенного в содержании той или иной прогрессии. Такого рода взаимосвязи ритма, агогики и формы, обусловленные их вхождением в один ритмовременной параметр как взаимодополняющих и продолжающих друг друга конструктивных явлений как показала история оказались вполне органичным, высокохудожественным явлением.

Среди характерных типов ритмических прогрессий в музыке 50–70-х годов XX столетия стали:

- ❖ *прогрессии величин длительностей* (например: ω. η. θ. ε. ξ. и т.п. Мессиян — основоположник теоретической и практической разработки этой конструктивной идеи) и
- ❖ *прогрессии групп звуков* с разной временной протяженностью

(например: первая группа — $5/8$, вторая — $4/8$, третья — $3/8$... пятая $1/8$ и т.п. Римский-Корсаков — один из первых композиторов, сделавших попытку практической реализации данного принципа. Б.Блахер — создатель современной теории этого принципа).

Отличия музыкально-ритмических прогрессий от математических:

- многообразие и многочисленность (ср. с двумя видами математических прогрессий: арифметической и геометрической) разнообразные варианты цифровых структур ритмических прогрессий, их зеркальные разновидности, или прогрессию натурального ряда чисел, делящихся только на себя и на единицу — "эратосфенов ряд" и пр.);
- явление большинства музыкально-ритмических прогрессий в качестве построенный, в которых сохраняется от этих прогрессий только сам принцип нарастания (крещендирующие прогрессии) или убывания (диминуирующие прогрессии), применяемый к сменяющимся ритмическим элементам, но сами образующиеся из этих элементов ряды уже не могут быть отнесены к числу строгих математических прогрессий в современном понимании данного термина.

В современных музыкальных сочинениях используются ритмические прогрессии с различным числом "звеньев" — от трёх до нескольких десятков. Важное отличие ритмических прогрессий от других форм ритмического построения музыкальной структуры — это применение большого числа различных **в р е м е н ы х** компонентов в рамках одной конструктивной единицы целостной ритмической структуры сочинения. Основное условие объективного принятия той или иной ритмической прогрессии в качестве такой единицы — возможность её восприятия единым актом внимания. Главной предпосылкой этому восприятию является ощутимость связи отдельных временных компонентов прогрессии как **с о с т а в н ы х ч а с т е й о д н о н а п р а в л е н н о г о р и т м и ч е с к о г о р а з в и т и я , о б ъ е д и н ё н н ы х э т о й о д н о н а п р а в л е н н о с т ь ю .**

Композиционные значения *прогрессии групп звуков* в музыке последних десятилетий достаточно разнообразны, поскольку допускают в определённых пределах определённую свободу в своей трактовке. Отнесение к числу таких значений:

- тематического — прогрессия как способ индивидуализации и построения темы;
- фактурноорганизующего — применение прогрессий, направленного на логику изменения числа голосов музыкальной ткани и их собственной ритмосинтаксической структу-

- ры;
- формоорганизующего — применение прогрессий, направленное на учащение и замедление синтаксического "пульса", связанного со сменой различных по протяженности разделов формы как наиболее распространенных в творчестве современных композиторов различных художественных направлений.

Прогрессии величин длительностей звуков — это более сложное и своеобразное ритмическое явление. Его применение в творчестве композиторов середины и последующих лет нашего столетия может рассматриваться в качестве одного из самых ведущих принципов нерегулярного ритмического построения музыкальной ткани. Первые шаги в воплощении этого принципа принадлежат Мессиану, Булезу и Штокхаузену, но связаны они были с крайне абстрактными, конструктивистскими сочинениями. Последующая трактовка данного принципа была уже направлена на неформальное его воплощение, избегание математических видов ритмопрогрессий, поиск свободных нарастаний и спадов ритмических величин (Тищенко, 3 симфония, 1 часть).

Алеаторическая техника^I

Алеаторика или алеаторическая техника – метод музыкальной композиции, завоевавший различное внимание многих современных композиторов.

В наиболее "классическом" из своих вариантов алеаторика представляет собой совокупность различных приёмов совместного сочинения музыкальной ткани композитором и исполнителем. Такое сочинение основано на произвольном соединении, досочинении и прочтении исполнителем одного или нескольких музыкальных фрагментов – *алеаединиц**, созданных композитором.^{II} Эти единицы могут представлять собой и *всекомпонентную музыкальную ткань** – *алеаторика всекомпонентная** (= алеаторика полная), *многокомпонентную*, в которой представлено только несколько музыкальных средств – *алеаторика многокомпонентная**, и, наконец, *монокомпонентную* – *алеаторика монокомпонентная** – алеаторика. При этом большинством современных композиторов применяются две формы записи *алеаединиц**: первая – размещение *всекомпонентных* и *многокомпонентных алеаединиц** будущего сочинения в каких-либо геометрических фигурах (обычно "квадрате" или "круге"^{III}), вторая – запись отдельных *алеаединиц* среди обычного нотного текста и вместо него. Оба названные варианта алеаторической техники достаточно широко распространены в современной композиторской практике, т.е. и *алеаторика ограниченная* (= относительная, управляемая) и *алеаторика неограниченная* (= свободная, неуправляе-

^I Художественные материалы данного раздела взяты из опубликованной книги Д.И.Шульгина «Современные черты техники композиции Виктора Екимовского» (ISBN 5-93994-002-1 © Шульгин Дмитрий Иосифович. Монографическое исследование, 1983-2000 г., Первое издание – 2003 г). Данная книга в полном объёме, а также в виде разрозненных глав представлена на сайте Шульгина Д.И — <http://narod.dishulgin.ru>. В творчестве Екимовского, в отличие от многих других (известных автору учебника) современных композиторов, алеаторическая техника представлена почти **во всех своих**, известных автору, **типах, классах, видах и подвидах**. Как правило, все они решены Екимовским как разностороннее, высоко профессиональное и очень убедительное в музыкально-художественном отношении технико-композиционное явление.

^{II} Исторические предпосылки этой техники прослеживаются в цифрованном басы, импровизационных сольных каденциях, музыкальных шутках Маурициуса Фогта, Моцарта, мелизмах, технике полиостинато, джазовой импровизации. Период становления алеаторики в качестве развитой и самостоятельной техники письма – пятидесятые годы нашего столетия (Дж. Кейдж, К. Штокхаузен, П. Булез). Основная ее цель – предоставить исполнителю возможность сочинить, сымпровизировать собственную композицию на основе круга музыкальных фрагментов различного объема и содержания, заданного композитором (см. также соответствующие термины и понятия в «Словаре ...»).

^{III} Наряду с квадратами и кругами в современной музыкальной практике применяются и другие геометрические фигуры, а также разнообразные графические рисунки. (В сочинениях Екимовского используются только квадраты).

Пример 412

Композиция 60. Лунная соната. Средняя часть.

$\text{♩} = 120$

fff sempre

Однако наряду с этими двумя формами существует и ряд других, имеющих, подчас, крайне экзотическое квази картинное решение Пример 414, Пример 415, Пример 416, Пример 417, Пример 418

Пример 413

Б.Шеффер . - 2 utwory na skrzypce I forteirian (партия скрипки)

Violino

Пример 416

Bussotti – Piano piece for David Tudor

7 vedi NOTE

XIV piano piece for David Tudor 4

disegno del 1949
adazione pianistica: 87.3.1959

1) Corno
2) Tromba
3) Clarinetto
4) Fagotto
5) Violino
6) Viola

3) Organo
4) Tromba
5) Clarinetto
6) Fagotto

4) Violino
5) Viola

5) Violino

Bussotti - Piano piece for David Tudor

Cage – Fontana Mix (Aria)

В зависимости от того какой из компонентов импровизируется (= сочиняется) исполнителем, в алеаторической композиции возникают различные *компонентные виды алеаторики**: *алеаторика тоновая**, *алеаторика*

*интервальная**, *алеаторика интервальных групп**, *алеаторика аккордовая*, *алеаторика сонорная*, *алеаторика шумозвуковая**, *алеаторика тембровая*, *алеаторика длительностей**, *алеаторика ритмоформульная**, *алеаторика темповая**, *алеаторика артикуляционная (= алеаторика штрихов)**, *алеаторика фактурная*, *алеаторика мимическая**.

Все известные варианты алеаторики представляются связанными иерархически, что допускает их классификацию на уровне конструктивных принципов (*типы алеаторики*) и материальных ресурсов (*виды и подвиды алеаторики*):

✧ *типы алеаторики**:

- *свободная алеаторика* [Композиция 63. Из каталога Эшера, начало 4-й сцены. В этом сочинении такая техника применяется на уровне разных материалов, вследствие чего возникают, в частности: алеаторика пантомимическая^I (в том числе: алеаторика положений, алеаторика мимическая); алеаторика звуковая; алеаторика темповая (вторая часть 1-й сцены). Кроме того, свободная алеаторика здесь связана не только с импровизируемыми движениями музыкантов, но и исполнением ими различного, произвольно взятого, цитатного материала^{II}, а ограниченная – с действиями, предписанными композитором, и заданным им звуковым материалом^{III}];
- *ограниченная алеаторика* [Композиция 58. Посиделки двух пианистов, Виды ограничений, применяемых в этом сочинении:

1) временные, т.е. ограничения, распространяющиеся на

протяженность разных конструктивных единиц, в том числе:

а) на протяженность отдельных звуковых элементов

^I Алеаторика, конструктивным материалом которой являются определенные расположения и позы исполнителей на сцене, варианты их передвижения по сцене, включая сюда хождение, ползание, приседание, подъемы и т.п., а также мимика.

^{II} Музыканты ходят по сцене в любых направлениях и по собственному усмотрению играют любые знаменитые оркестровые соло для своих инструментов.

^{III} В один из моментов сценического действия гобоист ложится на пол, а остальные музыканты буквально наваливаются на него в разных позах, выстраивая одновременно нечто вроде "гимнастической башни-пирамиды" (аллюзия на Вавилонскую башню), и при этом все они исполняют только ноту "ми-бемоль" (первый звук монограммы Эшера), но в произвольно выбранных октавах. Далее такая башня-пирамида естественно разваливается и музыканты начинают вновь строить ее; затем она опять рушится и тогда уже музыканты залезают на стулья и получается, в конце концов, большая и относительно прочная пирамида. В результате, в целом, образуется своеобразная музыкальная "композиционно-скульптурная форма" в виде темы с двумя вариациями.

(напр., в разделах, обозначенных как "В" в 3-ей части — это не ограниченные в числе повторений, но ограниченные во времени своего звучания пентахордовые мелодические формулы)^I;

б) на величину меры мономерного пространства (6-я часть – тактопеременная мономерная структура с импровизируемой общей протяженностью и единственной конструктивной длительностью равной ξ ; 7-я часть – внетактовая мономерная ритмоформульная система с конструктивной длительностью равной ϵ и также импровизируемой протяженностью в партии второго ф-но);

в) на величину тактов темпопостоянных структур (протяженность отдельных длительностей внутри этих тактов может быть трактована и свободно. Напр., в 8-й части с постоянным размером и темпом, в 10-й в мнимотактовой системе с постоянным размером и темпом);

2) динамические (напр., в 5-й части, где динамическая структура импровизируется исполнителями, но на основе заданного композитором трехэлементного динамического модуса – *p*, *mf* и *f*);

3) ограничения на число повторений заданного композитором материала (3-я часть, разделы, обозначенные как "А");

4) ограничения на порядок повторения заданных фрагментов этого материала (4-я часть)].

✧ *классы алеаторики*

- *алеаторика всекомпонентная** [= *панкомпонентная** — Композиция 14. Valetto. Жанр Valetto может — это настоящий "инструментальный театр-буффонада с Каденцией-монологом"^{II}. Абсолютно

^I Общая закономерность временной структуры разделов "В" – рассредоточенная прогрессия, состоящая из 4", 5", 6" и 7 секунд.

^{II} Каденция-монолог дирижера в конце сочинения представляется своеобразной аллюзией на иронично-назидательные на собственные реплики и на реплики "выступления" ансамблистов.

весь материал сочинения, включая звуковую и ритмическую ткань, темп, характер и состав инструментов, при каждом его новом исполнении создаётся заново. Пример 417

Пример 417

Екимовский В. Фрагмент партитуры «Valetto»

The score consists of seven staves of music. The notation is highly abstract and non-standard, featuring various symbols and lines. The first staff has a wavy line with a 'Capo' label. The second staff has a zig-zag line with 'le spalle' and 'le braccia' labels. The third staff has a diamond shape with 'le mani' and 'le ginocchia' labels. The fourth staff has a zig-zag line with 'le mani' and 'le ginocchia' labels. The fifth staff has a zig-zag line with 'le mani' and 'le ginocchia' labels. The sixth staff has a zig-zag line with 'le mani' and 'le ginocchia' labels. The seventh staff has a zig-zag line with 'le mani' and 'le ginocchia' labels. A 'Coda' symbol is located between the fifth and sixth staves.

- *алеаторика поликомпонентная** [Композиция 65. 27 разрушений. Алеаторическая техника "работает" в этом сочинении т о л ь к о на уровне гармонического, ритмического и динамического материалов. Напр., на уровне нефиксированных в числе своих повторений микро-серий звуков, созвучий и групп интервалов (2-й, 3-й, 4-й и др. разделы) и кластеров с неточно указанной высотой (2-й, 5-й и 6-й разделы: партии вибратона, ксилофона и маримбы), на уровне построений со свободно выстраиваемой ритмоструктурой (3-й, 5-й, 13-й и др. разделы)];
- *алеаторика монокомпонентная** (Композиция 58. Посиделки двух пианистов, III);
- ✧ *виды алеаторики** и *подвиды**:
 - *алеаторика звуковая*^I:
 - *алеаторика тоновая** (Композиция 31. Die ewige Wiederkunft, Композиция 58. Посиделки двух пианистов, 3-я пьеса; Композиция 32. Cantus figuralis, III – частичное отсутствие нот в фактуре; ^{Пример 418} Композиция 76. Урок музыки в византийской школе),
 - *алеаторика групп тонов* (Композиция 39. Мандава, II; Композиция 58. Посиделки двух пианистов, III),
 - *алеаторика интервальная** (Композиция 65. 27 разрушений),
 - *алеаторика интервальных групп** (= *соинтервалей** — Композиция 65. 27 разрушений),
 - *алеаторика сонорная* (Композиция 58. Посиделки двух пианистов, 7-я пьеса; Композиция 65. 27 разрушений – алеаторика кластерная),
 - *алеаторика шумозвуковая** (Композиция 31. Die ewige Wiederkunft);
 - *алеаторика ритмическая*^{II}:

^I Алеаторика звуковая – 1) алеаторическая техника, предусматривающая свободное сочинение исполнителем тех или иных звуковых элементов в заданных композитором ритмических и других условиях; 2) свободное применение исполнителем звуковых единиц из числа, предложенных композитором; 3) алеаторическая техника, в качестве конструктивных единиц которой используются какие-либо звуковые элементы или целые звуковые фрагменты, не имеющие ритмических и, возможно, других компонентных характеристик.

^{II} Алеаторика ритмическая – 1) алеаторическая техника, предусматривающая

Пример 418

Композиция 32. Cantus figuralis, III – частичное отсутствие нот в фактуре

свободное сочинение исполнителем тех или иных ритмических элементов в заданных композитором звуковых и других условиях; 2) свободное применение исполнителем ритмических единиц из числа, предложенных композитором; 3) алеаторическая техника, в качестве конструктивных единиц которой используются какие-либо ритмические элементы, не имеющие звуковых и, возможно, других компонентных характеристик

▪ *алеаторика длительностей** (Композиция 7: 1-19 такты – звуки представлены вне ритма; 18-24 такты – то же – интервалы, а также отдельные звуки в партии Vn1; Композиция 31. Die ewige Wiederkunft; Композиция 51. Двойные камерные вариации, 2 ч.: звуки вне ритма; Композиция 7, 1-4 тт. – звуки без ритма, 18-24 – интервалы вне ритма, Кода – звуки и интервалы вне ритма – отсутствие внутритактовой фиксации ритмического рисунка; Композиция 33. Соната с похоронным маршем – *лигатурная алеаторика*; Композиция 59. Полет воздушных змеев – алеаторика ритма с общим указанием продолжительности звучания ритмоформулы; Композиция 64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite, 1-я пьеса – протяженность аккордов и звуков пиццикато регулируется в рамках, заданных композитором; Композиция 76. Урок музыки в византийской школе);

▪ *алеаторика ритмоформульная** (Композиция 43 – свобода числа повторений звуко-ритмоформулы; Композиция 43, 3-й раздел – ритмический рисунок группы звуков фиксирован, однако время появления самой этой группы отображено условно; Ошибка! Неверная ссылка закладки. Композиция 33. Соната с похоронным маршем, II – многократные повторения, свободно трактованной ритмоформулы, плюс свободный ритм нисходящих пассажей; Композиция 64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite – 5-я пьеса – различное число повторений группы звуков, регулируемое временем, заданным композитором);

▪ *алеаторика протяженности внетактовых интервально-звуковых единиц* (Композиция 16. Ноктюрны ^{Пример 419}; Композиция 43 – протяженность тактов регулируется исполнителями, но во временных рамках, указанных композитором; Композиция 58. Посиделки двух пианистов, VIII, X);

Пример 419

Композиция 16. Ноктюрны

3 Clarinetti (B)

Andante

pp

pp

- *алеаторика повторений** (Композиция 7 – свободное число повторений заданных гармонических фрагментов с фиксированным и нефиксированным ритмическим содержанием Пример 420; K58. Посиделки двух пианистов, 3-я ч. – неограниченные в числе повторений, но ограниченные во времени своего общего звучания пентахордовые мелодические формулы; 4-я часть – ограничения на порядок повторения заданных фрагментов);

Пример 420

tremolo

p sub.

tremolo

p sub.

tremolo

p sub.

27

- *алеаторика пауз**^I (Композиция 31. Die ewige Wiederkunft **Пример 421**; Композиция 32. Cantus figuralis, II; Композиция 33. Соната с похоронным маршем, I – паузы не регулируются – авторская ремарка pause ad libitum 1-я часть; Композиция 52. Успение – паузы возникают только по желанию исполнителя, но внутри ритмоформулы);

Пример 421

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef). The treble staff has a key signature of one flat and a 3/8 time signature. It features a melodic line with various articulation marks, including slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'legato'. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. The second system continues the piece with similar notation, including fingering numbers (1, 3, 5) and dynamic markings.


- *алеаторика темповая** (Композиция 5. Каденция — *темпомобильная алеаторическая* (частично) *система* – алеаторичность возникает в связи с авторским указанием на возможность произвольного варьирования темпа в определенных диапазонах в каждом из разделов сочинения; Композиция 31. Die ewige Wiederkunft; Композиция 43; Композиция 63. Из каталога Эшера);

- *алеаторика динамическая* (Композиция 31. Die ewige Wiederkunft, Композиция 58. Посиделки двух пианистов, V) **Пример 422** II;

^I *Паузная алеаторика* – разновидность алеаторической техники, предусматривающая свободный выбор исполнителем протяженности отдельных пауз, выставленных в нотах. В *лигатурной алеаторике* этот выбор относится к протяженности нот, завершающихся лигой (в данном случае "целых"). *Алеаторические паузы* в Композиции

В нотном тексте сочинения используются четыре вида звуков: звуки с точной высотой, обозначенной на пятилинейном стане в басовом ключе (in B); звуки, высота которых свободно выбирается самим исполнителем относительно звука "до" первой октавы (in B); звуки, связанные с тон-полутоновой и "четвертиновой" (термин

Пример 422

| Динамические единицы |
|--|
| $pppp - ppp - pp - p - mf - sf - f - sff - \cancel{ff} - \cancel{fff}$  |
| "динамический модус" для 6-й строки *: $ff - f - mf - p$ |
| "динамический модус" для 9-й строки: $mf - p - pp - ppp$ |
| * В связи с отсутствием тактов, здесь и далее ссылки даются на строки рукописи |

- *алеаторика фактурная*¹Пример 423:
 - *алеаторика на уровне микрофактур* (Композиция 44. В со-звездии «Гончих псов»);
 - *алеаторика на уровне фактур с точным ритмическим ри-сунком и приблизительно указанной высотой звуков* — Композиция 31. Die ewige Wiederkunft);

Ю.Н. Холопова) звуковыми шкалами; звуки-шумы или, иначе *шумозвуки*.

¹Примечания:

В нотном тексте сочинения используются четыре вида звуков: звуки с точной высотой, обозначенной на пятилинейном стане в басовом ключе (in B); звуки, высота которых свободно выбирается самим исполнителем относительно звука "до" первой октавы (in B); звуки, связанные с тон-полутоновой и "четвертиновой" (термин Ю.Н. Холопова) звуковыми шкалами; звуки-шумы или, иначе *шумозвуки*.

Динамические единицы сочинения разделяются на две группы: элементы первой – 13 единиц – выписаны самим композитором под каждой микрофактурой и, таким образом, не допускают своего двойственного толкования; элементы второй – два модуса из четырех единиц на 6-й и 9-ой строках партитуры – применяются исполнителем самостоятельно для каждой ноты отдельно и в любом порядке.

(На уровне фактуротематического материала как ведущего конструктивно-композиционного компонента музыкального процесса в этом сочинении образуются специфическая компонентно-фактурная *многозначная поли-форма*. Её 1-е значение – *сонатная фактуротематическая форма*, 2-е значение – *фактуротематическое рондо*, а 3-е значение – *фактуротематические множественные рассредоточенные микровариации*. Подробнее об этом композиционном феномене см. книгу «Современные черты композиции Виктора Екимовского» Д.И. Шульгина).

Пример 423

Композиция 44. В созвездии «Гончих псов» –
Фактуротематические единицы

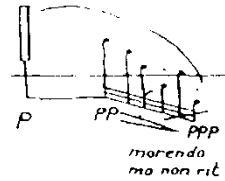
Экспозиция

1) * I a ¹⁵⁵



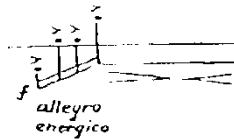
(sulla scena)

2) ** I b

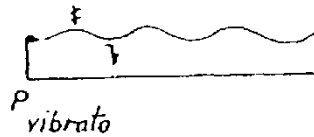


a"

3) II a



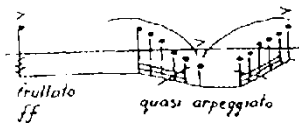
4) II b ***



5) III b ****



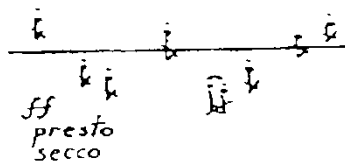
6) III a



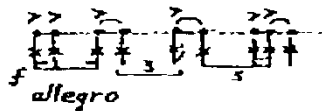
7) IV b



8) IV a



9) * V a



Vla

10), 11)

f allegro

sff

12)

pp andante legatissimo

acc.

f

13), 14)

sff

sff

sff

allegro

f

ff

fff

Примечания:

- * звук с шипением,
- ** звук с голосом.

- *алеаторика тембровая* (Композиция 63. Из каталога Эшера — свободно-алеаторическая и ограниченно-алеаторическая техники (соответственно, вторая часть 1-й сцены и 2-я с "а");
- *алеаторика артикуляционная* (Композиция 63. Из каталога Эшера);
- *алеаторика положений** (Композиция 63. Из каталога Эшера);
- *алеаторика мимическая** (Композиция 76. Урок музыки в византийской школе) и др.

Словарь музыковедческих терминов и понятий

Предисловие ¹

Общее число терминов и понятий, введённых в данный «Словарь...» составляет примерно около 1750. В большинстве своём они относятся к гармоническим средствам, вошедшим в музыкальную практику только с конца XIX века. Также в данную редакцию «Словаря...» введены термины, относящиеся к различным другим средствам музыкальной ткани (напр. фактуре и её многочисленным типам, видам и подвидам, метроритму и мн. др.), которые так или иначе, т.е. непосредственно или опосредовано, связаны с её гармоническим содержанием. Введены в данный «Словарь...» и некоторые термины, давно уже ставшие традиционными, но которые в настоящее время в музыковедческих работах разных авторов получили обновлённое, а в ряде случаев и очень отличное от прежнего, толкование. Это позволило увидеть среди терминов «Словаря...» как аналогичные по значению, но разные в своём определении, так и, напротив, аналогичные по определению, но разные по своему значению. Установление последних особенно важно, поскольку именно здесь обычно возникают предпосылки для различных недоразумений. Многие материалы «Словаря...» позволяют также увидеть и определенную эволюцию в терминологии отечественного (и отчасти зарубежного) музыковедения, а также различного рода преемственность в этимологии и содержании многих терминов и понятий, и главное дать

¹ Все термины, отмеченные курсивом со звездочкой (*), а также все определения этих и других терминов, данные без кавычек принадлежат составителю «Словаря».

Определения терминов, после которых в квадратных скобках даны ссылки на какие-либо источники, сделаны составителем «Словаря» на основе отдельных положений, представленных в этих источниках, но не содержащих точно обозначенных определений данных терминов.

После цитат в начале идет источник, из которого цитируется, представленный в «Словаре» текст, а далее указаны источники, в которых высказываются относительно сходные теоретические положения, нов другой формулировке.

Термины, выделенные в тексте курсивом, имеют в «Словаре» своё собственное определение.

Следует также обратить внимание и на тот факт, что в данном «Словаре» относительно часто сопоставляются определения, сделанные как отечественными, так и некоторыми зарубежными музыковедами в разные периоды становления современной гармонии как научной дисциплины, в том числе:

- музыковедами, чьи научные взгляды были обусловлены либо собственным крайне субъективным художественным вкусом и, соответствующим ему непримиримыми критическими позициями по отношению к современной музыке, либо явно недемократическими социально-политическими условиями, в которых проходила их научная деятельность;
- музыковедами, которые, напротив, в своих оценках современной музыки принципиально оказывались выше собственных художественных пристрастий и каких-либо социально-политических условий. Они всегда были в явном меньшинстве, но зато представляли собой мощное, талантливое и, как показало неумолимое Время-История, удивительно прозорливое научное племя, которое намного опередило всех остальных музыкантов и музыковедов.

Знание и сопоставление таких определений сегодня позволяет с достаточной объективностью и определённой перспективой исследовать историю одной из важнейших "жизненных линий" отечественной теории музыки, не говоря уже о научном и учебном значении получаемой при этом информации.

вполне определённое доказательство того, что эта часть науки является всегда эволюционирующим плодом коллективного разума.¹

¹ П р и м е ч а н и я:

➤ Определённая часть терминов этого «Словаря» взята из более ранних работ Д.И.Шульгина, в том числе:

- «Теоретические предпосылки и методика гармонического анализа музыки советских композиторов № М., 1970-1971 гг. (Дипломная работа — руководитель Ю.Н. Холопов);
- «Теоретические основы современной гармонии». Методические указания в 10 разделах. М. 1983-1984. Всесоюзный методический кабинет по учебным заведениям искусств и культуры Министерства культуры СССР;
- «Методика внедрения элементов современной музыки в курс гармонии музыкального училища» (Вильнюс 1987);
- «Методические рекомендации по теоретическим основам современной гармонии в курсах музыкально-теоретических дисциплин в средних специальных учебных заведениях искусств и культуры». М. 1988. Всесоюзный методический кабинет по учебным заведениям искусств и культуры Министерства культуры СССР;
- «Теоретические основы современной гармонии» (М., 1994).

➤ С о д е р ж а н и е значительного числа определений этой части терминов, но принадлежащих автору данного учебного пособия, изменено в соответствии с его новыми теоретическими позициями.

➤ В ряде случаев, отдельные из обновлённых авторских определений, а также принципиально новые, используются только в качестве дополнительных, корректирующих содержание терминов, предложенных другими музыковедами и самим автором.

➤ В данный «Словарь музыковедческих терминов и понятий» введены также термины, относящиеся к проблематике современного формообразования, из следующих книг Д.И.Шульгина:

- «Годы неизвестности Альфреда Шнитке» (2-е издание. М., 2004);
- «Признание Эдисона Денисова» (2-е издание. М., 2004);
- «Современные черты композиции Виктора Екимовского» (М. 2003. См. Приложение — «Словарь», содержащий около 1000 терминологических единиц);
- «Музыкальные истины Александра Вустина» (М., 2008).

Определения некоторых терминов, взятых из трёх первых вышеназванных источников, частично обновлены.

➤ Источники цитируемых терминов и их определений указаны с помощью следующей цифровой символики: первая цифра (или цифры) до точки означает номер публикации, представленной в "Библиографии", из которой взяты эти термины и определения; вторая цифра (или цифры) — страницы в этом источнике.

➤ Все определения без кавычек и без ссылок на какие-либо публикации принадлежат составителю «Словаря».

➤ В случае, когда определения того или иного термина сделаны составителем на основе теоретических положений из публикаций других авторов, эти публикации указывается в квадратных скобках. Если при этом используются теоретические положения, принадлежащих сразу нескольким авторам, то их публикации располагаются в соответствии с датой их издания — от более ранних к более поздним и разделяются точкой с запятой. В отдельных случаях на первое место в квадратных скобках выводится ссылка на публикацию, содержащую наибольшее количество информации, относящейся к тому или иному термину.

➤ Термины, отмеченные в «Словаре...» курсивом со "звездочкой" (*) принадлежат соста-

вителью «Словаря...». Их определения представлены и в основном тексте учебника и в «Словаре...».

➤ Определения неавторских терминов, выделенных *курсивом*, но без звёздочки, представлены, как правило, только в «Словаре...».

➤ Несколько относительно сходных определений одного и того же термина, связанного с **одним и тем же** конструктивным явлением, имеют общую первую цифру и собственную вторую (напр., 1.1 ...; 1.2 ...; 1.5 ... и т.д.). Если определения одного и того же термина связаны с **принципиально разными** конструктивными явлениями, то все они обозначены только собственными порядковыми цифрами (т.е.: 1...; 2...; 5 ... и т.д.).

Автономные интервалы¹ — интервалы, воспринимающиеся "сами по себе, в своём специфическом качестве в зависимости от своих собственных свойств; для их выявления не требуется настройка или соответствующее окружение" 93.139 (ср. с *Контекстуальными интервалами*).

Автономность созвучий — способность созвучий в отношениях друг с другом к материальной и смысловой отчлененности при одновременном их выступлении в роли однокачественных элементов.

Аккорд (франц. accord, букв. – согласие; ит. accordo – созвучие) — 1) созвучие из трёх и более звуков, способное иметь различную интервальную структуру и назначение, являющееся ведущим конструктивным элементом гармонической системы и обязательно обладающее в отношениях с аналогичными её элементами тремя такими свойствами как автономность, иерархичность и линейность; 2) сочетание нескольких звуков различной высоты, выступающее как гармоническое единство, обладающее индивидуальной красочной сущностью.

Примечания к первому определению:

- автономность созвучия — его способность являться в качестве относительно самостоятельного в материальном (структурном, звуковом) и смысловом (функциональном) отношении конструктивного элемента гармонического процесса или, иначе говоря, его определённая материальная и смысловая отчлененность в отношениях с другими созвучиями, способность представляться в качестве созвучия в чём-то обязательно отличном от других созвучий и, в том числе, по своему материалу — звуковому, интервальному составу и назначению — функции;
- иерархичность созвучия — его способность являться в качестве конструктивного элемента гармонического процесса, находящегося, не смотря на всю свою автономность (см. выше) в непосредственных и опосредованных иерархических отношениях с другими созвучиями, в том числе, в плане их материальной (звуковой, интервальной, структурной, красочной) и смысловой соподчиненности, взаимосвязанности;
- линейность созвучия — его способность к образованию сети голосовых связей в своих отношениях с другими созвучиями или, иначе, способность к таким переходам от одних своих тонов к соответствующим тонам другого созвучия, следствием которых образуются разноректорные (= разнонаправленные) голосовые линии, не имеющие ни той мелодической самостоятельности, которая присуща голосам в полифонической ткани, ни общей направленности движения — см. *Дублирующие аккорды*.^{II}

Структурные и функциональные свойства аккорда всегда обусловлены конструктивными принципами того варианта гармонической системы, представителем которой он выступает. Различным вариантам этой системы, как правило, соответствуют и различные по своим свойствам аккорды.

В качестве негармонических факторов, наиболее способствующих становле-

^I "Автономный <...> [греч. autonomos]. <...> 2. Существующий или действующий независимо от кого-чего-н., самостоятельный <...>" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов.

^{II} "Аккордовое движение (т.е. последование аккордов, непосредственно связанное голосоведением) образует сеть голосовых линий" Тюлин Ю.Н. Учения о гармонии, М. 1966. С. 199.

нию тех или иных созвучий в качестве аккордов, как правило, чаще всего выступают их фактурная и ритмическая обособленность.

Аккорд монофонический* — аккорд, отдельные тоны которого всегда появляются порознь и в пределах одного голоса. При этом различаются:

¹ Образование *монофонических аккордов* обусловлено особой способностью нашего мозга удерживать реакцию на звук в течение некоторого времени после его исчезновения, соединяя его при этом с отдельными предыдущими и последующими звуками в одно гармоническое целое. Подобное явление под названием "гармонические следы" представляется одним из основных условий возникновения такого рода аккордов. (См. об этом: Тюлин Ю.Н. «Учение о гармонии»).

Сохранение или, напротив, относительное и полное затухание "гармонических следов" различных звуков в монофонии зависит, прежде всего, от типа их интервального соотношения. При скачковых соотношениях звуков — на терцию, кварту, квинту, сексту, септиму и т.д. — их "гармонические следы" особенно активны и сохраняются в нашем сознании надолго, в том числе, как при непосредственных отношениях этих звуков, так и опосредованных — в результате чего, между ними образуются, так называемые, "собственно гармонические связи", при секундовых, напротив, "гармонические следы" в принципе тушуются, как бы "стираются", и на смену "собственно гармоническим связям" приходят "собственно линейные связи" (= "мелодические"). В результате, в первом случае образуются аккорды с "сосредоточенной" и "рассредоточенной структурой" (= *сосредоточенные* и *рассредоточенные аккорды*) терцового, квартового и более широкого интервального строения, а во втором появляются либо созвучия смешанного интервального содержания, либо одноголосные секундовые созвучия — "линейные кластеры"*.

Примечание:

В обертоновый ряд каждого высотного-определённого звука входят обертоны, находящиеся друг с другом и основным тоном в разнообразных как интервально-скачковых, так и секундовых связях. При этом предполагается, что и первые и вторые всегда звучат в полном своём объёме с момента взятия основного тона, т.е. не стирают друг друга, а только дополняют. Однако процесс "рождения" обертонового ряда, естественно, не одномоментен — все его составляющие появляются всегда, хотя и с крайне незначительным, но все же вполне определённым "микрзапозданием" по отношению друг к другу и основному тону, т.е. оказываются в какой-то, хотя и исключительно микровременной, но реально существующей линейно-диагональной гармонической связи. Подобное свойство обертонового ряда (пусть косвенно, но все же вполне правомерно) указывает на тот факт, что абсолютного стирания в нашем сознании представления о том или ином звуке, находящемся с предыдущими в секундовых отношениях на самом деле не существует.

Сохранение в нашей памяти "гармонических следов" от звуков, находящихся не только в интервально-скачковых отношениях, но и секундовых, также косвенно подтверждается и нашей способностью подчас с одного прослушивания запомнить достаточно разнообразные по своей интервальной структуре мелодии, которые в обилии содержат секундовые связи. Конечно, в качестве ведущего и мощнейшего условия, способствующего этому запоминанию, работает прежде всего интонационный фактор. Однако, почему-то (?), при всём этом, гармония интонаций, которые напоминают своим интервальным содержанием обращения терцовых септаккордов, обычно именно так и оценивается, т.е. рассматривается как вполне аккордовая, хотя аккордов с секундовым содержанием — если на самом деле в природе существуют только скачковые "гармонические следы" — просто не может быть в одноголосии, и они не должны в этом случае оцениваться и запоминаться как таковые, и в то же время гармония интонаций, складывающихся из одних секунд к разряду аккордовых не причисляются даже в том случае, когда качество важнейших конструктивных элементов музыкальной ткани, в качестве ведущих аккомпани-

- **аккорд монофонический сосредоточенный*** — монофонический аккорд, образующийся при непосредственных отношениях звуков одного и того же голоса,
- **аккорд монофонический рассредоточенный*** — монофонический аккорд, образующийся при опосредованных отношениях звуков одного и того же голоса, в том числе: самых высоких, самых низких, начальных и конечных тонов каких-либо синтаксических единиц мелодического одноголосия (мотивов, фраз, предложений);
- **аккорд-фаза монофонический*** (= *фазовый аккорд**) — монофонический аккорд, представляющие собой сплав двух и более относительно более простых *монофонических аккордов**, в котором последние тоны предыдущего аккорда становятся начальными тонами следующего, а сам момент их функционально-структурного перерождения (= мутации) не совпадает с границами синтаксических единиц мелодического одноголосного процесса, в рамках которого эти аккорды образуются. (Основная особенность *аккордов-фаз* — это принципиальная "размытость" границ между составляющими их *монофоническими субаккордами**. В качестве наиболее важных факторов, способствующих образованию фазовых аккордов* относятся: быстрый темп и систематическое несовпадение мелодико-синтаксического членения голоса с границами структуры этих аккордов.)

Наряду с рассредоточенными монофоническими аккордами* и сосредоточенными монофоническими аккордами*, в одноголосии образуются также монофонические аккорды*, представляющие собой промежуточный вариант между вышена-

рующих созвучий выступают только кластеры, т.е. аккорды, состоящие исключительно из секунд.

Возможность восприятия и оценки отдельных групп звуков в одноголосии в качестве аккордов, содержащих любые и, в том числе, секундовые интервалы, обусловлена не только вышеназванными гармоническими факторами, но и целым рядом негармонических факторов, и в том числе:

- подчеркнутой метроритмической обособленностью этих групп звуков;
- относительно быстрым темпом их исполнения;
- их регистровой, тембровой и ритмической однородностью;
- выступлением этих групп в качестве отдельных синтаксических единиц линейно-мелодического процесса, в частности различных его мотивов, фраз;

Все вышеназванные негармонические факторы действуют всегда неразрывно и могут при одних и тех же обстоятельствах как способствовать, так и препятствовать образованию одноголосных аккордов.

Интервальная структура этих аккордов, как и их функциональная природа достаточно разнообразны и во многом подобны гомофонным аккордам. Естественное исключение здесь — отсутствие полиаккордовых и полифункциональных одноголосных созвучий. (О таком исключении можно говорить только в том случае, если в музыкальной одноголосной ткани не имеет место, так называемое, "скрытое двухголосие". В последнем случае не исключена возможность появления, хотя и в рассредоточенном варианте, как полиаккордовых, так и полифункциональных созвучий. Но все они уже образуются при этом уже в рамках, хотя и скрытого, но все же двухголосия, т.е. все равно не могут быть определены как, скажем, "одноголосные полиаккорды".)

званными. Они возникают при взаимодействии каких-либо частей сосредоточенных и рассредоточенных монофонических аккордов. Всё это вместе способствует становлению в одноголосных сочинениях или отдельных голосах полифонических сочинений относительно богатого аккордово-монофонического материала.

Восприятие и оценка отдельных групп звуков в одноголосии в качестве аккордов, содержащих любые и, в том числе, секундовые интервалы, обусловлена наряду с вышеназванными факторами, также и рядом других параметрных условий, в том числе:

- метроритмической обособленностью групп звуков;
- относительно быстрым темпом исполнения этих групп;
- их регистровой, тембровой и ритмической однородностью;
- выступлением таких групп в качестве относительно автономных синтаксических единиц линейно-мелодического процесса, в частности его мотивов и фраз.

Эти факторы могут действовать как все одновременно, так и порознь в различных комбинациях друг с другом.

Интервальная структура монофонических аккордов* и их функциональная природа достаточно разнообразны и подобны гомофонным аккордам с аналогичной структурой и функцией.

Аккорд гомофонический — аккорд, тоны которого появляются одновременно или последовательно (диагонально) и принадлежат разным трём и более мелодически несамостоятельным голосам музыкальной ткани.

Аккорд полифонический — это созвучие, которое образуется при взаимодействии отдельных тонов мелодически самостоятельных голосов полифонической ткани.

К числу наиболее распространённых вариантов полифонических аккордов, а также их характерных свойств относятся:

- ❖ **аккорды полифонические монофонические (= одноголосные)*** — одноголосные гармонические комплексы интервалов (= *соинтерваллий**), возникающие в любом из голосов многоголосной полифонической ткани в качестве комплекса интервалов или, иначе, *соинтерваллия**, которое представляет собой последовательное гармоническое объединение трёх и более тонов такого голоса. Это *соинтерваллие** может возникать как объединение трёх и более тонов мелодического голоса, расположенных сразу друг за другом — *сосредоточенное соинтерваллие** (крайне редкое явление!) и как гармоническое объединение стольких же тонов, но не следующих непосредственно друг за другом, а разделяемых другими звуками, не входящими в данное *соинтерваллие** — *рассредоточенное соинтерваллие* (исключительно частое явление!);¹
- ❖ **аккорды полифонические многоголосные*** — гармонические комплексы интервалов (= *соинтерваллий**), которые представляют собой:
 - одновременное одномоментные созвучия (= вертикальные "квази аккордовые" срезы полифонической ткани) и
 - последовательно-диагональное объединение трёх и более тонов разных голосов многоголосной полифонической ткани (=

¹ Подобно рода *полифонические аккорды* аналогичны *монофоническим аккордам**, информация о которых представлена в предыдущем разделе «*Монофонические аккорды**» (см.).

"полифонические диагональные аккорды").

Конструктивно-обязательное качество "многоголосных" *полифонических аккордов** — предопределенность их интервальной структуры интервальным содержанием *сосредоточенных* и *рассредоточенных монофонических аккордов** и их обращений, возникающих в первом проведении одноголосной темы или в любом из тематически самостоятельных голосов многоголосно начинающего полифонического сочинения

- ❖ содержание гармонических функций *полифонических аккордов*, как и любых других, всегда связано с их общеструктурными и структурно-техническими значениями, но также и с содержанием интервальной структуры начальной темы (= тем) полифонического сочинения, её *монофонических аккордов**.¹
- ❖ восприятие гармонических функций *полифонических аккордов* как явлений, определяемых в своём содержании интервальным отношением и основных тонов этих аккордов, и нижних.
- ❖ обусловленность функциональной последовательности *полифонических аккордов* (= закономерности их смены) содержанием интервальной структуры и *сосредоточенных*, и *рассредоточенных монофонических аккордов** темы (тем) полифонического сочинения;

¹ В этом случае функции полифонических аккордов могут определяться разными наименованиями:

1) в соответствии с названием интервалов, образующихся между основными или басовыми тонами этих аккордов (напр.: квинтовая, квартовая, терцовая, секундовая, ... тритоновая), а степень их функционально-гармонической близости или отдалённости при этом может устанавливаться в соответствии с известным первым интервально-функциональным рядом Пауля Хиндемита (см. Главу «Моноаккорды. Классификации моноаккордов»;

2) в ситуациях, когда, наряду с *общеструктурными**, *структурно-техническими** и *интервальными функциями* полифонических аккордов, между ними возникают ступенно-ладовые отношения, которые могут определяться традиционно, т.е. как автентические, плагальные, медиантовые, тритонантовая, а, в отдельных случаях, и как линейные [Активность линейных функций — конструктивное явление более распространённое в полифонии линейно-гармонического типа (напр., в сочинениях Стравинского, Бартока и нек. др. композиторов). В традиционной полифонии, где каждый голос — это прежде всего носитель развитого мелодического начала, т.е. связанный с интервально-многообразным, а не только с секундовым линейным движением, собственно линейные отношения полифонических аккордов встречаются очень редко.]

Необходимо также подчеркнуть, что обусловленность интервально-гармонических функций полифонических аккордов интервальным содержанием гармонической структуры начальной темы полифонического сочинения, её *монофонических аккордов** не является прерогативой только полифонической гармонии. Эта закономерность наблюдается в сочинениях, связанных с разными фактурно-гармоническими условиями. Яркие примеры тому — хроматические тональные сочинения Скрябина и Рославца начала XX столетия, в которых интервальная структура начальных аккордов всегда предопределяет содержание связей и интервально-тональных функций остальных аккордов этих сочинений, а также логику общего функционально-гармонического движения, в том числе, как на уровне отдельных синтаксических единиц и небольших композиционных разделов сочинений, так и всей их формы в целом.

- ❖ различная степень функциональной определённости *полифонических аккордов*. Наибольшая функциональная определённость тех из них, которые образуются из устойчивых звуков разных голосов полифонической ткани и, прежде всего, звуков, которые появляются на гранях полифонической формы, в том числе, в моменты различных гармонических кадансов.
- ❖ возможная неопределённость вертикальных граней отдельных *полифонических аккордов*, обусловленная горизонтальной и диагональной "текучестью", "растворимостью" их граней в общем мелодическом потоке полифонической ткани;
- ❖ частое появление последующих *полифонических аккордов* в качестве "контрапунктических вариаций" на первоначальные гармонические соединения разных голосов полифонической ткани при удержанных противосложениях.

Аккорды декоративные — то же, что *Красочные созвучия, Аккорды декоративные*.

Аккорды-дублировки — то же, что *Дублирующие аккорды*.

Аккорды-интервалы — двузвучия с октавным удвоением одного или обоих звуков, взятые на любой ступени и применяющиеся как самостоятельные гармонические элементы наравне с собственно аккордами. Особую индивидуализацию им придают расположение и удвоение тонов [59.159; 85.43-46].

Аккорды линейные — см. *Линейные аккорды*.

Аккорды красочные — см. *Красочные созвучия, Аккорды декоративные*.

Аккорды модальные — см. *Модальные аккорды*.

Аккорды монодические* — см. *Монодические аккорды*.

Аккорды моноинтервальные — созвучия, состоящие из одноимённых интервалов.

К ним относятся:

- **аккорды моноинтервальные абсолютно однородные*** — созвучия, состоящие из одноимённых интервалов одинакового тонового состава, в том числе:

- **аккорды моноинтервальные абсолютно однородные "необращаемые"*** — созвучия, состоящие из одноимённых интервалов одинакового тонового состава и необращаемые в полиинтервальные созвучия (напр.: из б3 — увеличенное трезвучие, из м3 — уменьшённый септаккорд, из б2 — шестизвуковой целотоновый кластер — наименьшая группа *абсолютно однородных моноинтервальных аккордов**);

- **моноинтервальные аккорды абсолютно однородные обращаемые*** — созвучия, состоящие из одноимённых интервалов одинакового тонового состава и обращаемые в полиинтервальные созвучия (напр.: из малых терций — уменьшённое трезвучие, которое обращается и в уменьшённый секстаккорд и квартсекстаккорд; из больших секунд — трёхзвуковой целотоновый кластер, обращающийся в аккорды с интервальной структурой 2.4 и 4.2; из чистых кварт — квартсепт малый, обращаемый в квартквинт и большой секундквинт и др. — относительно большая группа современных *абсолютно однородных моноинтервальных аккордов**;

- **моноинтервальные аккорды условно однородные*** — созвучия, состоящие из одноимённых интервалов различного тонового состава (напр.: больших и малых терций — м.М₉; больших и малых секунд — аккорд 2-1-2-2 или "аккорд 2-1-1" и т.п. — относительно многочисленная группа современных моноинтервальных аккордов и др.);

Аккорды полиинтервальные — созвучия, состоящие из разнородных интервалов — наиболее многочисленная группа современных созвучий. К ним относятся:

- **аккорды полиинтервальные о б р а щ а е м ы е в моноинтервальные аккорды*** — созвучия, которые могут быть представлены в виде аккорда моноинтервального однородного* или условно однородного* (напр.: полиинтервальный аккорд d1-b1-c2-e2 может быть представлена как однородный моноинтервальный целотоновый кластер* b₁-c₂-d₂-e₂, а полиинтервальный аккорд c₁-es₁-b₁-f₂-g₂ как моноинтервальный квартаккорд* g_m-c₁-f₁-b₁-es₂);
- **аккорды полиинтервальные н е о б р а щ а е м ы е в моноинтервальные аккорды***¹ — созвучия, которые не могут быть представлены в виде аккорда моноинтервального однородного* или условно однородного* [напр., аккорд — c-es-e-g (= мажоро-мирное трезвучие или, иначе, вариантнотерцовый квинтаккорд)];

Аккорды с вариантами ступеней — см. *Вариантно-ступенные аккорды*.

Аккорды-фазы (= *фазовые аккорды**) — см. *Аккорд монофонический**.

Алгоритмическая музыка — то же, что *Стохастическая музыка*.

Алеаединица* — конструктивный элемент в *алеаторической технике*.

Алеаторика — 1) совокупность различных приёмов, способов совместного сочинения музыкальной ткани исполнителем и композитором, основанный на произвольном соединении, досочинении и прочтении исполнителем ряда музыкальных фрагментов, созданных композитором; 2) свободное или каким-либо образом ограниченное сочинение исполнителем тех или иных элементов музыкальной ткани в определённых параметрах, заданных композитором; 3) то же, что *Алеаторическая техника*.

Исторические предпосылки этой техники коренятся в "цифрованном басы", импровизационных сольных каденциях, музыкальных шутках Маурициуса Фогта, Моцарта, мелизмах, технике полиостинато и джазовой импровизационноеTM. Пятидесятые годы нашего столетия — период становления алеаторики в качестве развитой и самостоятельной техники письма (Дж Кейдж, К.Штокхаузен, П. Буллез). Активное применение алеаторики в связи с различными техниками письма, в том числе с тональной и особенно сонористической. Её возникновение — реакция на тотальную организацию ткани, пришедшую вместе с сериализмом. Подразделение алеаторики на свободную (абсолютную, ортодоксальную, неуправляемую) и ограниченную (относительную, управляемую). Отнесение этих понятий как к работе с материалом, так и к процессу его исполнения. Основной конструктивный принцип алеаторики — дать возможность исполнителю (исполнителям) из заданного композитором набора музыкальных фрагментов сочинить свой особый вариант законченной композиции, применяя разнообразные формы взаимодействия таких фрагментов, повторения, контрастных сопоставлений, наложений и т.д. В условиях управляемой алеаторики эти формы могут быть ограничены предварительными указаниями композитора (напр., повторять не более трёх раз или только после проведения двух других фрагментов и т.п.). Различаются типы алеаторики (см. *Алеаторики типы**), классы алеаторики (см. *Алеаторики классы**) и виды алеаторики (см. *Алеаторики виды*).

Алеаторика свободная — см. в *Алеаторики типы*.

Алеаторика ограниченная — см. в *Алеаторики типы*.

Алеаторики виды* — варианты *алеаторики* (= *алеаторической техники*), образу-

¹ Н.С.Гуляницкая предлагает разделение *полиинтервальных аккордов* на: "аккорды с побочными тонами" и "составные аккорды". Этот подход предполагает учёт конкретных условий применения полиинтервальных аккордов, в зависимости от чего и решается вопрос их принадлежности к одной из названных его групп [13. ЛП. 23-28; 14.36, 45-49].

щиеся на уровне какого-либо одного из компонентов музыкальной ткани; 2) то же, что *Алеаторической техники компонентные виды**. Напр.:

- **алеаторика артикуляционная*** — 1) *алеаторика* (= *алеаторическая техника*), предусматривающая свободное сочинение исполнителем тех или иных артикуляционных элементов в определённых условиях, заданных композитором; 2) свободное применение исполнителем артикуляционных единиц из числа, предложенных композитором;
- **алеаторика звуковая*** — 1) *алеаторика* (= *алеаторическая техника*), предусматривающая свободное сочинение исполнителем тех или иных звуковых элементов в заданных композитором ритмических и других условиях; 2) свободное применение исполнителем звуковых единиц из числа, предложенных композитором. Различаются несколько подвидов звуковой алеаторики, в том числе::
 - **алеаторика аккордовая***;
 - **алеаторика интервальная***;
 - **алеаторика интервальных групп (соинтервалей)***;
 - **алеаторика тоновая***;
 - **алеаторика шумовая***;
- **алеаторика лигатурная*** — *алеаторика* (= *алеаторическая техника*), предусматривающая свободное сочинение исполнителем протяженности отдельных нот, завершённых лигой;
- **алеаторика пантомимическая*** — *алеаторика* (= *алеаторическая техника*), предусматривающая свободное сочинение исполнителем определённых своих расположений и поз на сцене, вариантов своего передвижения по сцене, включая сюда хождение, ползание, приседание, подьёмы и т.п., а также мимики. Её разновидности:
 - **алеаторика мимическая*** — *алеаторика* (= *алеаторическая техника*), действующая на уровне мимики исполнителей;
 - **алеаторика положений*** — *алеаторика* (= *алеаторическая техника*), действующая на уровне определённых расположений и поз исполнителей, вариантов их передвижения по сцене, включая сюда хождение, ползание, приседание, подьёмы и т.п.;
- **алеаторика ритмическая** — *алеаторика* (= *алеаторическая техника*), предусматривающая свободное сочинение исполнителем протяженности каких-либо временных единиц. Её разновидности:
 - **алеаторика длительностей*** — *алеаторика* (= *алеаторическая техника*), предусматривающая свободный выбор исполнителем протяжённости звуковых единиц в сочинении композитора, а также свободную или относительно ограниченную трактовку их выписанной длительности;
 - **алеаторика пауз*** — *алеаторика* (= *алеаторическая техника*), предусматривающая свободный выбор исполнителем протяжённости пауз, выставленных композитором в нотах;
 - **алеаторика ритмоформульная**;
- **алеаторика темповая*** — *алеаторика* (= *алеаторическая техника*), предусматривающая свободный выбор музыкантами темпа исполнения различных фрагментов в сочинении композитора;

- **алеаторика фактурная*** — *алеаторика* (= *алеаторическая техника*), предусматривающая свободный выбор исполнителем фактуры для отдельных фрагментов сочинения композитора.

Алеаторики классы* — варианты *алеаторики* (= *алеаторической техники*), связанные с числом разноматериальных компонентов, применяемых при создании алеаторической композиции. Напр.:

- **алеаторика всекомпонентная*** — вариант *алеаторики*, в котором используются все компоненты музыкальной ткани; то же, что Алеаторика панкомпонентная;
- **алеаторика монокомпонентная*** — вариант *алеаторики*, в котором используется только один из компонентов музыкальной ткани;
- **алеаторика поликомпонентная*** — вариант *алеаторики*, в котором используются несколько компонентов музыкальной ткани;

Алеаторики типы* — варианты *алеаторики* (= *алеаторической техники*), связанные с определённой конструктивной свободой, предоставляемой композитором исполнителю при работе с музыкальной тканью своих сочинений:

- **алеаторика свободная (= неуправляемая, абсолютная, полная)** — алеаторическая, в которой композитор никак не ограничивает исполнителя в обращении с предложенным ему для исполнения–досочинения материалом;
- **алеаторика ограниченная (= управляемая, частичная, неполная)** — алеаторика, в которой композитор предоставляет исполнителю возможность досочинить отдельные компоненты и их параметры в заданном музыкальном материале.

Алеаторическая техника — то же, что *Алеаторика*.

Алеаторические вариации* — вариационная форма, выстроенная на основе алеаторической техники.

Алеаторический ритм — ритм, создаваемый исполнителем на основе каких-либо музыкальных компонентов (в том числе: звуковых, динамических, тембровых, агогических и др.), зафиксированных композитором в своём сочинении.

Алеаторической техники компонентные виды* — то же, что *Алеаторики виды*.

Аллюзийно-полистилистическая композиция* — вид *полистилистической композиции*, конструктивный материал которой представляет собой мельчайшие цитаты из сочинений одного или разных авторов, а также квазие цитаты. См. *Аллюзия*.

Аллюзия (от лат. *allusio* - шутка, намек) — 1) "стилистическая фигура, намек посредством сходнозвучающего слова или упоминания общеизвестного реального факта, исторического события, литературного сочинения <...>"¹; "[фр. *allusion* намек < лат. *allūdere* намекать, подшучивать]. лит. Соотнесение описываемого или происходящего в действительности с устойчивым понятием или словосочетанием литературного, исторического, мифологического и т. п. характера. <...>"²; 2) в музыке — формула, связь, последовательность каких-либо элементов музыкальной ткани, вызывающая ассоциацию с какими-либо общеизвестными музыкальными стилями, жанрами, конкретными сочинениями, с входящими в них характерными интонациями, гармоническими оборотами, фактурами и пр. Различаются аллюзии гармонические, ритмические, фактурные, тематические, жанровые, тембровые (напр., имитация пастушьего рожка), характерных для какого-либо стиля "тембровых смесей", стилевые (смещение аллюзий разного вида).

¹ БЭКМ, 2002. – 2003.

² Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов.

Альтерационная диатоника — см. *Диатоника альтерационная*.

Альтерационная хроматика — см. в *Хроматика*.

Альтерированная ступень — то же, что *Хроматизм альтерированный* [см. *Хроматизм* (1)].

Альтерированный хроматизм — то же, что *Альтерированная ступень* [см. *Хроматизм* (1)].

Альтерация — 1) "<...> и, ж. [*лат. alterātio* изменение]. 1. муз. Повышение или понижение звука на полутон или целый тон. | Знаки альтерации: *диез, бемоль, бешпора*. 2. биол. Изменение функции и строения клеток, тканей и органов под влиянием повреждающих воздействий" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов; 2) повышение или понижение неустойчивой ступени ладотональности с целью обострения её тяготения к ближайшей устойчивой ступени. [См. *Хроматизм* (1)]

Амбитус — объём ладового звукоряда.

Ангемитоника — бесполутоновый тип ладовых систем.

Арпеджио — 1) "[ит. *arpeggio* < *arpeggiare* играть на арфе]. муз. 1. нареч. Об исполнении звуков аккорда: не одновременно, вразбивку, обычно начиная с нижнего тона. *Это место исполняется а. 2. нескл., с.* Аккорд, исполненный таким способом. *Красивое а.*" БЭКМ; 2) однонаправленное движение звуков, находящихся как в одноинтервальных отношениях (за исключением секундовых), так и разноинтервальных (в том числе, включающих и секундовые отношения).

Арпеджио виды — те или иные варианты *арпеджио* (см. в *Арпеджированная фактура*).

Арпеджированная фактура — фактура, основными конструктивными элементами которой являются те или иные варианты (= виды) *арпеджио*, в том числе:

- **арпеджио дискретное*** — арпеджио, все звуки которого разделены паузами;
- **арпеджио дублированное*** — арпеджио, звуки которого продублированы какими-либо гармоническими элементами. Напр.:
 - **арпеджио с аккордовыми дублировками*** — арпеджио, звуки которого продублированы аккордами;
 - **арпеджио с интервальными дублировками*** — арпеджио, звуки которого продублированы гармоническими интервалами.
- **арпеджио замедляемое** — арпеджио, исполняемое с замедлением;
- **арпеджио зеркальное*** — двухголосная (двупластовая) фактура, голова которой представляют собой арпеджио с противоположным направлением движения;
- **арпеджио имитационное*** — арпеджированная двухголосная (двупластовая) фактура, в которой одно арпеджио имитирует другое;
- **арпеджио имитационно-зеркальное*** — арпеджированная двухголосная (двупластовая) фактура, в которой одно арпеджио имитирует другое с противоположным вектором движения;
- **арпеджио континуальное*** — арпеджио без пауз;
- **арпеджио ломанное*** — арпеджио, в котором периодически или аperiodично возникают отклонения от основного направления движения с последующим его восстановлением;
- **арпеджио мономерное*** — арпеджио, все звуки которого имеют одинаковую протяженность;
- **арпеджио неударжанное*** — арпеджио, звуки которого не удариваются (= обычное арпеджио);

- **арпеджио полимерное*** — арпеджио, все звуки которого имеют разную протяженность;
- **арпеджио прямое*** — арпеджио с однонаправленным движением;
- **арпеджио ритмоформульное*** — арпеджио, выстроенное на основе какой-либо одной ритмоформулы;
- **арпеджио синхронно-зеркальное*** — двухголосная (двупластовая) арпеджированная фактура, движение отдельных голосов которой складывается синхронно и зеркально;
- **арпеджио удержанное*** — арпеджио, звуки которого удерживаются (= арпеджио, перерастающее в аккорд), в том числе:
 - **арпеджио удержанное восходящее***;
 - **арпеджио удержанное нисходящее***;
- **арпеджио ускоряемое** — арпеджио, исполняемое с ускорением.

Атональность — конструктивное состояние музыкальной ткани, не допускающее предположение (= экстраполяцию) какого-либо действия, поведения тех или иных своих составных элементов, а также оценку, определение характера их взаимозависимости, в том числе: её отдельных тонов, интервалов, созвучий, длительностей, динамических оттенков и др., а также различных групп, оставленных из этих элементов. Изначально в отечественной теоретической литературе слово "атональность" использовалось в качестве термина, характеризующего любые звуковысотные явления, связанные с низвержением классического тонального порядка. При этом, сам по себе, этот термин никак не характеризовал такие явления (т.е. не давал им объяснения) в смысле специфики их конструктивного содержания, т.е. являлся исключительно негативным. В дальнейшем он стал применяться в соединении с понятиями, указывающими на определённые принципы звуковысотного письма, действующими в той или иной композиции. Напр., «додекафонная атональность», «серийная атональность», «свободная атональность», «организованная атональность», «модальная атональность». Содержание термина "атональность" в отдельных гармонических ситуациях современной музыкальной практики может быть также соотнесено с теми проявлениями тонального мышления, которые получили сегодня определения, прежде всего, в виде "снятой тональности", а также отчасти с "парящей" и "рыхлой", а также с такими гармоническими структурами, формулы взаимоотношений звуковых элементов которых в наши дни оказались в разряде "интонационно-забытых", не поддающихся *тональной экстраполяции*, или, другими словами, уже неорганизованными, а хаотичными.

Становление атональности как формы музыкального мышления, ведущим конструктивным принципом которой становится избегание или эмансипация от многих тональных формул музыкального языка 18-19 веков происходит на рубеже 19 и 20 столетий, а также поиск принципиально новых форм звуковысотных отношений, связано с творчеством композиторов разных национальных школ и эстетических направлений (А. Шенберг, А. Веберн, А. Берг, К. Дебюсси, поздний А. Скрябин, Н. Рославец и др.). Результатом этих поисков стало открытие многообразных в конструктивном и безусловно ярких и перспективных в художественном отношении гармонических явлений, многие из которых уже давно сменили свой «гармонический статус» в широком общественно-музыкальном сознании с «атонального» на «новотональный». Среди наиболее характерных техник гармо-

¹ "Экстраполяция [фр. extrapolation < лат. — см. экстраполировать]. <...> 2. Метод научного исследования, заключающийся в распространении выводов, полученных из наблюдений над одной частью явления, на другие его части" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов.

нического письма, связанных с атональностью ведущее место занимают *серийная, сериальная, модальная и техника интервальных групп* (= техника сонинтервалей).

Белый шум — см. *Новотембровые тона*.

Блокаккорды — аккорды, приходящиеся на каждый звук мелодии с одновременной её дублировкой в нижнюю октаву [92.105].

Валер — "<...>" (франц. valeur, букв. — ценность), в живописи и графике оттенок тона, выражающий (во взаимосвязи с другими оттенками) определённое соотношение света и тени"] БЭЖМ. См. *Колорит, Тембр, Цвет*.

Вариантно-интервальные аккорды — созвучия, содержащие варианты одних и тех же интервалов, построенные от одного и того же аккордового тона.

Вариантно-ступенные аккорды* — созвучия, содержащие в своём звуковом составе диатонический и хроматический варианты одних и тех же ступеней.

Вводная доминанта — то же, что *Вводнотоновая доминанта*.

Вводная субдоминанта — то же, что *Вводнотоновая субдоминанта*.

Вводная доминанта — то же, что *Вводнотоновая доминанта*.

Вводная субдоминанта — то же, что *Вводнотоновая субдоминанта*.

Вводнотоновая доминанта — функция неустойчивого ладотонального элемента по отношению к устойчивому, расположенному от него в ы ш е на тон или полутон [25.219; 53.31; 63.141; 59.168; 69.133; 56.43].

Вводнотоновая субдоминанта — функция неустойчивого ладотонального элемента по отношению к устойчивому, расположенному от него н и ж е на тон или полутон [25.219].

Вводная хроматика — то же, что *Вводнотоновая хроматика*.

Вводнотоновая хроматика — хроматика, "использующая диатонический полутон (хотя и расположенный на недиатонической ступени)". В своём развитии "вводнотонность обрела способность внедряться в любую внутриладовую структуру в качестве вводнопомогательного звука <...>". "Вводный тон" стал обязательным элементом лада, отстоящим на полутон от основного тона лада 7 ступенью, даже несмотря на то, что в половине ладов, в миноре, этот звук нарушает диатонизм системы" 93.143; то же, что *Вводная хроматика*.

Вводящие аккорды — аккорды, находящиеся по отношению к опорному созвучию в секундовом отношении [68].

Векторная функция* — функция гармонического элемента (тона, интервала, созвучия), определяемая как направление его движения. Напр.: восходящий тон, нисходящий аккорд, горизонтальный (= педальный) сонор.

Вертикаль — "любой «срез» одновременного звучания многоголосной ткани; примерно то же, что и созвучие с той разницей, что понятие «вертикаль» может быть связано с отсутствием указания на логическую дифференцированность фиксированного звучания (либо даже с отсутствием самой дифференцированности)" 93.42.

Верхнеквинтовая функция* — функция неустойчивого конструктивного элемента, находящегося в верхнеквинтовых или нижнекварттовых отношениях с устойчивым конструктивным элементом; то же, что *Доминанта, Функция доминанты*.

Верхнекварттовая функция* — функция неустойчивого конструктивного элемента, находящегося в верхнекварттовых или нижнеквинтовых отношениях с устойчивым конструктивным элементом; то же, что *Субдоминанта, Функция субдоминанты*.

Видовое значение структуры моноаккордов* — состояние структуры моноаккордов, которое выступает как основное (= основной вид аккорда) или производное (= обращение аккорда).

Внетональность — "зона, в которой не выступают достаточно (или совсем не выступа-

ют) тональные центры при общей направленности к определённой тональности" 75.166. "Предлагая параллельный термин "относительная ладотональная неопределенность", — я, между прочим, имею в виду известное неудобство от фонетического сходства слов *внетональность* и *атональность*" 7.319-320. "Кажущаяся" атональность — явление связанное с нетональностью. В ней ладовая организация наличествует в усложненном более или менее скрытом виде" 8.168.

Всеинтервальные серии — серии, выстроенные на основе всех возможных или почти всех интервалов.

Вселадовые системы — они же "полные двенадцатизвуковые полиладовые" — системы, специфика которых заключается в том, что они охватывают все звуки темперированного строя и не отличаются поэтому друг от друга в своём "внешнем" — звукосоставном "одевании", но обладают при этом разнообразными формами внутренней организации тех же двенадцати звуков [напр., двенадцати- и более ступенность как "усложнение, обогащение обычного (семиступенного) мажора или минора" (Прокофьев, Бриттен, иногда у Хиндемита), как "нейтрально-полиладовая тональность", не являющаяся "ни мажором, ни минором" (Хиндемит), как "особая ладотональная конструкция, далекая от диатонических элементов, даже в малом плане"¹, как ладовая формация, встречающаяся как правило в додекафонной музыке" 88.274.

Всеобертоновые тона — музыкальные тоны со всеми обертонами [33.185-231].

Всечастотные соотношения — звуковысотные соотношения, возникающие в условиях непрерывной звуковысотной шкалы электроники [33.185-231].

Вспомогательное созвучие — см. *Созвучие неаккордовое*.

Вспомогательный гармонический элемент — гармонический элемент (звук, созвучие), возникающий на относительно слабой доле музыкального времени до или после другого гармонического элемента, приходящего на относительно более сильную долю этого времени и находящийся с ним в плавной или скачковой линейной связи в качестве подчинённого ему конструктивного элемента.

Вспомогательный неаккордовый звук — звук не входящий в состав аккорда, возникающий до или после аккордового звука, находящегося с ним в плавной или скачковой одnogолосной связи, расположенный на относительно более слабой по сравнению с ним временной доле и конструктивно подчинённый ему. См. *Вспомогательный гармонический элемент*.

Высотная организация — "система общей музыкально-логической связи, взятая в отношении высотного аспекта" 89.235.

Высотное родство — то же, что *Звуковысотное родство*, *Звуковое родство*.

Высотные связи — то же, что *Звуковысотные связи*.

Гамма [нем. *Gamme*, фр. *gamme*] — 1) "<...> последовательность однородных, но многообразно изменяющихся явлений, свойств"¹; 2.1) в музыке — "звукоряд — последование всех звуков лада, расположенных от основного тона в восходящем или нисходящем порядке; имеет объём октавы, но может быть продолжена в соседние октавы"²; 2.2) "мелодически оформленный звукоряд, секундно-мелодическое движение, звуковая конкретность, несущие в себе в полном объёме энергетику этого движения" 70.60.

Гармонии современной основные принципы:

¹ Первые два вида часто выступают в качестве составной части третьего.

² Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов.

³ БЭКМ, 2002. - 2003.

- ❖ **свободное применение диссонанса**, что предполагает:
 - принятие диссонанса как эстетически самостоятельного явления, необязательно выступающего только в качестве средства оттеснения и подготовки консонанса;
 - применение диссонантных созвучий любой структуры в роли ведущих или единственных конструктивных элементов современной звуковысотной ткани;
 - становление новых форм мелодической связи между этими созвучиями и образование на этой основе новых интонационно-гармонических комплексов.
- ❖ **свободное применение хроматики**, что предполагает:
 - принятие хроматики в качестве эстетически самостоятельного явления, не обязательно выступающего только как средство оттеснения и подготовки диатоники (хроматизм — альтерация или средство тонального перехода);
 - применение хроматических звуков и созвучий как самостоятельных элементов звуковысотной системы наряду с диатоническими (тональные и модальные разновидности звуковысотной структуры);
 - применение хроматических звуков и созвучий в роли единственных компонентов звуковысотной системы (тональные, атонально-серийные, пуантилистические, сонористические звуковысотные структуры и модальные композиции на хроматической звукорядной основе).
- ❖ **свободное применение микрохроматики** (звуковысотных элементов, связанных с расширением хроматики в сторону интервалки меньше полутона и далее вплоть до включения в неё всечастотных соотношений).
- ❖ **индивидуализация звуковых структур** — внесение в новые звуковые структуры специфических черт, ранее не встречавшихся в ранее известных, в том числе, на уровне материального содержания и функций составляющих их конструктивных элементов. Тенденция к такой индивидуализации гармонической ткани — одна из сторон общей индивидуализации всего музыкального языка и формы в XX веке. Неизбежность данного процесса в условиях появления огромного числа новых музыкальных средств, в том числе и звуковых, связанная с невозможностью применения всех типов созвучий в структуре одного сочинения и, как следствие, множественность конкретных вариантов гармонической структуры.
- ❖ **принцип сквозного комплементарного развития** в значении ведущего фактора гармонического структурообразования.
- ❖ **ограничение содержания гармонического материала в каждом музыкальном сочинении**, обусловленное конкретноструктурными свойствами его начально избранных конструктивных элементов, а также методом последующего обращения с ними, ин-

дивидуально выбираемым для данного сочинения. Проявление этой закономерности — обязательное условие логического, эстетически приёмого становления и развития гармонической структуры современного музыкального сочинения.¹

- ❖ **тенденция к обновлению традиционных функций** звуковых элементов и становлению новых.
- ❖ **зависимость функций звуковых элементов от содержания их структуры.**

Гармоние-мелодия — 1) специфическое гармоническое явление, связанное с относительно свободным и регулярным переходом каких-либо трёх и более многозвучных комплексов (*аккордов, сонтервалий*) из вертикального состояния в горизонтальное и наоборот, и в том числе, как подряд, так и на расстоянии [18]. При применении "переходов" подобного рода музыкальная ткань в ряде случаев обретает достаточно специфическое колористическое единство. Известны строгие и относительно свободные формы проявления принципа "гармоние-мелодия". Последние в основном связаны с изменением звукового состава в элементах типа "гармоние-мелодия" при сохранении их интервальной структуры или, напротив, с изменением этой структуры при сохранении их звукового состава; 2) один из факторов *дополнительного гармонического единства*.

Гармоническая модальность — см. *Модальность гармоническая*.

Гармоническая напряженность — тоже, что *Сонантность*.

Гармоническая структура — "совокупность и организация всех гармонических связей в их развитии, охватывающих все сочинение в целом и отдельные его части <...>.

Сущность всякой целостной гармонической структуры состоит в том, что она воплощает в конкретных звуковых формах логику гармонического мышления, представляют собой отражение более общих законов мышления вообще. Важнейший из них охватывает основные этапы становления мысли как целого: экспозиция, развитие, заключение <...>. Гармоническая структура — составной элемент (но исключительной важности!) по отношению к форме в целом, который лишь условно, в плане теоретической абстракции может быть отдален от неё" 84.91.

"Оголенная гармоническая структура приобретает значение схемы гармонического движения, которая в более или менее скрытом виде таится во всяком художественном произведении <...>. Мелодика, ритм, красочность даже в наиболее оголенной гармонической структуре всегда присутствуют в качестве действующих сил, и закономерности их входят в круг связанных с гармонией проблем" 70.132-133.

Гармоническая фигурация — 1) движение по звукам аккорда; 2) вид, образ аккорда, часть звуков которого или все его звуки появляются не одновременно, в том числе: подряд, в различной последовательности, однократно, с повторением подряд и на расстоянии, с сохранением своей исходной позиции (октавного положения) и её обновлением и т.д.¹¹ Наиболее распространённые виды гармонической фигурации, получившие собственное определение — это различного рода арпед-

¹ Данная и последующие из отмечаемых закономерностей современной гармонии не являются её прерогативой, поскольку присущи гармонии музыкальных сочинений всех предшествующих эпох. Другой вопрос, что в музыке последних десятилетий XIX столетия и в особенности XX эти закономерности проявляют себя с несомненно большей определённой и, главное, с подчёркнутой тенденцией к своему индивидуально-конструктивному воплощению.

¹¹ Фигура — "лат. *figūra* образ, вид" БЭКМ, 2002..

жю (в том числе: прямолинейные и волнообразные) и "альбертиевые басы".

Гармонические тоны — тоны, "образующиеся на слабой доле посредством скачка от аккордового тона на другой тон того же (или функционально родственного) аккорда. Этот приём занимает особое место в системе *мелодической фигурации*; гармонические ноты не образуют неаккордовых звуков, так как совпадают с тонами аккорда. Такое движение по аккордовым тонам имеет сходство с гармонической фигурацией. Однако специфическое значение гармонических нот именно как приёма мелодической фигурации сохраняется в тех случаях, когда они наравне с другими приёмами этой фигурации эпизодически вовлекаются в общий мелодико-фигурационный рисунок, принимают участие в образовании мелодической сети голосов, наложенной на гармоническую основу, а не образуют гармонического орнамента. Гармонические ноты имеют одновременно и аккордовое значение (в некоторых случаях оно минимально), но это не уничтожает их специфической роли в мелодико-фигурационном движении" 72.259; 29; 4; 2.16-17.

Гармонический модус — см. *Модус гармонический*.

Гармонический стиль. "Исходя из художественного единства сочинения, можно смоделировать понятие гармонического стиля сочинения. Системность объекта позволяет выделить, во-первых, элементы гармонического языка <...>; во-вторых, синтаксические связи в их художественно-направленном значении <...>; в-третьих, композиционные функции гармонии, её роль в осуществлении композиционного задания, обусловленного идейно-художественными целями. Определение этих принципов гармонической структуры осуществляется непременно в контексте той "стилистической среды", которая существует в произведении как материально-идеальном образовании. Гармонические приёмы расцениваются в тесной связи с той семантической "нагрузкой", которую они несут, и эстетическим результатом, в формировании которого они участвуют <...>. В современной музыке значение сочинений как стилевой единицы ясно воспринимается даже на "эмпирическом" уровне: столь заметны стилистические сдвиги, обусловленные, видимо, ускоренными темпами историко-культурного развития <...>. В музыке XX века динамика художественного процесса приобрела такой напряженный характер, что приходится, "вынося за скобки" общее, отмечать "модуляционные" переходы и отклонения в авторских стилях <...>. К анализу гармонического стиля как компонента музыкально-стилевой системы применимы в определённых ракурсах также подходы, которые в эстетике характеризуются с помощью таких категорий, как "стиль национальной культуры", "стиль направления" (течения, школы), "эпохально-стадиальная стилистическая общность", "эпохальная типологическая общность". Актуальной для настоящего времени является проблема "стиля эпохи", по которой продолжают высказываться учеными различные мнения <...>. При всей сложности проблемы эпохально-типологический стилевой общности <...> естественным оказывается подход, аккумулирующий информацию о стиле как "объединяющем эстетическом принципе", как "генетической общности", проявляющейся на разных уровнях музыкальной культуры" 14.13-14.

"Отныне стиль гармонии становится объектом сочинения, он "сочиняется" как тема" 92.73. (См. *Индивидуализация звуковысотных структур*).

Гармонического единства факторы — 1) конструктивные принципы, следование которым обуславливает единство гармонической ткани музыкального сочинения; 2) конструктивный приём или совокупность таких приёмов, применение которых способствует единению различных элементов гармонической структуры. Различаются *основные факторы гармонического единства* и *дополнительные*.

Гармонического тематизма принцип — принципиальное повторение закономерно-

стей начального избранного гармонического материала в материале всей структуры или её отдельных частей [89.237; 90.161]; то же, что *Основной модели структуры принцип*.

Гармоническое остинато — см. *Остинато гармоническое*.

Гармония. К числу ведущих определений понятия «гармония» сегодня относятся:

- ❖ созвучие, обладающее определённой конструктивной самостоятельностью (т.е., примерно то же, что и термин "аккорд");
- ❖ закономерное объединение звуков в созвучия и последование этих созвучий на основе материального и смыслового родства и связи между ними (См. *Материальные связи, Смысловые связи, Материальное родство, Смысловое родство*);
- ❖ связь и взаимодействие частей целого;
- ❖ "одна из сторон конкретного музыкального стиля (эпохи, направления, композитора, даже отдельного сочинения), касающаяся своеобразия аккордики, лада, тональных функций и т.п." 90.12;
- ❖ учебная и научная дисциплины, занимающиеся изучением созвучий и систем взаимосвязей между ними;
- ❖ приятное для слуха последование звуков и созвучий, их закономерная связь по вертикали, горизонтали и диагонали (музыкально-эстетическое понятие);
- ❖ философско-эстетическая категория, исторически переживающая свои отдельные — музыкально-технические — формации.

В ходе своего исторического развития музыкальное искусство последовательно формирует общественное сознание в самых различных аспектах и, в том числе, в плане воспитания навыков слушания и оценки различных звуковых сочетаний, навыков осознания новых форм конструктивной логики как явлений гармоничных, эстетически допустимых.

Основные этапы исторического развития понятия гармонии: античное искусство, Средневековье, Ренессанс, эпоха XVII-XIX веков, "современная гармония" (= гармония XX-XXI вв.).

"То, что сегодня подразумевается под термином «гармония», содержание этого понятия в единстве различных его сторон, ощущение гармонии не совсем совпадает с тем, как слышали и понимали гармонию в хронологически, наиболее близком нам XIX веке, не говоря уже о более ранних эпохах <...> Мы слышим гармонию, закономерный порядок, разумную слаженность, логику в таких звуковых сочетаниях и последованиях, которые прежде казались нестерпимой какофонией и абсолютной бессмыслицей" 90.12-14.

"Объём понятия «гармония» может быть подвергнут делению, Причём основанием деления будет принадлежность высотной организации к определённой исторической стадии. Дальнейшее деление на подвидовые понятия может совершаться по таким признакам, как тип высотной системы (напр., тональная гармония, серийная гармония) или тип авторского стиля (напр., гармония Стравинского, гармония Прокофьева) <...> модальная, классическая, современная гармония. Это соподчиненные понятия, т.е. в равной степени подчиненные одному общему — гармонии. Они имеют ряд общих признаков, свойственных подчиняющему понятию, но и содержат те, которые образуют видовые отличия <...>. Было бы неверным считать классическую гармонию общим родовым понятием и ожидать, даже тре-

бовать, чтобы в современную гармонию непременно входили все её характерные признаки" 14.18.

Гармония моноритмическая — см. *Моноритмическая гармония*.

Гармония пластовая — музыкальная ткань, содержащая несколько относительно самостоятельных в своему гармоническому и в ряде случаев по другим компонентным признакам два и более самостоятельных слоя.

Гемиолика — общее определение ладов со звукорядом, включающим увеличенную секунду.

Гемиолика — самостоятельный род интервальных систем [93.134]. Как интервальный род она может быть представлена тремя разновидностями расположения полутонов и полутортона: 1.1.3, 1.3.1, 3.1.1. "Октавные системы возникают как объединение гемиольных тетрахордов друг с другом в различных комбинациях, либо как объединение гемиольного тетрахорда с диатоническим <...>. Особенность гемиолики, как интервального рода, состоит в её яркой характерности (увеличенная секунда), стабильности многовекового существования <...>, сочетании признаков диатоники (семиступенность, сохранение многих диатонических интервалов) и хроматики (наличие хроматических интервалов, невозможность уместить гемиолику в семиступенность квинтовой структуры) <...>". Обстоятельства, позволяющие оценивать гемиолику в качестве самостоятельного рода интервальных систем: существование её в древних музыкальных культурах в качестве полноправного рода коррелятивного диатонике и микрохроматике; явление в качестве основного типа ладоинтервальной структуры в отдельных (восточных) культурах; "структура гемиолики, как интервального рода, не может считаться простым хроматическим усложнением диатоники (да и вообще не содержит ни одного альтерационного видоизменения ступеней), а имеет в своей основе другой, особый принцип <...>. Эту особенность следует понимать, очевидно, в связи с древнейшей моделью лада — опорным тоном с мелизматическим его опеванием. Прилегание опевающих звуков может быть различным по ширине интервалов <...>. Одна из этих интервальных возможностей и есть гемиолика" 93.134.

Гемитоника — "система из 12 автономных полутонов" 93.141.

Генерализирующая интонация — 1) явление отдельных разделов музыкального сочинения или всего сочинения в качестве единой выразительно-смысловой единицы; 2) *интонация* отдельных разделов или всего сочинения, отражающая в себе выразительно-смысловую целостность таких разделов или всего сочинения, запечатленную в чувственном восприятии человека; то же, что *Интонация генеральная*.

Генеральная интонация — то же, что *Генерализирующая Интонация*.

Геометризованные ряды — искусственные ладовые системы, основанные на звукорядах с равномерным шагом отдельных звеньев и их строгом геометрическом строении 12. Гл. 7.

Главный элемент — "составной, расширенный *центральный элемент*. Взаимоотношения главных элементов между собой либо строится по типу контрастного дополнения, либо представляют собой первоначальное развитие центрального элемента и сложение его, вместе с его повторением согласно избранному способу видоизменения, в микроструктуру — модель" 89.239. (См. *Производные элементы, Контрастные элементы, Основная модель структуры*.)

Гомофонические аккорды — аккорды, функционирующие в качестве основных конструктивных единиц гомофонно-гармонической музыкальной ткани; то же, что *Аккорд* (1).

Градация структуры — постепенный переход от одних элементов структуры, её

частей и их связей к другим по принципу убывания или нарастания какого-либо их качества.

Градация элементов структуры — установление элементов структуры в ряды однородных компонентов по принципу убывания или нарастания какого-либо их качества.

Грегорианские лады — ладовая система модального типа эпохи Средневековья. Включает в себя на первых этапах становления восемь ладов (дорийский, фригийский, лидийский, миксолийский лады с двумя вариантами расположения устоя. В автентических — устой внизу, в плагальных — устой в середине). С XVI века к ним прибавляется еще две пары ладов: эолийский — гипозолийский, ионийский — гипоионийский. (См. *Старомодальная гармония, Обиходные лады.*)

Группа [нём. Gruppe < фр. groupe] — "1)совокупность предметов, объединённых общностью признаков" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слова; 2) "обобщающая категория, которая охватывает звуковые единства-комплексы при любой форме изложения <...>. Каждая из таких групп, включенная во взаимодействие с другими и составляющая вместе со всеми прочими целостную высотную структуру, становится элементом общей системы" 89.237.

Двенадцатизвуковое полутоновое поле — "совокупность 12 высот (без повторений или с повторениями), распределенных по вертикали и горизонтали <...>. Полутоновое поле может быть неполным <...>. Интонационная (интервальная) и системная (ладовая) структура определяется индивидуально и может варьироваться от абсолютно однозначной и центричной мажоро-минорной системы до переменной и ацентричной. Соответственно замыслу и ритмика может быть как классически симметричной, так и атемповой. Ткань варьируется от аккордовой и гомофонной до абсолютно линейной и сонорной с соответствующим строением общего ритма, плотности и динамики" 92.216-218.

Двенадцатизвуковые полиладовые системы — 49

Двенадцатиступенная система. "Ему (Мусоргскому. — Д. Ш.) присуще расширенное понимание тональности, ставившее его впереди своего века. Основую его гармонии была не диатоническая гамма Глинки и Даргомыжского, а настоящая двенадцатиполутоновая гамма, в которой все двенадцать ступеней имели своё самостоятельное, специфическое гармоническое значение" 5.118. "Двенадцатиступенность современной гармонической системы проявляет себя различно. Среди её реализаций — образование двенадцатизвуковых структур: 1) вертикальных — двенадцатизвуковых аккордов; 2) горизонтальных — двенадцатизвуковых рядов; 3) в смешанном измерении—двенадцатизвуковых полей; 4) в смешанном измерении — двенадцатизвуковых серий" 92.206. (См. *Хроматическая система, Полутоновая система, Полутоновой лад, Полидиатоника, Полилад, Многосоставный лад, Двенадцатиступенный диатонический лад.*)

Двенадцатитоновый агрегат¹ — звуковая вертикальная формация, скомбинированная по принципу дополнительности из сегментов одной серии.

"Фактура 12-тонового агрегата предполагает различные виды презентации серии — линейные и вертикальные, а также смешение их. Рассматривая агрегат как структурную единицу, мы не уподобляем его аккорду. Аккорд может иметь от трёх до двенадцати звуков — агрегат всегда 12; составляющими аккорда являющиеся тоны, интервалы, а составляющими этого комплекса, кроме того, и мелодические линии. Однако, как и аккорды, 12-тоновые формации вступают в ли-

¹ Агрегат — от "лат. aggrego — присоединяю" БЭКМ, 2002. – 2003, от нём. Aggregat, фр. agrégat < лат. aggregātus присоединенный" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов.

нейные отношения в процессе музыкальной речи" 14.225-226.

Диагональ "и, ж. [фр. diagonal < лат. diagonālis < греч. diagonios идущий от угла к углу]. 1. геом. Отрезок прямой линии, соединяющий вершины двух углов, не прилежащих к одной стороне многоугольника, или вершины многогранника, не лежащие в одной грани. <...>. Диагональный — относящийся к диагонали, диагоналям. <...> По диагонали — наискосок, не под прямым углом (идти, двигаться и т. п.) <...>" БЭКМ; 2. В м у з ы к е — восходящее или нисходящее движение каких-либо звуковых единиц (в том числе: тонов, гармонических интервалов, созвучий).

Диагональный звукокомплекс* — группа взаимосвязанных восходящих или нисходящих звуковых единиц (в том числе: тонов, гармонических интервалов, созвучий). Напр.: арпеджио с удерживаемыми или неудариваемыми тонами; арпеджио, продублированное интервалами или созвучиями; фазы гармонического процесса с дискретно-диагональными связями в пуантилистических композициях). См. *Диагональные связи*.

Диагональные связи — отношения звуковых единиц (тонов, гармонических интервалов, аккордов), проявляющие себя одновременно по вертикали и горизонтали (напр., в арпеджио с удерживаемыми или неудариваемыми тонами, в мелодическое арпеджио, продублированное гармоническими интервалами), а также и такие отношения, для которых распределение по этим параметрам не имеет ведущего значения (в частности, отношения автономных звуковых единиц в пуантилистических композициях) [91.170]. См. *Диагональный звукокомплекс*.

Диатоника — ладовая система из семи ступеней, звуки которой могут быть расположены по чистым квинтам. Д. может быть неполной (олиготонной), полной (гептатонной — семиступенной), переменной. Эта ладовая система нашла своё воплощение в музыке разных эпох: древнегреческом ладовом музицировании, грегорианских средневековых монодийных рядах, в европейском многоголосии Средневековья и Возрождения; стала основой ладов мажоро-минорной тональной организации; является значительным разделом современной модальной системы; то же, что *Диатоническая система*.

Её "/в/нешний структурный предел — хроматический полутон <...>. Конструктивные принципы различны; наиболее важны два: 1) квинтовая (или пифагорейская) диатоника (строительный материал один — чистая квинта) и 2) трезвучная (или диатоника чистого строя; строительных элементов два — натуральная чистая квинта и натуральная большая терция 5:4, поэтому основной структурный элемент — консонирующий терцовый аккорд) <...>. Типичные интонации — тетракорд, пентакорд, гексахорд, мелодическое гаммообразное заполнение промежутков между тонами терцовых аккордов, соединения трезвучных аккордов <...> и другие" 93.38.

- **Диатоника альтерационная** — "включает в себя, кроме натуральных (ладов. — Д. Ш.), и всевозможные альтерированные, но такие, которые в присущей нам системе <...> представляются модифицированной диатоникой" 75.133-134.
- **Диатоника инородная** — местная диатоническая субсистема с отличным от основного диатоническим звукорядом (термин В. А. Цуккермана). (См. *Диатоника многоплановая, Диатоника синтетическая, Полидиатоника*.)
- **Диатоника многоплановая** — диатоническая макросистема, объединяющая несколько относительно самостоятельных диатонических субсистем, звукоряды которых имеют разное интервально-

ступенное содержание, а сами эти подсистемы функционируют одновременно в разных голосах (пластах) гармонической ткани или последовательно в рамках одного и того же голоса (пласта); то же, что *Полидиатоника*, *Диатоника синтетическая*. (См. *Хроматический переменный лад* и *Диахроматика*.) "Звуковой состав многоплановой диатонической системы в основном может быть уложен в известные схемы типа <...> двенадцатиступенной хроматической тональности <...>. Однако любая проекция многоплановой системы на одну "плоскость", т.е. в звукоряд, даст в лучшем случае неполную картину лада, исказит внутренние функциональные отношения", скроет диатоническую природу отдельных планов этой системы 52.340-341.

- **Диатоника синтетическая** — "двенадцатиступенная система гармонии, развивающая традиционную семиступенную <...>. /К/ак цельная, вполне откristаллизованная система <...> предстает в сочинениях Мусоргского — в связи со свободными ладовыми объединениями, полиладовостью, несмежными хроматизмами и другими характерными чертами мелодики русского фольклорного склада. Позже, перенесенная в иную национальную стилистику, эта "полидиатоника" в более колористическом плане широко развивается в творчестве Дебюсси" 59.147. (См. *Полиладовость*, *Полидиатоника*, *Хроматический переменный лад*.)

Диатоническая система — то же, что *Диатоника*.

Диатонические по существу интервалы — все интервалы "не превышающие шести квинт" 29.4.1.72 .

Диатонические ряды созвучий — многоразовое перемещение каких-либо созвучий на один и тот же интервал без привлечения хроматических звуков в качестве основных и других аккордовых тонов. См. *Квартовые ряды созвучий*, *Квинтовые ряды созвучий*, *Терцовые ряды созвучий*.

Диатонические ступени — основные тоны ладовой системы, которые могут быть расположены в пределах шести "интервальных шагов" по чистым квинтам друг от её первой ступени.

Диахроматика — специфическая форма хроматики, образующаяся в полидиатонических тональных структурах, сущность гармонической природы которой связана с образованием между ступенями отдельных ди а т о н и ч е с к и х субладов непосредственных или опосредованных хроматических отношений по вертикали, и горизонтали. (См. *Диатоника синтетическая*, *Полиладовость*, *Полидиатоника*, *Хроматический переменный лад*.)

Диахроматические аккорды — см. *Хроматические по положению аккорды*.

Диахроматические интервалы — см. *Хроматические по положению интервалы*.

Дискретное пространство — пространство, все точки которого изолированы. Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. — М., 1975.

¹ Термин Л.Карклиньша Применяется автором для определения особого типа ладовой организации, возникающей " в результате своеобразного синтеза диатонических и хроматических ладовых форм", при котором "звуки, воспринимающие в условиях диатоники и в мажорно-миноре как альтерированные или хроматические, стали самостоятельными наравне с основными ступенями" 27.57.

^{II} "Дискретный <...> [фр. discret < лат. discretus отделенный, разделенный]. *случ.* Прерывистый, состоящий из отдельных частей <...>" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов.

Дискретности параметр* — фактор, в соответствии с которым складывается принципально прерывное становление каких-либо конструктивных элементов или фрагментов музыкальной ткани, в том числе: гармонических, метроритмических и др. (в частности: вертикальное, горизонтальное, диагональное, глубинное).

Диссонантная тональность — тональная организация с диссонантной тоникой [92; 14]. Генетически предшествующие ей явления — это длительно выдерживаемые неустойчивые гармонии в серединах, преддьяктах, вступлениях, связующих разделах, функциональная инверсия. Многообразие конкретноструктурных воплощений диссонантной тональности в музыке XX столетия связано с многовариантностью диссонантных структур её тоник, а также аккордов других тональных функций. Широко распространены модификации диссонантной тональности, построенные исключительно из диссонантных компонентов.

Дифференциация структуры — расчленение, разделение, расслоение структуры как целого на различные части, отдельные элементы и их связи.

Дифференциация элементов структуры — различение элементов структуры при сравнении их друг с другом.

Додекафонная техника — одна из наиболее распространенных форм *серийной техники*, в которой *серия* содержит двенадцать элементов (звуков, длительностей, динамических оттенков и пр.); то же, что *Додекафония*.

Додекафония — двенадцатитоновая композиция, являющаяся наиболее последовательной и совершенной фазой развития *серийной техники*; то же, что *Додекафонная техника*.

В целом додекафония представляет собой проецирование на интонационную структуру *атональности* полифонической техники XV-XVI столетий. Многообразны связи додекафонии и с музыкальным искусством позднего романтизма, что проявляется прежде всего в общих для многих стилей этой эпохи и более всего для вагнеровского и малеровского направлений тенденции к ладотональной децентрализации, эмансипации диссонанса, тотальной хроматизации музыкальной темы и всей ткани при полном равноправии составляющих её тонов, в разнообразных формах комплементарности как основного логического движения гармонии.

¹ Историческая закономерность появления серийной техники и её наиболее совершенного вида – додекафонии результат поиска той формообразующей силы, которую в лице тональности и обусловленных ею организующих факторов в определённой степени теряла музыка отдельных художников позднего романтизма, а также последующих им композиторов атонального направления. Характерное качество их музыки, связанное с постоянно растущей усложненностью мелодического материала и потерей тональной основы – уменьшение роли традиционной тематической контрастности как одного из ведущих факторов формообразования. Результат такого ослабления тематических приёмов композиции без предложения каких-либо новых мощных и доступных восприятию средств композиционной интеграции – осязаемое разрыхление музыкальной ткани, исчезновение четкого внутреннего членения формы. Трудность и, в отдельных случаях, недоступность для восприятия, воспитанного на тонально-тематических структурах, сочинений с подобными качествами. Их элитарная значимость на первых – часто весьма длительных – этапах своего вхождения в общественное музыкальное сознание.

Число композиторов, стоявших у "колыбели" серийной техники, значительно. В их числе: Николай Рославец (сочинения 1913-1928 годов с техникой, так называемых, "синтетаккордов" с 6-8 тонами, на основе которых выстраивалась музыкальная ткань), Ефим Гольшев (1914 год – струнный квартет, особенно близкий в своей организации к конструктивным закономерностям

Додекафония в её наиболее догматическом периоде (3-ий квартет Шенберга) – исключительно ортодоксальный метод музыкальной композиции. Его негативные стороны связаны, прежде всего, с определённой абстрактностью и формальностью способов организации музыкальной материи, их оторванностью от богатейших достижений, традиций мирового музыкального искусства, его интонационной сокровищницы. Относительное решение данной проблемы происходит в последующих фазах развития додекафонии, когда была отброшена непримиримость с иными принципами построения композиции и ранее сложившимися формами интонационного мышления. Особенно благотворной в этом отношении оказалась взаимосвязь додекафонных приёмов письма с ладотональными и ладомодальными, в том числе: построение и трактовка отдельных интервальных групп серий (сегментов) как тональных или квазитональных элементов (последнее встречается чаще); введение собственно тональных построений в виде цитат, псевдоцитат, аллюзий; центропеременная организация мелодических и гармонических элементов додекафонной ткани как устойчивых и неустойчивых; построение и трактовка отдельных сегментов серии как построений, имеющих звукорядное (модусное) основание; включение в процесс формообразования принципа серийно-тематического построения композиции наряду с серийно-атематическим (исключительно важно значение последнего фактора в плане позитивного решения проблемы: додекафония и классические, в том числе сонатная, формы) и др.

Музыка 20 столетия показала, что художественно-выразительные и образно-драматургические возможности музыкальной ткани, создаваемой на основе додекафонной техники исключительно широки и многогранны. Изначальные представления о пригодности додекафонии только для выражения ужаса, страдания, испуга и тому подобных эмоциональных состояний постепенно ушли в прошлое. Сегодня общепризнанно, что додекафонная техника – это технологический аппарат, который может быть подчинен любой эстетике: нами приёмлемой и нам претящей, и что её возможности в сфере выразительности и воплощения жанрово-народного, национального начала значительно возрастают при слиянии с ранее сложившимися формами гармонического мышления.

Исходный материал додекафонной композиции — двенадцатитоновая серия, составленная из двенадцати неповторяющихся звуков темперированного строя. Обязательные качества такой серии в к л а с с и ч е с к о й (ортодоксальной) додекафонии: 1) наличие определённых индивидуальных черт в логике интервальной структуры серии, позволяющих отличать её от других серий и являющихся предпосылкой будущей динамики, агогики, темпа и других сторон всего додекафонного сочинения. Обязательное условие такого значения серии – наличие в ней определённого порядка в движении тонов, их интервальном соот-

додекафонии; 1920 год – "Ледяная песнь" – оркестровое сочинение, исполненное впервые в Берлине как первое додекафонное сочинение), Фриц Хайнрих Кляйн (1921 год – четырехручное фортепианное сочинение "Машина – внетональная сатира на самого себя", в котором используются двенадцатитоновые созвучия и другие элементы будущей двенадцатитоновой техники), Йозеф Маттиас Хауэр (ряд сочинений с двенадцатитоновым порядком, создававшихся с 1908 года, в том числе "Ном" – наиболее удачное среди них фортепианное сочинение; 1920 год – теоретический труд "О сущности музыкального", где впервые делается попытка определения двенадцатитоновой системы), Арнольд Шенберг – родоначальник наиболее продуманной и разработанной классической додекафонной системы (1921-1924 годы – "Сюита для фортепиано" ор. 25, полностью написанная на основе додекафонных методов звуковысотной композиции).

ношении, при котором уже в самой серии создаются достаточно характерные динамические напряженности в их становлении, спаде и исчезновении; 2) повторение любого из тонов серии только после проведения остальных; 3) исключение из структуры серии мелодических ходов, принадлежащих одной диатонической шкале, в том числе арпеджио, диатонических аккордов и др.; 4) исключение из структуры серии и её последующих модификаций различных элементов так или иначе связанных с тонально-ладовыми формами структуры; 5) невозможность расположения тонов серии по хроматической гамме, квинтовому или квартовому кругу, а также более, чем по двум одинаковым интервалам подряд и др.

Принципиальное соблюдение этих и некоторых других правил додекафонии – явление крайне редкое в современной художественной практике (известны также нарушения отдельных правил построения серии и в самых ранних художественных образцах классической додекафонии). Основные из этих нарушений: повторения отдельных тонов серии подряд, в трелях, тремоло, при опевании серийных тонов внесерийными вспомогательными звуками, а также вместе с другими серийными тонами в виде отдельных интервальных групп и т. д.

Главный рабочий материал додекафонной композиции – четыре формы серии:

п р и м а (P — первоначальная) или **о с н о в н а я** форма серии (O);
р а к о х о д (R) — проведение звуков первоначального варианта серии от конца к началу; **и н в е р с и я** (I) или обращение — форма, образующаяся в результате замены восходящих интервалов первоначального варианта серии на нисходящие и наоборот; **р а к о х о д и н в е р с и и** (RI) – проведение звуков инверсионной формы серии от конца к началу;

п о з и ц и о н н ы е варианты вышеназванных форм с е р и и, взятые от разных ступеней хроматической гаммы (12 позиций для каждой формы);

п р о и з в о д н ы е формы серии:

п е р м у т а ц и о н н а я – модификация серии, связанная с изменением её интервального порядка, а так же порядка её тонов с помощью регулярного их пропуска или перестановкой по каким-либо заранее подготовленным схемам и т. п.;

р о т а ц и о н н а я – особый вид пермутации, направленной на изменение порядка внутри отдельных звуковых групп серии путем "вращения", перестановки тонов этих групп относительно друг друга;

и н т е р п о л я ц и о н н а я – вариант серии, связанный с введением между отдельными тонами или группами изначальной серийной последовательности "посторонних" тонов, групп, принадлежащих ей же, но взятых из других её сегментов (интерполяция односерийная или однорядная) или из других её форм. Её особая разновидность – **п е р е к р е с т н а я** **и н т е р п о л я ц и я**, основывающаяся на регулярном "перебрасывании" отдельных тонов и групп из одного ряда в другой в виде своеобразного "обмена");

с е л е к ц и о н н а я — вид серии, выстроенный путем отбора из одного, реже нескольких рядов изначальной формы серии отдельных её тонов или групп для создания новой серии меньших размеров, по отношению к которой все остальные серийные звуки выполняют роль дополняющих тонов и др.

Наиболее распространенные способы работы с серией и её различными формами:

1) повторение серии (её форм) в одной и той же позиции или на разных, т.е. с

одновременной транспозицией;

2) повторение серии в виде одной из форм, но с сохранением начального тона или без его сохранения;

3) проведение нового варианта серии, начиная с её последнего звука, в том числе:

с в я з у ю щ и й м о с т — проведение нового варианта серии: с повторением последнего тона предыдущего варианта,

э л л и п т и ч е с к и й м о с т — проведение нового варианта серии: без повторения последнего тона предыдущего варианта;

4) повторение серии с частичной пермутацией, при которой звуковые группы (ротационные члены) ретируются (вращаются) так, что первый тон группы становится последним (напр., первые три тона серии, составляющие один из её сегментов, могут иметь следующие перестановки: 2 – 3 – 1, 3 – 1 – 2). При этом по окончании ротации первой группы серии возможны три вида её продолжения:

в н е ш н и й, при котором вторая группа начинается ближайшим тоном серии, идущим за последним тоном первой группы (в названном примере это будет четвертый тон серии);

в н у т р е н н и й, при котором вторая группа начинается вторым тоном первой группы; к о н т р о т а ц и о н н ы й, при котором первый тон новой модели является последним в предыдущей;

5) повторение серии (её различных форм) с интерполяцией всех видов;

6) сегментация серий как дробление её на группы от двух до шести нот – способ, направленный на повышение доступности серии для восприятия (обычно эти сегменты используются в качестве самостоятельного материала в различных голосах структуры);

7) трактовка серии как мелодической темы, обладающей характерными ритмическими, темповыми, динамическими, тембровыми, агогическими и другими качествами, а также определенностью своих мотивных членений и связей, в том числе:

п о л н а я с е р и я (= двенадцатитоновая), т.е. использующая весь звуковой ряд серии;

п а р ц и а л ь н а я с е р и я (частичная), содержащая либо часть тонов серии, либо приплюсовывающая к двенадцатитоновой серии еще несколько её тонов, следующих по порядку за двенадцатым звуком (1 – 2 и т. д.);

к о м п л е к с н а я с е р и я, пропускающая в процессе построения темы-серии один или несколько звуков в одном или нескольких местах серийной последовательности, которые, в целях сохранения всех двенадцати тонов в каждом проведении серии, интерполируются (внедряются) в другие голоса музыкальной ткани).

К числу наиболее общехарактерных способов преобразования тем-серий относятся:

тематическое варьирование серии (= тематические вариации серии) — разнообразное ритмическое, мотивное и прочее варьирование их структуры, ведущее к её явлению в качестве как исходной, так и совершенно противоположной (!) по характеру темы-серии;

работа с серий-темой как собственно тематическим образованием при соблюдении основных принципов додекафонного конструирования и тематического построения формы.

П о л и ф о н и я — наиболее характерный и теоретически разработанный вариант фактуры в додекафонии. Одно из немногих запрещений действующих в

ортодоксальной "полифонической додекафонии" – последовательное исключение октавных и унисонных совпадений между отдельными голосами или их употребление в исключительных случаях (октавные удвоения в качестве обычной дублировки голосов – допустимое явление). Наиболее распространенные способы работы с серийными рядами в полифонии:

- 1) построение многоголосной ткани из тонов одного ряда серии;
- 2) использование в каждом из голосов своего серийного ряда или своей формы серии, в том числе: идентичных, но взятых от разных исходных тонов и различных, построенных от одного или разных тонов;
- 3) соединение вышеназванных способов с различными приёмами работы с серийным материалом в одноголосии, в частности, с сегментарным членением, интерполяцией разных видов и др.;
- 4) разнообразные формы ритмизации каждого из голосов при проведении в них сходных или разных рядов и форм серии;
- 5) разнообразные темповые характеристики каждого из голосов и том числе и такие, при которых возможно неоднократное проведение какого-либо из рядов или форм серии в одном из голосов при одноразовом проведении другого ряда (или того же) в ином голосе и т.д.;
- 6) имитационные формы построения (в том числе канонические) из разных или одинаковых рядов и форм серии, с различными изменениями (увеличением, уменьшением и пр.);
- 7) пуантилистическая конфигурация фактуры как особая форма воплощения полифонии в додекафонной структуре;
- 8) проведение отдельных голосов полифонической ткани с синхронным ритмом, ведущее к образованию своеобразных псевдоаккордовых структур.

Основные типы созвучий в полифонической додекафонии:

- **с о с е т а н и я** — отдельные вертикальные "срезы" полифонической ткани — моменты в совместном звучании отдельных тонов разных голосов этой ткани и не предполагающие своего восприятия в качестве элементов, обладающих определённой конструктивно-гармонической самостоятельностью;
- **п с е в д о а к к о р д ы** — моменты слияния самостоятельных голосов полифонической ткани с синхронным ритмом (см. *Фактура полифоническая синхронная*).

Г о м о ф о н и я — менее характерный, по сравнению с полифонией, вариант фактуры в додекафонной ткани. Основные типы созвучий в гомофонной додекафонии:

- **а к к о р д ы** — многозвучные элементы, обладающие определённой конструктивной самостоятельностью и выступающие в качестве логически дифференцируемых и определённых представителей конкретной додекафонной структуры;
- **а к к о р д ы с д о б а в о ч н ы м и и з а м е н н ы м и т о н а м и**.

Наиболее распространенные приёмы образования додекафонных созвучий:

- построение с точным соблюдением порядка тонов;
- построение в соответствии с сегментарным делением серии, в том числе:

- с соблюдением тонового порядка,
- со свободной расстановкой (ротацией) сегментных тонов; построение с применением всех названных приёмов в последовательности и одновременности.

Специфические факторы гармонического единства в додекафонной ткани:

1) серия, которая является единственным источником гармонического материала додекафонной структуры и таким образом присутствует на протяжении всего сочинения в качестве активного фактора структурной связи;

2) характерность интервально-гармонического содержания серии — его специфика, конструктивно-логическая индивидуальность, позволяющие ощущать серийное происхождение ткани, её серийную взаимосвязанность несмотря на свободу ритмики, октавных и других перестановок звуков и сегментов серии;

3) характерность способа использования серии, выдержанная в течении всего сочинения или значительного его раздела и приводящая к появлению столь определённых конструктивных черт додекафонной ткани, которые не могут быть не восприняты как объединяющий фактор.

Общеструктурные факторы гармонического единства в додекафонии:

1) звуковая однородность созвучий — связь через общие тоны (фактор, действие которого в додекафонной ткани проявляется обычно опосредовано и ослаблено, поскольку близлежащие додекафонные созвучия в большинстве додекафонных сочинениях — особенно в классических ортодоксальных — общих звуков не имеют);

2) структурная однородность созвучий — связь через общие интервалы (значительное усиление данного фактора в тех случаях, когда в роли конструктивных интервалов серии выступают один или два интервала);

3) смысловая связанность — объединение элементов и частей структуры по их смыслу, назначению их действия в структуре;

4) фактурная однородность.

Факторы, определяющие гармоническое развитие в додекафонных структурах, также подразделяются на специфические и общехарактерные.

Важнейшие специфические факторы гармонического развития в додекафонных структурах:

- серийный порядок тонов,
- индивидуальные закономерности (интервальные, конструктивно-логические) этого порядка,
- характерные способы использования серии, задуманные до начала сочинения или выведенные в процессе работы над материалом и затем намеренно применяемые, специально отобранные для данного сочинения приёмы работы с отдельными фрагментами серии и др.

Важнейшие общеструктурные факторы гармонического развития:

- гармоническая плотность вертикали (её изменение, пульсация),
- красочность созвучий,
- динамика,
- ритм,
- агогика и др.

Доминанта — то же, что *Доминантовая функция, Функция доминанты, Верхне-*

квинтовая функция и Нижнеквартовая функция. См. Нетонические функции.

Доминантовая функция — функция неустойчивого конструктивного элемента, находящегося в верхнеквинтовых или нижнекварттовых отношениях с устойчивым конструктивным элементом; то же, что *Доминанта, Функция доминанты, Верхнеквинтовая функция и Нижнеквартовая функция. См. Нетонические функции.*

Дополнительные факторы гармонического единства* — принципы конструирования (= конструктивные приёмы), применяемые при построении звуковой ткани наряду с основными конструктивными принципами какой-либо техники письма для создания дополнительных гармонических связей в этой ткани. Важнейшие отличия *дополнительных факторов гармонического единства* от основных — это не обязательность их связи только с той техникой письма, принципы (= конструктивные приёмы) которой применяются при построении звуковой ткани в качестве основных; возможность их применения и не применения и, в подавляющем большинстве случаев, эпизодичность этого применения. К разряду наиболее распространённых *дополнительных факторов гармонического единства* относятся *дополнительный конструктивный элемент, тематическая интонация и гармоние-мелодия.*

Дополнительный конструктивный элемент (ДКЭ) — 1) конструктивный принцип, следование которому, наряду с основными конструктивными принципами, присущими той или иной технике письма, обуславливает еще большее единение звуковой ткани музыкального сочинения; 2) дополнительный конструктивный приём, применение которого, наряду с основными приёмами той или иной техники письма, способствует еще большему единению различных элементов гармонической структуры.

В качестве ДКЭ обычно выступают различные интервалы, *соинтервалы*, аккорды и даже отдельные тоны, которые при этом как бы "прославляют", "прошивают" гармоническую структуру музыкального сочинения на её отдельных участках, "рассеиваясь" среди основных конструктивных элементов. При этом для многозвучных ДКЭ очень характерно распадение на отдельные свои части и проникновение в таком своём виде "внутрь" различных основных элементов.

Природа ДКЭ, как и большинства других *дополнительных факторов гармонического единства*, обычно связана с эпизодической повторностью (в том числе, регулярной и нерегулярной) какого-либо звукового элемента (напр.: тона, интервала, *соинтервала*, аккорда) в составе основных конструктивных элементов конкретной гармонической структуры. Такое применение ДКЭ — условное, обеспечивающее этой структуре определённое, хотя и *рассредоточенное* красочное единообразие, способствующее тем самым достижению в ней большей связности и цельности. Возможно комбинирование различных форм дополнительного конструктивного элемента между собой и с другими факторами единства (напр., фактурным).

Принцип *дополнительного конструктивного элемента* — важное средство индивидуализации гармонической структуры. Применения этого принципа имеет исторические традиции и наблюдается чаще всего в творчестве тех композиторов, которые сознательно использовали разнообразные ДКЭ в определённых выразительных целях. Наиболее яркое проявление принципа ДКЭ связано с творчеством композиторов конца XIX — начала XX столетий (Лист, Вагнер, Малер, Дебюсси, Римский-Корсаков и мн. др.). Сочинения большинства композиторов нашего времени — пример самого многообразного и широкого применения принципа ДКЭ как важного фактора объединения и индивидуализации гармонического материала сочинений.

Дублирующие аккорды — созвучия, отдельные тоны которых повторяют линию движения мелодического голоса; то же, что *Скользящие аккорды*, *Аккорды-дублировки*, *Ленточные аккорды*.

В отношениях этих аккордов повышенную роль играют их линейные связи и, напротив, значительно ослабляются тонально-функциональные. Наибольшая нейтрализация последних происходит обычно при полной идентичности голосов, сочетающихся в *аккордах-дублировках*. Быстрые смены этих созвучий, их крайнее регистровое положение, сложная интервальная структура, её индивидуализация — самые важные факторы, способствующие вышеназванной нейтрализации. В движении дублирующих аккордов находит своё отражение логика развития ведущего мелодического голоса. Основная их функция — выступление в роли декоративных гармонических элементов, раскрашивающих ведущий голос. Их сходство в этом отношении с действием различных оркестровых тембров, дублирующих мелодические линии (отсюда и частое их другое название "тембровые созвучия"). Явление дублирующих аккордов обозначается также понятиями *многоголосная мелодия* и *ленточное голосоведение*.

Единотональность. "Этим термином, сходным, но не однозначным с термином "однотональный", мы в особенности хотим подчеркнуть сохранение единой тональности на всем протяжении секвенции с отклонениями <...>. В последних ведь как раз предполагается движение по тональностям, как функциям высшего порядка (тональность второй, третьей ступени и т. п.) при сохранении господства некоторой единой тональности (т. е. тональности первой ступени)" 6.422.

Задержание — 1) гармонический элемент (звук, созвучие), возникающий на относительно сильной временной доле перед другим относительно более слабым во временном отношении гармоническим элементом и находящийся с ним в плавной линейной связи в качестве подчинённого конструктивного элемента, задерживающего его ожидаемое появление; 2) задерживающий неаккордовый звук — звук, не входящий в состав аккорда, возникающий на относительно сильной временной доле перед более слабым во временном отношении аккордовым тоном и находящийся с ним в плавной одnogолосной связи в качестве гармонического элемента, задерживающего ожидаемое появление этого аккордового тона.

Задерживающее созвучие — см. *Созвучие неаккордовое*.

Закономерность структуры — то же, что *Закон структуры*.

Закон конкретноструктурный* — внутренняя и необходимая, существенная и повторяющаяся связь конструктивных составляющих и явлений, характерная для какой-либо из структур конкретного музыкального сочинения (в том числе: временной, гармонической, динамической, тембровой, темповой, штриховой и др.), в которой находят своё индивидуальное воплощение те или иные общеструктурные и техникоструктурные законы; то же, что *Закон конкретный*. См. *Закон общеструктурный*, *Закон техникоструктурный*.

Закон конкретный* — то же, что *Закон конкретноструктурный*.

Закон общеструктурный* — внутренняя и необходимая, всеобщая и существенная, повторяющаяся связь конструктивных составляющих и явлений, характерная для всех структур любого музыкального сочинения (в том числе: гармонической, временной и др.), не зависимо от времени его создания и технической природы; то же, что *Закон общий*. См. *Закон конкретноструктурный*, *Закон техникоструктурный*.

Наиболее характерные из *общеструктурных законов* на уровне гармонического материала музыкального сочинения:

- ✓ принципиальное повторение связей, отношений (= значений, функций) тех или иных начально избранных конструктивных элементов гармонической структуры в связях, отношениях (= значениях, функциях) всех последующих конструктивных элементов этой структур или её отдельных разделов (см. *Центральный элемент, Главный элемент, Побочный элемент, Основная модель структуры, Производные элементы*);
- ✓ принцип комплементарности или, иначе, принципиальное становление значений, связей, отношений (= функций) любых конструктивных звуковых элементов как значений, связей, отношений (= функций) взаимодополняющих частей какого-либо гармонического целого ;
- ✓ принципиальная зависимость характера функциональных отношений конструктивных элементов гармонической структуры от свойств их материала;
- ✓ принципиально разное проявление одних и тех же функциональных отношений в материале разного типа;
- ✓ принципиальное образование системы функциональных отношений конструктивных элементов гармонической структуры с учётом их целесообразно избираемых конкретных материально-структурных свойств;
- ✓ принципиальное образование системы функциональных отношений конструктивных элементов гармонической структуры на основе целесообразно избираемого её ОМ (основной модели) (= главного элемента, центрального элемента);
- ✓ принципиальное *ограничение конкретного материала* (см.) в гармонической структуре любого музыкального сочинения.

Закон общий* — то же, что *Закон общеструктурный**.

Закон структуры — закон, раскрывающийся в качестве внутренней и необходимой, всеобщей и существенной связи элементов и явлений *структуры*. Выражение в законе структуры всеобщих и существенных отношений и связей структуры, отвлеченных от частных и случайностей. Обедненность *закона* по сравнению с *явлением структуры*, в котором находит своё выражение как всеобщее, так и частное. Аналогичная обедненность *сущности структуры* в соотношении с её *явлением*. (Сущность всегда находится в единстве с явлением, поскольку она не только в явлении себя обнаруживает, но через явление существует и действует. Однако сущность скрыта под поверхностью явлений, тогда как явления обнаруживаются нами непосредственно. Поэтому сущность и явление не совпадают. Сущность более глубока, чем явление, но зато явление богаче.). См. *Закон структуры музыкального сочинения, Закон конкретноструктурный, Закон общеструктурный, Законы техникоструктурный*.

Закон структуры музыкального сочинения — закон, раскрывающийся в качестве внутренней и необходимой, всеобщей и существенной связи элементов и явлений какой-либо из *структур* музыкального сочинения (в том числе: временной, гармонической, динамической, тембровой, темповой, штриховой и др.).

¹ Напр., общеструктурные функции ЦЭ (центрального элемента) и ПЭ (периферийного элемента), которые в любой из проекций гармонической структуры, не зависимо от её технического решения и материального содержания, а также, как в своих исходных, так и последующих своих явлениях, всегда реализуются как значения конструктивных элементов комплементирующих друг друга в рамках главного элемента этих проекций гармонической структуры (ГЭ или, иначе, ОМС — основной модели структуры), Причём как в материальном, так и смысловом (= функциональном) отношениях.

В зависимости от того, распространяется ли данный закон на структуры всех музыкальных сочинений, на структуры сочинений, связанных только с определённой техникой (техниками) письма или исключительно на отдельные сочинения, различаются три типа такого закона (= закономерности): *закон общеструктурный* (= закон общих, закономерность общая), *закон техникоструктурный* (= закон технический, закономерность техническая), *закон конкретноструктурный* (= закон конкретный, закономерность конкретная).

Закон техникоструктурный* — внутренняя и необходимая, существенная, повторяющаяся в своём явлении связь конструктивных составляющих и явлений, присутствующая только определённым техническим разновидностям какой-либо из *структур* музыкального сочинения (в том числе: временной, гармонической, динамической, тембровой, темповой, штриховой и др.); то же, что *Закон технический*. В этом законе всегда находят своё более или менее индивидуальное преломление те или иные общеструктурные законы. См. *Закон конкретноструктурный*, *Закон общеструктурный*

Закон технический* — то же, что *Закон техникоструктурный**;

Законы материала — законы, охватывающие наиболее общие особенности материала той или иной из компонентных систем музыкального сочинения (в том числе: гармонической, ритмической, тембровой, штриховой и др.).

Законы звуковой структуры — см. *Закон структуры музыкального сочинения*, *Закон общеструктурный*, *Закон конкретноструктурный*, *Закон техникоструктурный*.

Звукоблок — "сонорная звукомасса, объединённая общим формальным принципом и смыслообразующей функцией" 14.252. Применяется в качестве конструктивного элемента моно- и полигармонического пространства сонорного типа. Различаются два основных типа звукоблоков: стабильные, сохраняющие внешние очертания при внутренней подвижности, и мобильные, не сохраняющие их.

Звуковая структура — 1) прочная, относительно устойчивая связь (отношение) и взаимодействие звуков, звуковых групп (элементов), частей звуковой композиции, явления, звукового процесса как целого; 2) то же, что *Гармоническая структура*.. Генетическая преемственность понятия "структура" с прежними понятиями "лад", "гармония", относящимися соответственно к мелодико-звукорядному воплощению единства и организованности между звуками и аккордами системы музыкального мышления. Выражение такой преемственности во включении значений этих категорий в понятие "структура" как отдельных частных случаев. Возможность применения термина "структура" к простым формам звуковых объединений по вертикали, горизонтали, "диагонали" (комплексы связей, проявляющие себя в одинаковой мере и по вертикали и по горизонтали, а также и те, для которых распределение по этим параметрам не имеет определяющего значения. Напр., звуковые фрагменты, образующиеся часто в сериальной и пуантилистической композициях).

Структура целостного образования всегда зависит от свойств составляющих её элементов. Содержание этой зависимости проявляется, прежде всего, в историческом аспекте. Характер её определяется как скачкообразный, при котором изменения элементов структуры до определённого времени, связанного с накоплением ряда количественных преобразований не сказываются на принципах самой структуры, но приводят к их *обновлению* вместе с моментом перехода из *количественной* категории в *качественную*.

Любая из компонентных структур музыкальной ткани и в том числе звуковая обладает тремя обязательными составляющими, которые определяются следующим образом:

➤ *структуры сущность*, или, иначе, *сущность структуры* — сово-

купность всех необходимых элементов и связей, свойственных структуре, взятых в естественной взаимозависимости, в их жизни (художественном исполнении);

- **структуры явление** или, иначе, *явление структуры* — обнаружение её сущности через свойства и отношения, доступные нашим чувствам;
- **структуры закон** или, иначе, *закон (= закономерность) структуры* — закон, раскрывающийся в качестве внутренней и необходимой, всеобщей и существенной связи элементов и явлений структуры. Выражение в законе структуры всеобщих и существенных отношений и связей структуры, отвлеченных от частных и случайностей. Обедненность *закона* по сравнению с *явлением* структуры, в котором находит своё выражение как всеобщее, так и частное. Аналогичная обедненность *сущности* структуры в соотношении с её *явлением*. (Сущность всегда находится в единстве с явлением, поскольку она не только в явлении себя обнаруживает, но через явление существует и действует. Однако сущность скрыта под поверхностью явлений, тогда как явления обнаруживаются нами непосредственно. Поэтому сущность и явление не совпадают. Сущность более глубока, чем явление, но зато явление богаче.) См. *Законы звуковой структуры*.

Звуковое родство — родство конструктивных элементов музыкальной ткани основанное на общности их звукового материала. Различаются: 1) *звуковое родство* гармонических элементов с определённой высотой — "высотное-определённое родство" или, иначе, *высотное родство, звуковысотное родство*; 2) *звуковое родство* гармонических элементов без определённой высоты — "высотное-неопределённое родство" (напр., различного рода *соноров* и *шумозвуков* конкретной и инструментальной природы).

Звуковой структуры законы. К разряду ведущих законов гармонической структуры современной музыки или, иначе, *общеструктурных гармонических законов* относятся :

- зависимость значения и связей конструктивных элементов гармонической структуры от свойств их звукового материала;
- различное проявление одних и тех же способов связи в различном по своему звуковому содержанию гармоническом материале;
- принципиальное образование системы гармонических связей и отношений в любом музыкальном сочинении на основе конкретных свойств начально избранных конструктивных элементов звуковой структуры или, иначе, принципиальное повторение закономерностей начально избранного гармонического материала структуры в последующем её материале (См. в «Словаре...»: *Принцип высотной структуры, Основная модель высотной структуры, Главный элемент, Центральный элемент*);
- принцип комплементарности (= дополнения), выступающий как тенденция к постоянному обновлению гармонической структуры в процессе её образования и являющийся основополагающим

¹ Ниже перечисляемые *общеструктурные гармонические законы** равно проявляют своё действие также в гармонической ткани в с е х сочинений л ю б о й эпохи.

фактором становления, развития и завершения гармонической структуры.

Звуковой структуры дополнительные понятия:

- **общеструктурные законы*** — принципы, раскрывающие то закономерное, что действует в каждой индивидуальной проекции структуры. *Общеструктурные законы** — исторически непреходящие принципы структуры;
- **структурнотехнические законы*** — принципы, раскрывающие то закономерное, что действует в отдельных композиционно-технических разновидностях структуры, содержание которых обусловлено способами организации материала, присущими той или иной технике гармонического письма. *Структурнотехнические законы** — исторически преходящее явление. Преемственность этих законов (ср. законы строгого контрапункта и додекафонии, *старомодальной гармонии* и *новомодальной гармонии*, *диатонической тональности* и *хроматической*, и др.). [Построение современной звуковой структуры может выполняться как основе приёмов гармонического письма, присущих и одной из техник композиции (напр., только тональной, только серийной и т.д.), и нескольких. В первом случае образуются *монотехнические разновидности звуковой структуры**, во втором — *политехнические**. В *политехнических разновидностях звуковой структуры** возможно и дифференцированное применение разных техник гармонического письма (а именно на разных конструктивных уровнях и в различных гармонических пластах музыкальной ткани) и интегрированное (одновременно на одном и том же конструктивном уровне, в одном гармоническом пласте)];
- **конкретноструктурные законы*** — принципы, раскрывающие то закономерное, что действует в данной конкретной проекции структуры;
- **закономерность звуковой структуры** — понятие однопорядковое по отношению к понятию "закон звуковой структуры". Этот термин употребляется прежде всего для характеристики последовательности и правильности тех или иных явлений структуры, для указания на неслучайный характер этих явлений, на необходимость структурных связей, которые они обнаруживают, для характеристики явлений структуры как необходимого, обусловленного определенными причинами процесса, в котором могут действовать не один, а целая совокупность законов.
- **явление звуковой структуры** — обнаружение её сущности через свойства и отношения, доступные нашим чувствам. Обеднённость всякого закона структуры по сравнению с её явлением, в котором наряду со всеобщим, что отражено в законе, находит своё выражение и частное, что он в себе не отражает. Аналогичная обеднённость сущности структуры в соотношении с её явлением¹;

¹ Сущность всегда находится в единстве с явлением, поскольку она не только в явлении себя обнаруживает, но через явление существует и действует. Однако сущность скрыта под поверх-

- **познание звуковой структуры** — процесс раскрытия различных сторон сущности связей составляющих её компонентов (звуков, звуковых групп — элементов, частей звуковой композиции), явлений, звукового процесса как целого. Содержание этого процесса в его движении от явления структуры к её сущности и, наконец, закону, сниженным одним порядком (конструктивным уровнем), и далее вновь к явлению — сущности — закону более высокого порядка и т.д. Задача познания структуры — необходимость перехода от явления структуры, "лежащего" на её "поверхности", к самой её сущности, а, в конечном итоге, к познанию закона структуры;
- **процесс познания структуры** — установление различных закономерностей: конкретноструктурных, техникоструктурных, общеструктурных в связях составляющих её элементов, взятых в их гармоническом единстве;
- **звуки и звуковые группы** (интервалы, трёх и более многотоновые созвучия различной конструктивной природы, в том числе: сочетания, аккорды, соноры, соинтервалия) — основные материальные компоненты звуковой структуры или, иначе, материал структуры;
- **элементы звуковой структуры** (звуковые группы вертикальной, горизонтальной и "диагональной" природы) — основная обобщающая категория материала структуры;
- **свойства элементов структуры** — логические и непосредственно экспрессивные качества того или иного звуковысотного материала. Обусловленность логической стороны этих свойств общеструктурными, техникоструктурными и конкретноструктурными принципами (законами) структурообразования). Зависимость экспрессивных качеств материала от его звукового и интервального состава, фактурного и других решений. Зависимость структуры целостного образования от свойств составляющих её элементов. Содержание этой зависимости в историческом аспекте. Её скачкообразный характер, при котором изменения элементов структуры до определённого времени, связанного с накоплением ряда количественных преобразований не сказываются на принципах самой структуры, но приводят к их обновлению вместе с моментом перехода из количественной категории в качественную;
- **функции элементов** — связи и значения этих элементов в структуре;
- **смысловые связи элементов*** — зависимости и отношения элементов по их смыслу, т.е. назначению их действия в структуре;
- **смысловое родство элементов*** — общность назначения действия элементов в структуре;
- **структурные связи** — качество, присущее всем элементам структуры и заключающееся в многообразных зависимостях и отношениях звуковых компонентов, составляющих эти элементы.

ностью явлений, тогда как явления обнаруживаются нами непосредственно. Поэтому сущность и явление не совпадают. Сущность более глубока, чем явление, но зато явление богаче.

Отнесение понятия "структурные связи" к зависимостям и отношениям звуковых компонентов структуры как внутри её отдельных элементов, так и между ними самими (этимися элементами). Различаются:

- **общеструктурные связи*** — связи, присущие всем конкретным проекциям структуры,
- **структурнотехнические связи*** — связи, характерные для той или иной технико-композиционной разновидности структуры. Обусловленность их индивидуального содержания (специфики) своеобразностью законов построения звукового материала, присущих той или иной технике композиции.
- **конкретноструктурные связи*** — зависимости и отношения, присущие определённым конкретным проекциям структуры, в содержании которых находят своё индивидуальное воплощение общеструктурные и структурнотехнические законы.

Основные типы общеструктурных связей*:

- **общеструктурные материальные связи** — зависимость и отношения элементов по их материалу, присущие всем конкретным проекциям звуковой структуры (= гармонической структуре любого сочинения). Установление этих связей на основе сходства и различия звукового или интервального, либо того и другого состава конструктивных элементов звуковой структуры. Однопозиционность материала элементов — важное условие эффективности их связи по материалу. Разновидность материальных связей (родства элементов по материалу — материальное родство): звуковые связи (звуковое родство) и интервальные связи (интервальное родство). Понимание "звуковых связей" как связей (родства) элементов, основанного на общности их звукового материала, и "интервальных связей" как связей (родства) элементов, основанного на общности интервального состава этих элементов. (В полигармонических вариантах структуры возможно применение понятий "субэлементное родство", "субэлементные связи". Например, связь полиаккордов через субаккорды и др.);
- **общеструктурные смысловые связи*** — зависимости и отношения элементов по их смыслу, т.е. назначению их действия в структуре, присущие всем конкретным проекциям звуковой структуры (= гармонической структуре любого сочинения). Напр., зависимости и отношения типа "центр" — "периферия", "главный элемент" — "побочный элемент", "основная модель структуры" — "производная модель структуры" или, иначе "мультиплицирующая модель структуры*");

Основные типы структурнотехнических связей*:

- **тональные структурнотехнические связи*** — связи звуковысотных элементов в условиях *тональной техники*;
- **серийные структурнотехнические связи*** — связи звуковысотных элементов в условиях *серийной техники*;
- **модальные структурнотехнические связи*** — связи звуковысот-

- *прогрессивные структурнотехнические связи** — связи звуко-высотных элементов в условиях *техники прогрессий* (= *прогрессивной техники**);
- *соинтервальные структурнотехнические связи** — связи звуко-высотных элементов в условиях *техники соинтерваллий** (= *техники интервальных групп**);

Частные понятия, связанные с общим понятием "звуковая структура":

- **значение элемента** (= функция элемента) — то, чем является этот элемент по отношению к другим элементам. Различаются:
- **общеструктурные значения элементов*** — значения, присущие элементам во всех конкретнозвуковых проекциях структуры;
- **структурнотехнические значения элементов*** — значения, присущие элементам определённых разновидностей структуры, связанных с определённой техникой звуковой композиции;
- **конкретноструктурные значения элементов*** — конкретное индивидуальное выражение определённых общеструктурных и структурнотехнических значений;
- **дифференциация структуры** — расчленение, разделение, расслоение структуры как целого на различные части, отдельные элементы и их связи;
- **дифференциация элементов структуры** — их различение при сравнении друг с другом;
- **градация структуры** — постепенный переход от одних элементов структуры, её частей и их связей к другим по принципу убывания или нарастания какого-либо их качества;
- **градация элементов структуры** — установление их в ряды однородных компонентов по принципу убывания или нарастания какого-либо качества. ("Переход от одного элемента в таком ряду к другому позволяет дать эффект движения, развития, благодаря чему ощущается смысловая дифференциация элементов" 91.173.);
- **интеграция структуры** — объединение частей, элементов структуры и их связей как компонентов одного целого;
- **принцип дифференциации структуры** — основное, руководящее правило её расчленения;
- **принцип материальной дифференциации** — расчленение структуры на основе различий элементов по их материалу;
- **принцип смысловой дифференциации*** — расчленение структуры на основе различий элементов по их смыслу, назначению действия;
- **принцип интеграции структуры** — основное, руководящее правило объединения частей, элементов структуры и их связей;
- **принцип материальной интеграции** — объединение на основе сходства элементов и частей структуры по их материалу;
- **принцип смысловой интеграции*** — объединение на основе сходства элементов и частей структуры по их смыслу, назначению их действия в структуре;

- **система структуры** — логическая организация структурных связей с помощью смысловой дифференциации их на основе конкретного избранного материала.

Звуковые связи — связи гармонических элементов, основанные на общности их звукового материала. Различаются: 1) *звуковые связи* гармонических элементов с определённой высотой — "высотно-определённые связи" или, иначе, *звуковысотные связи* и 2) *звуковые связи* гармонических элементов без определённой высоты — "высотно-неопределённые связи" (напр., связи по звуковому материалу различного рода *соноров* и *шумозвуков* конкретной и инструментальной природы).

Звуковысотная система — 1) совокупность взаимосвязанных звуковых элементов, обладающих определённой высотой (в том числе: отдельных тонов, интервалов, созвучий, различных комплексов из них); 2) совокупность *звукоединиц* с определённой высотой, связанных общей функцией; 3) то же, что *Гармоническая система*; 4) продукт "логической переработки непосредственных впечатлений, логического абстрагирования как обобщения и систематизации музыкальных явлений" 72.24.

Звуковысотная субсистема — 1) *звуковысотная система*, выполняющая функцию конструктивного элемента в звуковысотной системе более высокого уровня (напр.: относительно автономная пуантилистическая система в масштабе периода, выступающая как составной элемент пуантилистической системы в масштабе более сложной части музыкальной композиции, или серийные, прогрессийные, формульные варианты звуковысотной системы, взаимодействующие по вертикали в качестве составных частей, соответственно, полисерийного, полипрогрессийного, полиформульного целого); 2) то же, что *Гармоническая субсистема*.

Звуковысотная субструктура — 1) *звуковысотная структура*, выполняющая функцию конструктивного элемента в звуковысотной структуре более высокого уровня; (напр.: относительно автономная *тональная структура* в масштабе периода, выступающая как составной элемент тональной структуры в масштабе более сложной части музыкальной композиции, или тональные, а также серийные, прогрессийные, формульные системы, взаимодействующие вертикали в качестве составных частей, соответственно, политонального, полисерийного, полипрогрессийного, полиформульного целого); 2) то же, что *Гармоническая субсистема*.

Звуковысотное родство — см. *Звуковое родство*; то же, что *Высотное родство*.

Звуковысотные (= высотные) связи (= **звуковысотные или, просто, высотное родство**) — см. *Структурные связи*, *Звуковые связи*.

Звуковысотный фактор — фактор, опирающийся "на объективные свойства *звукового родства*" и имеющий наибольшее значение при "разделении звуков на главные и подчиненные" 85.214.

Звукоряд — 1) ряд звуков, выстроенных в порядке нарастания или убывания их высоты; 2) "абстрагированная схема лада, понятие отвлеченное, возникающее в процессе логического отстранения качественно-функциональных взаимоотношений тонов и, следовательно, их семантических особенностей" 70.43.

Звукорядного единства принцип — принцип взаимосвязи, объединения музыкальных элементов на основе их звукорядного родства.

Звукорядное родство — родство элементов, связанное с их принадлежностью одному звукоряду. Фактор взаимосвязи, проявляющий себя на протяжении всего музыкального сочинения или его части как в непосредственной форме (музыкальное сочинение или его часть целиком строятся на основе одного звукоряда), так и в опосредованной (элементы одного звукового ряда чередуются с элементами другого звукорядного ряда. См. *Полимодальность*, *Модальная техника*, *Полидиато-*

ника, Многосоставные лады, Мутирующие лады, Переменный лад).

Зеркальные компонентные формы* — одновременно складывающиеся компонентные формы (гармонические, ритмические, динамические и др.), графический рельеф которых зеркально-симметричен по отношению друг к другу. В случае, если эти формы связаны с разными голосами (пластами) музыкальной ткани они могут быть как однопараметрными (напр., только гармонические компонентные формы, только динамические компонентные формы), так и разнопараметрными (напр., в одном голосе динамические, а в другом — ритмические компонентные формы). Если эти формы связаны с одним и тем же голосом (слоем) музыкальной ткани, то они всегда разнопараметрные. См. *Синхронно-параллельные компонентные формы.*

Иерархичность созвучий — и е р а р х и ч н о с т ь — способность созвучий в их материальных и смысловых отношениях друг с другом к определённому соподчинению, т.е. установлению между собой тех или иных иерархических отношений.

Инверсия серии — форма серии, образующаяся в результате замены восходящих интервалов её исходного варианта (= *примы серии*) на нисходящие и наоборот.

Индивидуализация звуковысотных структур — "Первый важнейший импульс индивидуализации <...> — стилистическое ограничение, обуславливаемое всем внутренним обликом композитора, его эстетическими убеждениями и темпераментом, национальностью, всем содержанием его творчества. Первое ограничение в большей или меньшей степени исключает для композитора ряд гармонических (если речь идет о гармонии) средств как принципиально несовместимых с его индивидуальностью <...> Второе ограничение — выбор гармоний в расчете на конкретное сочинение определённого жанра, содержания, характера в рамках данного стиля <...> Индивидуализация гармонии служит тем же целям, что и индивидуализация тематизма — более разнообразному и гибкому воплощению образа средствами гармонии как таковой, более полному выражению личности композитора <...>. Объективная предпосылка индивидуализации гармонии <...> заключается в *историческом факте* превращения множества диссонирующих созвучий из подчиненных в самостоятельные и присоединения к ним новых, ранее не употреблявшихся <...>. Возникает парадоксальная ситуация. Принципиально все аккорды как средства художественного творчества равноправны <...>. В контексте же положение резко меняется <...>. Говоря первое слово, мы имеем полную свободу выбора звуковых элементов, уже второе слово, координированное с первым, такой свободы не имеет, а все последующее, каким бы оно ни было разнообразным, в качестве продолжения мысли является развитием начальных звуковых элементов. Контекст исключает возможность использования любого аккорда или иного звуко сочетания. Это неперемное условие для логического становления и развития "мысли", которое одновременно является и одним из важнейших условий индивидуализации звуковысотных структур" 90.152-153, 155, 157-158.

Инициал — см. в *Функции модальные.*

Интеграция структуры — объединение частей, элементов структуры и их связей как компонентов одного целого.

Интервал (от лат. intervallum — промежуток, расстояние) — 1) промежуток, расстояние между чем-либо; перерыв; 2.1) в м у з ы к е — соотношение двух звуков по высоте; 2.2) интервал "есть соотношение тонов звукоряда и есть наименьший интонационный комплекс" 3.223.

"Интервал — точный определитель эмоционально-смыслового качества *интонации*, а не измеритель, <...> стершийся в своей выразительности (каким. —

Д.Ш.) воспринимают его теперь. <...>" 3.223. "Содержание интервала <...> всегда в соотношении, в процессе и в конкретно-исторической обусловленности <...>." "Выразительность каждого интервала мыслится безграничной, неизбывной, но исторически-конкретно, и психологически она ограничена" 3.355. Характерный интервал каждой эпохи выступает "словно интонационный центр, вокруг которого наслаиваются и простейшие, и сложные интонационные связи" 3.345. "Всякий закрепившийся интервал — уже интонируемая форма, ибо это соотношение двух элементов некой системы, пусть самой простейшей, двучленной" 3.200.

Если звуки берутся поочередно, интервал называется мелодическим, если одновременно — гармоническим. Название интервалов связано с латинскими порядковыми числительными, указывающими на количество ступеней входящих в тот или иной интервал. Напр., прима — одна ступень (1), малая и большая секунды — две ступени (2)... чистая октава — восемь (8). Интервалы в пределах октавы называются простыми, интервалы больше октавы называются составными и оцениваются как сумма октавы и простого интервала: нона (секунда плюс октава), децима (терция плюс октава), ундецима (кварта плюс октава), дуодецима (квинта плюс октава), квартдецима (секста плюс октава), квинтдецима (септима плюс октава).

Во внеевропейской народной и профессиональной музыке и современной европейской используются также разнообразные интервалы меньше полутона, а также интервалы, являющиеся больше или меньше простых и сложных интервалов на какую-либо часть полутона (третью, четвертую, пятую и пр. Так называемые: четвертинатоновые, третинатоновые, пятинатоновые и пр. интервалы¹). Все они общеупотребительных названий в теоретической литературе пока не имеют.

См. *Интервалов роды*.

Интервалы диатонические по существу — см. *Диатонические по существу интервалы*.

Интервальная группа — 1) группа интервалов; 2) группа интервалов, функционирующая в качестве относительно самостоятельной конструктивной единицы гармонической структуры; то же, что *Соинтервалие**.

Интервально-модельные звукоряды — звукоряды, представляющие собой комбинации из двух, трёх, четырёхзвучковых интервальных моделей (сочетаний интервалов, повторяющихся на новой позиции (напр., семь ладов "ограниченной транспозиции" Мессиана); то же, что *Симметричные лады*.

Интервальные связи (= интервальное родство) — см. в *Структурные связи*.

Интервальные системы — "организация материала ладов как выразительных и логически-осмысленных звуковых объединений" 93.160. См. *Роды интервальных систем*.

Интерполяция — приём работы в серийной технике, предполагающий введение между отдельными тонами и их группами какой либо из основных форм серии (примы, ракохода, инверсии, ракохода инверсии) отдельных тонов и их групп, взятых из других её сегментов, вследствие чего нарушается основной порядок тонов, заложенных в этих её формах. Различаются:

- **интерполяция однорядная**, при которой подобное явление происходит в рамках одной и той же формы серии
- **интерполяция разнорядная** (= многорядная), при которой такие переносы осуществляется из одной её формы в другую (напр., из ракохода в инвер-

¹ Определения "четвертинатоновые", "третинатоновые", "пятинатоновые" взяты из книги Ц.Когоутека «Техника композиции в музыке XX века».

сию). При этом, если эти переносы носят взаимный характер или, иначе говоря, осуществляются в порядке взаимного обмена, то такого рода разнорядная интерполяция определяется как *интерполяция перекрестная*.

Интерполяция перекрестная — см. *Интерполяция*.

Интонирование — "осмысленное, целеустремленное и данное в некоем **содержательном** сочетании и взаимосвязи звуковое сочинение мыслимого" 3.264. Интонирование — это динамический процесс, смысл которого всегда "остаётся одним — через сравнение и выяснение тождества и контраста сознание идет ко все дальнейшему продвижению звуков" 3.199. "Стихийное интонирование — аффективно-эмоциональный тонус, — в сущности глиссандо, т.е. неразличимость отдельных тонов и их связей и отношений" 3.344. Только через интонирование "элементы музыки становятся сочинением искусства, образным мышлением" 3.264.

Интонируемые формы — "зафиксированные памятью в борьбе за существование и в утилитарных целях первичные отношения тождественных и нетождественных звучаний", являющиеся "откристаллизовавшимися звукосопряжениями" 3.200.

Интонационный мир лада — этот мир сегодня понимается как опосредованное отражение определённых состояний общественного музыкального сознания различных эпох, разных национальных и межнациональных сообществ, отдельных народностей на всех этапах исторической эволюции человеческого общества.

Особенно активным представляется обновление и обогащение ладовой системы в музыке XX века, что обусловлено рядом и достаточно традиционных, и относительно новых факторов, к числу важнейших из которых относятся:

- создание новоинтонационных образований на уровне отношений только традиционных музыкальных средств;
- создание новоинтонационных образований на уровне отношений нетрадиционных звуковых элементов (в частности: звуков и звуковых комплексов электронного происхождения, конкретных и инструментальных шумозвуков, аккордов-соноров);
- создание новоинтонационных образований на уровне отношений традиционных музыкальных средств с нетрадиционными;
- выдвижение на первый выразительно-смысловой (= интонационный) план конструктивных элементов, ранее находившихся в этом отношении на вторых и третьих планах, в том числе: ритмических, тембровых, динамических, артикуляционных и др.;
- создание относительно новых, специфических и разномасштабных выразительно-смысловых единиц на основе различного индустриального материала — псевдоцитатного и цитатного, — связанного с сочинениями как одного, так и нескольких авторов, в том числе, достаточно резко отличающихся своим стилем, его национальными "корнями" и временем своего рождения;
- возвращение к жизни многих богатейших интонационных пластов относительно далёких от нашего времени музыкальных эпох, включая музыку Средневековья и Возрождения;
- обновление приёмов технической организации всех компонентов музыкальной ткани;
- постоянное и прогрессирующее распространение тех или иных явлений современной музыкальной культуры и, в частности, различных новых музыкальных средств и их отношений в широ-

ких слоях общества, связанное с нарастающей деятельностью дискондустрии, телевидения, кино и радио.

Участие в организации современного интонационно-ладового процесса вышеназванных и других факторов привело к тому, что "общий интонационный процесс" (= панинтонационный, панладовый), "общая ладовая структура" (= панладовая структура) многих сочинений композиторов XX - XXI столетий имеют сложнейшую многоплановую природу, которая представляется как существование большого числа *разнокомпонентных* (= *разноматериальных*) *ладовых субсистем** (= *компонентных субладов**) и, в их числе, ладогармонической субсистемы (= *звуколада** или, просто лада), ладоритмической (= *ритмолада**), ладофактурной (= *фактуrolада**), ладотембровой (= *тембролада**), ладодинамической (= *динамического лада**) и др.

Конструктивные единицы любой из этих компонентно-ладовых субсистем* всегда находятся в комплементарных выразительно-смысловых отношениях друг с другом, являясь, таким образом, неразрывно связанными составляющими собственно интонаций, их субинтонационными единицами. При этом, в отдельных случаях, разные по компонентному материалу группы таких субинтонационных единиц (напр., ритмических, тембровых) способны приковать к себе наибольшее внимание композитора, исполнителя и слушателя, обуславливая тем самым и свою более объективную оценку в качестве ведущего интонационного фактора.

Границы структур разных *компонентных субладов** могут совпадать и не совпадать друг с другом как на уровне отдельных этапов становления музыкальной ткани сочинения, так и на всём её протяжении, что, соответственно, в первом случае, несколько упрощает, либо, во втором случае, напротив, усложняет природу панладового процесса.

В музыке предшествующих столетий и в современной важнейшее место в формировании интонационно-ладовой музыкальной системы принадлежит гармонической ткани. Процесс обновления и обогащения этой составляющей, подобно всем другим компонентно-ладовым субсистемам*, складывается в органичной связи эволюций общественно-музыкального сознания и индивидуального художественного творчества. (Так, в частности, средневековые гармонические лады в конечном итоге — "это отображение сознания феодальной эпохи с её замкнутостью, застылостью, иерархичностью, принципом авторитарности в системе ценностей; тональные лады мажор и минор — выражение динамизма музыкального сознания европейского, так называемого Нового времени" 93.32, а многообразие современных композиционно-технических решений ладовой системы, её разнообразнейшая интонационная многоликость, раскрывающаяся как удивительный конгломерат интонационных сфер разных стилей и даже эпох — это своеобразная реакция музыкального искусства на социальную многозначность общественного мышления, контраст его духовных состояний в наше время.)

Одна из важнейших черт ладогармонической системы, прогрессивно развивающаяся на протяжении многих столетий — её интернациональный характер. Эта черта особенно ярко проявилась в профессиональной музыке нашего времени. Основные её предпосылки — возникновение и развитие ладогармонической системы в качестве объективного результата исторически закономерного развития разноматериального общественного музыкального сознания, и базирование всех конкретных форм этой системы на одних и тех же объективных закономерностях, вытекающих непосредственно из физической природы музыкального материала.

Интонация (от лат. *intono* – громко произношу) — 1) "свойственное стихотворной речи повышение голоса к середине стихотворного периода (стиха, двустишия и т. д.) и понижение с паузой в его конце; то совпадая, то не совпадая с синтаксической фразовой интонацией, дает сложный рисунок мелодики стиха"; "манера произношения, отражающая какие-нибудь чувства говорящего, тон <...>". Интонация фонетически организует речь, является средством выражения различных синтаксических значений и категорий, а также экспрессивной и эмоциональной окраски" БЭКМ - 2003; 2.1) в музыке — первичные образно-смысловые элементы, представляющие собой "комплексы музыкальных помыслов, постоянно находящихся в сознании данной общественной среды" 3.267; "<...> осмысление звучания, а не просто констатирование отклонения от нормы (чистая или не чистая подача звука) <...>"; "осмысление звучаний, уже сложившихся в систему точно зафиксированных памятью звукоотношений: тонов и тональностей <...>" 3.198-199; 2.2) "совокупность просодических элементов речи, таких, как мелодика, ритм, темп, интенсивность, акцентный строй, тембр и др." БЭКМ - 2003; 2.3) "степень точности воссочинения высоты звуков при музыкальном исполнении" Там же; 2.4) интонацию "<...> надо понимать как живую связь звуков, имеющую выразительное, образно-смысловое значение <...>". Она "является прежде всего мельчайшим, привычным образно-смысловым элементом" 72.123; 2.5) звуковое воплощение музыкальной мысли: от мельчайшего мелодического или гармонического оборота вплоть до целой темы сочинения, его отдельных разделов и частей (см. *Интонация генеральная*); 2.6) "<...> выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковой, непосредственно воздействующей форме, функционирующее при участии опыта музыкально-содержательных и внемузыкальных ассоциативных представлений" Холопова В. Мелодика. М., 1984. С. 17.

"Всякая самая простейшая музыкальная интонация предполагает наличие двух моментов: звукопроявление и отношение этого звукопроявления к последующему. Это последующее звукопроявление вступает с предыдущим в ряд отношений <...>. Всякая музыкальная подача звука, чтобы стать интонацией, не может остаться обособленной: она или результат уже данного соотношения, или же вызывает своим появлением последующий звук, ибо только тогда возникает музыкальное движение со всеми его свойствами" 3.198-199. "Приобретенные в ряду поколений интонационные навыки постепенно притупляются, и связанные с ними ассоциации и семантика <...> обнажают свою условную природу <...>. Столь последовательный процесс "выветривания" и "обновления" мыслим в эпоху сравнительно мало изменяющихся производственных отношений. При резком изменении последних могут выключиться из сознания даже интонации «в полном расцвете их», как несоответствующие новой структуре общества <...>. Впервые найденная интонация — впервые неопределённое сопротивление; это — открытие музыкального движения по данному направлению, это — движение, в котором еще не доминирует инертность и не утерян динамический момент" 3.294-206. "Срок между впервые кем-то сыntonированным (найденным и изобретенным) тем или иным звукоотношением и усвоением его окружающей средой, затем рациональным объяснением его и бесконечным числом повторений данного отношения в музыкальной практике — не поддается точному определению" 3.205.

"Интонация создает потенциальную возможность существования лада и является его признаком, но лад как система, как конструктивная единица формы, обладающая кругом выразительных возможностей, представляет очень высокий синтез, новую качественную основу существования интонации" 52.327. "На ладовой основе музыкальная интонация приобретает ту членораздельность, которая резко от-

личает её от интонации речевой. На ладовой же основе определяется эмоциональная окраска интонаций" (Кушнарев "Вопросы истории и теории армянской монодической музыки". Л., 1958. с. 412).

Интонация генерализирующая — 1) явление отдельных разделов музыкального сочинения или всего сочинения в качестве единой выразительно-смысловой единицы; 2) *интонация* отдельных разделов или всего сочинения, отражающая в себе выразительно-смысловую целостность таких разделов или всего сочинения, запечатленную в чувственном восприятии человека; то же, что *Интонация генеральная*.

Интонация генеральная — то же, что *Интонация генерализирующая*.^{II}

^I Термин и начальная разработка идеи генерализирующей интонации принадлежит В.В. Медушевскому. Первоисточник – его работа «Интонационно-фабульная природа музыкальной формы» (Рукопись, 1981). (Генерализация – от лат. generalis - общий, главный – "обобщение, логический переход от частного к общему, подчинение частных явлений общему принципу..." БЭКМ, 2002..) Родственен более позднему термину В.Н. Холоповой – *Интонация генеральная*. На возможность явления *интонации* на уровне целых тональных пластов музыкальной ткани, её отдельных разделов и отдельных сочинений, в частности, симфонии, указывал в своих работах также и основатель теории интонации Б. Асафьев.

^{II} Термин и углубленная классификация природы данного интонационного явления принадлежит В.Н. Холоповой. Первоисточник – её работа «Музыка как вид искусства». М., 1990-1991. («Интонационно-фабульная природа музыкальной формы»: Рукопись, 1981). Родственен более раннему термину В.В. Медушевского – *Интонация генерализирующая*

"Идея генерализирующей интонации предельно проясняется <...> в области исполнительского искусства, когда эта интонация реально звучит. Например, в исполнении гениальных художников можно заметить, как в одном произведении при всем многообразии и сложности его звуковой конструкции, несметном количестве выразительных деталей все время звучит как бы «одно и то же». Единая выразительно-смысловая музыкальная интонация, с самого начала устанавливающаяся пианистом или певцом, проходя через тысячи вариантов её преломлений в композиции сочинения, создает чудо выразительно-смысловой целостности всего сочинения и оценивается как художественная законченность, совершенство исполнения (и сочинения) <...>/ Еще в работах Б. М. Теплова есть удивительный вывод о способности музыкального содержания предстать в двух временных состояниях – в свернутом и развернутом... Эти психологические механизмы приводят к сложной двусторонней работе музыкального восприятия, где осознанию целостности непременно способствует не только сукцессивное (последовательное – Д.Ш.), но и симультанное (одновременное, одномоментное – Д.Ш.) существование музыкальной интонации" Холопова В. Мелодика. М., 1984. С. 24. Такой "одномоментный образ будущего сочинения вспыхивает, – как пишет В.В. Медушевский, – с первых же тактов и в душе слушателя, руководит его восприятием: из несметных запасов памяти заблаговременно извлекаются музыкально-языковые и стилистические знания (эту готовность к действию – перцептивному в дачном случае – психологи называют установкой); звучащей воссоединяется с отзвучавшим. Действие механизма свертывания распространяется и за пределы сочинения: благодаря ему музыканты и слушатели хранят в себе образы целых стилей, жанров, музыкальных эпох!" (Медушевский В.В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки. М., 1980. С. 185).

"В процессах свертывания музыкального целого в его наиболее характерную часть и развертывании такой части в целое могут участвовать многие исторически сложившиеся, устоявшиеся в человеческом опыте музыкальные элементы. Такими конденсаторами целого способны выступить и практически выступают не только интонации аффектов, интонации жанра, индивидуального композиторского стиля, но и интонации, типизированные в композиционном осозна-

нии музыкального сочинения, – ладогармонические, ритмические, тембровые и др. Возьмем, к примеру, ладогармоническую область. Подобно тому, как при грандиозном свертывании пространный музыкальный содержание в одну обобщающую музыкальную формулу возникает интонация «балладная» или «брамсовская», таким же путем возникает и обобщающая интонация мажора, гармонического или натурального минора и т. д. Интонационно обобщающими являются и кварто-квинтовые гармонии с их характерным «пустым», незаполненным звучанием, и вводнотоновое тяготение гармонического минора, так что за вводным тоном закрепилось вполне семантическое название "nota sensibile" («чувствительная нота»), и аккорды с секстой с их своеобразным колоритом тяготеющих консонансов, и многие подобные ладообразования. В классической музыке (в широком смысле слова) сила выразительности устоявшихся ладогармонических средств бывает столь велика, что именно благодаря в первую очередь ей формируется целостная и конкретно-содержательная, конкретно-выразительная интонация, а музыкальные средства, изображающие разного рода жизненные состояния (предположим, размахистость или собранность, большую грузность или большую легкость), имеют дополняющее, побочное или внешнее значение. И эти типизированные собственно музыкальные (здесь ладогармонические) интонации также «промысливаются» дыханием, связками, мимикой, жестами – целостным движением тела» (Медушевский). Особенность их заключается лишь в том, что сложились они не в бытовой, а в художественной жизни, в естественной эстетической сфере существования музыки. При этом ничуть не менее конкретные, чем жанровые или стилевые, ладогармонические интонации гораздо менее «видимы», а для неспециалиста – вообще невидимы и воздействуют на человеческую душу каким-то таинственным образом. Эта неуловимость воздействия музыки и давала повод к ошибочным идеалистическим утверждениям о существовании в мире «чистой духовности» без материальных основ. Наряду с ладогармоническими интонациями в том же плане могли быть рассмотрены ритмоинтонации, темброинтонации и другие типизированные, усвоенные человеческим опытом музыкальные обороты.

В итоге теоретическая система музыкальных интонации включает в себя разнородные типы, сложившиеся в практике и слушания музыки и профессионального музыкального творчества, композиторского и исполнительского: 1) эмоционально-экспрессивные интонации (жизненные и типизированные музыкальным искусством); 2) предметно-изобразительные интонации, передаваемые в музыке как временном искусстве через изображение движений (изображение явлений внешнего мира и искусства); 3) музыкально-жанровые интонации; 4) музыкально-стилевые интонации; 5) интонации отдельных, типизированных в музыке средств, – ладогармонических, ритмических, мелодических, тембровых и т. д. С точки зрения масштабной дифференцируются: 1) генерализирующая интонация всего сочинения; 2) интонации отдельных разделов, построенный, тем; 3) детализирующие интонации отдельных моментов. Творчество исполнителя создает исполнительские варианты всех видов, интонаций. Эмоционально-экспрессивные интонации – интонации вдоха, томления, радости, героического подъема, интонации драматической музыки, лирической музыки и т. д.; предметно-изобразительные (изображение движений) – имитирующие, напр., журчание ручья, приливы волн, скачку коня, птичье пение, колокольный звон, перебор струн, настройку инструментов. Музыкально-жанровые интонации – воссочинение черт марша, баркаролы, игры джазового ансамбля и т. д.; музыкально-стилевые интонации – воссоздание типичных черт музыки Бетховена, Вивальди, Баха и т. д. Интонации отдельных, типизированных в музыке средств – мажорность, «пустые квинты», «секундовые трения», «воздушная септима», острый пунктирный ритм, активный ямбический затакт, плавное покачивание мелодической линии и многие другие. Генерализирующая интонация сочинения может быть намечена в виде авторской ремарки, дающей указание к исполнению... Так же, но с меньшим радиусом действия, могут быть показаны интонации среднего уровня – разделов, построений, тем... Не все виды интонаций обязательно присутствуют в каждом произведении. Например, могут отсутствовать все виды интонационной изобразительности (предмета внешней действи-

тельности, музыкального жанра, стиля). Не все виды интонаций одинаково важны для сочинения и его исполнения – могут превалировать либо экспрессивно-эмоциональные, связанные с близостью жизненных истоков и прототипов, либо типизированные ладоинтонации, ритмоинтонации, имеющие прототипы в самой музыке. Не может быть лишь такой музыки, которая не опиралась бы ни на один из рядов интонаций. При этом основой целостности является какой-то один вид интонаций.

Поскольку интонации – выразительно-смысловые единства, они не связаны каким-либо одинаковым для всех временным объемом. Их способность к свергыванию в единовременном представлении памяти, к выражению целого через часть, их зависимость от опыта отдельного индивидуума делает временные границы крайне нестабильными, разнообразными, вариантными. К числу предельно широких по временной развертке относятся интонации индивидуальных композиторских стилей, поскольку они предполагают выстраивание в один ряд множества музыкальных сочинений одного автора. В то же время для музыкально эрудированного, знающего это множество опусов профессионала-музыканта и любителя музыки вся развертка может свернуться на нескольких характерных, кристаллизирующих индивидуальный стиль интонациях очень малой протяженности – до одной фразы, мотива, аккорда или гармонического оборота. Менее широкими, но еще достаточно крупными являються интонации отдельных сочинений – генерализирующие интонации. Они складываются и в крупных, напр., контрастно-составных формах, и в малых формах, как романс или инструментальная миниатюра. Далее, интонации дифференцируются по составляющим сочинение темам, поскольку тема – основной носитель индивидуального начала в музыке. Наконец, музыка знает и наименьшие по длительности образования, исторически сложившиеся как музыкально-смысловые единства, – интонации протяженностью в синтаксическую фразу, мотив, ритмоформулу. Таковы античные стопы (точнее их сочленения), наделенные, согласно античным учениям, определенным этосом (насмешливый ямб, героический дактиль, священно-торжественный пеон и т.д.). Таковы средневековые модальные ритмические ордо, также обладающие каждый своим этосом.

Древнерусские гласовые попевки знаменного распева составляли оригинальную в музыкальном средневековье систему нескольких сотен музыкально-выразительных единиц с определенной «физиогномикой» каждого попевочного оборота: подъем, колесо, перегиб, унылка и т.д. Сложившийся к XVI – XVII векам и существовавший в течение XVIII века свод музыкально-риторических фигур также был собранием типизированных, даже стандартизированных музыкальных формул-интонаций. Развитием музыкально-риторических фигур были те образительные фигуры у И. С. Баха, которые отмечены А. Швейцером. В XIX веке типизированными интонациями были мотивы вопроса, вздоха, мотивы рока (у Чайковского) и некоторые другие. Краткими выразительно-смысловыми формулами стали оперные и симфонические лейтмотивы (у Вагнера, Римского-Корсакова, Скрябина и других композиторов). И помимо лейтмотивов в музыке различных авторов сложились мелодико-ритмические формулы, в которых сконцентрировались характерные для того или иного стиля интонационные обороты... Интонации скорби, восклицания, повеления, вопроса, вопроса-ответа выделила в музыке разных авторов В. А. Васина-Гроссман. Таким образом, музыкальная интонация в своей звуковой протяженности простирается в тех же пределах, в каких вообще может простирается и звучать музыка, – от системы сочинений одного стиля до одного-единственного звука.

При этом следует отделять феномен интонации от других явлений в музыкальном искусстве, с которыми она логически соприкасается. Так, стилевая интонация, или интонация индивидуального стиля, не идентична всему стилю, так как это образ стиля, выраженный в конкретно-чувственном звучании музыки или памяти о ней. Генерализирующая интонация сочинения не тождественна полной музыкальной композиции этого сочинения: она, в частности, не меняется вместе со сменой композиционных единиц – тем, тональностей, гармоний, фактур и т. д. – и непосредственнее звучит в исполнительском слое интонирования. Интонация, обобщаю-

Интонирование — "осмысленное, целеустремленное и данное в некоем содержательном сочетании и взаимосвязи звуковое сочинение мыслимого" 3.264. Интонирование — это динамический процесс, смысл которого всегда "остается одним — через сравнение и выяснение тождества и контраста сознание идет ко все дальнейшему продвижению звуков" 3.199. "Стихийное интонирование — аффективно-эмоциональный тонус, — в сущности глоссандо, т.е. неразличимость отдельных тонов и их связей и отношений" 3.344. Только через интонирование "элементы музыки становятся сочинением искусства, образным мышлением" 3.264.

Интонируемые формы — "зафиксированные памятью в борьбе за существование и в утилитарных целях первичные отношения тождественных и нетождественных звучаний", являющиеся "откристаллизовавшимися звукосопряжениями" 3.200.

Искусственные звукоряды — то же, что *Искусственные лады* и *Комбинированные звукоряды*.

Искусственные лады — 1) звукоряды, созданные профессиональными композиторами (напр., *Симметричные лады*). Понятие, противопоставляемое в отечественной музыковедческой литературе термину "натуральные лады", но в значении "натуральные звукоряды"; то же, что *Искусственные звукоряды* и *Комбинированные звукоряды*; 2) лады, "не имеющие определённой диатонической основы, с наличием квартового или квинтового остова или даже без них", и являющиеся "плодом некоторой преднамеренной творческой изобретательности" 73.110-111; "лады хроматической системы, не приводимые к непрерывному квинтовому ряду, причём непрерывность этого ряда может быть периодической или непериодической" (Кон Ю. Об искусственных ладах // Проблемы лада. М., 1972).

Камбиата — гармонический элемент (звук, созвучие), возникающий на относительно слабой доле музыкального времени после гармонического элемента, приходящего на относительно более сильную долю этого времени, находящийся с ним в плавной линейной связи в качестве подчинённого ему вспомогательного конструктивного элемента и в дальнейшем скачком переходящий в новый гармонический элемент.

Камбиатный неаккордовый звук — 1) звук, не входящий в состав аккорда и возникающий на относительно слабой доле музыкального времени после относительно более сильного во временном отношении аккордового тона, находящегося с ним в плавной одноголосной связи, а также покидаемый в дальнейшем скачком; 2) *вспомогательный неаккордовый звук*, покидаемый скачком.

Квадрат транспозиций — графическая структура, объёмлющая двенадцать позиций четырех форм додекафонной серии, напоминающая прямоугольник, одна из сторон которого — горизонталь — представлена четырьмя формами серии, а другая — вертикаль — двенадцатью позициями каждой из этих форм (в сумме — 48 серийных рядов). Применяется отдельными композиторами на начальных этапах сочинения додекафонной композиции в целях изучения различных потенциальных конструктивно-гармонических возможностей созданной ими серии [37].

щая содержание темы и мотива, не равна также этим последним, поскольку тематизм, тематические единицы относятся к композиционному логическому ряду и обслуживают одними и теми же приёмами музыкальные сочинения с самым различным интонационным строем. Конечно, интонация не тождественна и интервалу как единице одной лишь звуковысотной системы, в то время как интонация — репрезент целостного выразительного смысла музыки. То же следует сказать и о соотношении с тембром, когда она выражается изолированной темброточкой в однозвучных музыкальных формулах" Холопова В. Мелодика. М., 1984. С. 24-29.

Квантитативные ряды — "ряды однокачественных элементов, расположенные по принципу однонаправленных изменений, где каждый последующий член ряда отстоит дальше от исходного, чем предшествующий ему в данной цепи <...>. Образование квантитативных рядов (они могут идти одновременно в различных направлениях) есть частное проявление многослойной и многоступенной градации элементов, которая предполагает аналогичное упорядочение всех параметров и аспектов музыкальной композиции <...>. Градация элементов с наибольшей очевидностью обнаруживает упорядочивающую ("гармонизиующую") роль числа, с древнейших времен считавшегося сущностью гармонии <...>. Градация есть размеренность звуковых величин. Величина, на которую отличается один элемент квантитативного ряда от смежного, выполняет роль *меры* величины ряда. Соразмерность величин-элементов дает возможность восприятию *двигаться* по квантитативному ряду. Это движение, складывающееся из элементарных различий "ближе – дальше", "вперед – назад", "вверх – вниз" <...> и тому подобных, ощущается как *смысловая дифференциация* элемента, как логическое начало, как музыкальный материал, с помощью которого может выражаться мысль — музыкальная мысль. Тем самым квантитативный ряд из отвлеченно-формальной структуры превращается в категорию содержательную, экспрессивную, в функциональный ряд. Бесконечность числа позволяет ему с равной легкостью быть упорядочивающим фактором любого из музыкальных параметров — ритма, тембра, динамики, темпа. Числовые прогрессии есть единственный универсальный фактор порядка, слаженности в музыке. Совокупность функционирующих элементов, дыхание нарастаний и спадов, внутреннее движение есть уже признаки живого музыкального организма, а траектория движения обрисовывает контуры музыкальной формы" 89.244-245.

Квартовые ряды созвучий — ряды из трёх и более созвучий, основные тоны которых находятся в субдоминантовых отношениях (= нисходящих квартовых или восходящих квинтовых). Эти ряды могут иметь и диатоническую и хроматическую природу. Последняя связана с привлечением в эти ряды побочных субдоминант. *Квартовые ряды* представляются как особые зоны с повышенным функциональным напряжением, сохраняющие свою тональную значимость, но проявляющие её в плане обогащения тональности новыми функциональными основными тонами. Более редкие варианты квартовых рядов — хроматические ряды, связанные только с использованием консонирующих созвучий. В качестве основных тонов таких созвучий могут быть использованы и диатонические и хроматические ступени тональности. См. *Нетонические функции*.

Квинтовые ряды созвучий — ряды из трёх и более созвучий, основные тоны которых находятся в доминантовых отношениях (= нисходящих квинтовых или восходящих квартовых). Эти ряды могут иметь и диатоническую и хроматическую природу. Последняя связана с привлечением в эти ряды побочных доминант. Квинтовые ряды представляются как особые зоны с повышенным функциональным напряжением, сохраняющие свою тональную значимость, но проявляющие её в плане обогащения тональности новыми функциональными основными тонами. Более редкие варианты квинтовых рядов — хроматические ряды, связанные только с использованием консонирующих созвучий. В качестве основных тонов таких созвучий могут быть использованы и диатонические и хроматические ступени тональности. См. *Нетонические функции*.

Квинтовые функции — см. в *Функции тональные*.

Кластер — созвучие секундового строения.

Кластер линейный* — созвучия секундового строения, все тоны которых возникают последовательно.

Кластер гомофонный* — созвучия секундового строения, все тоны которых возникают одновременно.

Классификация линейных элементов — см. *Линейных элементов классификация*.

Классификация линейаров* — см. *Линейаров* классификация*.

Коллаж — техника композиции, представляющая собой комбинирование стилистически разнородного музыкального материала, в том числе, небольших отрывков и целых фрагментов, заимствованных из сочинений, принадлежащих как автору данного сочинения, так и другим композиторам; то же, что *Коллажная техника*. Намеренное использование стилистически разнородного музыкального материала предполагает его определенную конструктивную взаимосвязь на основе какого-либо драматургического замысла, а также создание в сознании слушателя особенно широкого круга образно-художественных ассоциаций многопланового порядка (см. *Полистилистика*).

Коллажная техника — то же, что *Коллаж*.

Колористические аккорды — см. *Колористические созвучия*.

Колорит — "(итал. colorito, от лат. color — цвет), система цветовых сочетаний <...>. Одно из важнейших средств эмоциональной выразительности — может быть теплым (преимущественно красные, желтые, оранжевые тона) и холодным (преимущественно синие, зеленые, фиолетовые), спокойным и напряженным, ярким и блеклым, основанным на локальных цветах и на использовании тональных отношений, рефлекса, валера" БЭКМ. См. *Валер, Тембр, Цвет*.

Композиция — "[фр. composition < лат. compositio составление, сочинение]. 1. Строение, соотношение и взаимное расположение частей. <...>. 2. Музыкальное, скульптурное, живописное и т. п. сочинение, характеризующееся определённым единством составляющих его частей. <...>. 3. муз. Теория сочинения музыкальных сочинений <...>" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов. 4. "структура сочинения, взаимосвязь, расположение его компонентов (частей), определённое сюжетом, идейным замыслом, лежащим в основе сочинения"; то же, что *Форма*.

Композиция музыкальная — см. *Музыкальная композиция*.

Комбинированные звукоряды — то же, что *Искусственные лады, Искусственные звукоряды и Комбинированные звукоряды*.

Комплементарности принцип — *общеструктурный закон**, предполагающий обязательное введение в музыкальную ткань новых по материалу, структуре и функции конструктивных элементов в целях активизации, связанных с этими элементами, *компонентно-композиционных процессов* (в том числе: гармонических, ритмических, динамических, тембровых и др.).

Действие этого принципа находит своё отражение в любом из *компонентно-композиционных процессов* не зависимо от техники письма, применяемой при его построении, в том числе, тональной, серийной, модальной, пуантилистической, сонорной и др.

В гармонической ткани в условиях тонального письма *принцип комплементарности* непосредственно связан с переходом от созвучий более близких к тонике к созвучиям, более отдаленным от неё. При этом в мажорно-минорных формах тональности он выступает исключительно как *сопутствующий* по отношению к классическому принципу тонального движения, выраженному в известной функциональной формуле T - S - D - T, но не как

¹ Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник. Второе, исправленное и дополненное издание. Изд. «Наука», М., 1975. С. 255.

его заместитель. Одновременно, в случае значительного увеличения контрастности конструктивных элементов, участвующих в тональном процессе, действие этого принципа может сопровождаться применением различных *дополнительных факторов гармонического единства*. В то же время, в различных, так называемых, *звукорядонейтральных** структурах *двенадцатиступенной тональности принцип комплементарности* занимает обычно ведущее конструктивное положение.

Как правило, активность гармонического процесса, не зависимо от его технической природы, повышается, прежде всего, соответственно увеличению числа вовлекаемых в него новых звуковых компонентов, а также (в определённой степени) вместе с обновлением интервальной структуры этих компонентов. При этом, последование аккордов обретает наибольшую активность и энергию, если основной тон последующего аккорда отсутствует в составе предыдущего.

Комплементарности принцип хроматический — см. *Хроматической комплементарности принцип*.

Компонентная полиформа* — см. *Полиформа компонентная**.

Компонентная форма* — композиционная структура сочинения, связанная с развитием какого-либо из компонентов (= средств) музыкальной ткани этого сочинения; то же, что *Параметрная форма*.

Компонентно-композиционный процесс* — составляющая композиционного процесса или, иначе говоря, субкомпозиционный процесс, связанный с развитием какого-либо из компонентов (= материалов) музыкальной ткани (напр., звукового — гармонический композиционный процесс, ритмического — ритмический композиционный процесс, динамического — динамический композиционный процесс и т.п.); то же, что *Компонентный формопроцесс**.

Компонентно-композиционный принцип* (= принцип компонентного формообразования) — правило построения композиционной структуры музыкального сочинения только на уровне развития, сопоставления и взаимодействия каких-либо из его материальных составляющих, функционирующих в качестве относительно самостоятельных конструктивно-композиционных единиц различного содержания и структурной сложности (напр., только звуковых, только ритмических, только динамических и т.д.).

Компонентный вид прогрессии* — то же, что *Прогрессийности вид* и *Параметрный вид прогрессии*.

Компонентный формопроцесс* — процесс формообразования, происходящий на уровне какого-либо из компонентов (= материалов) музыкальной ткани сочинения (напр., звукового — гармонический формопроцесс, ритмического — ритмический формопроцесс, динамического — динамический формопроцесс, фактурного — фактурный формопроцесс и т.п.); то же, что *Компонентный композиционный процесс**.

Конкретная музыка — звуковые структуры, являющиеся результатом разнообразной "технической работы" с конкретными или шумовыми звуками, а также отдельными музыкальными элементами и тонами с определённой высотой, предполагающей применение различных современных средств звукозаписи и звукового сочинения. ("На магнитную ленту можно записывать любой звук — шум машины, скрип колес, треск разбиваемого стекла, бульканье воды <...> игру на различных инструментах, <...> крик совы, блеяние овцы и пр. Можно смешивать разнообразные звуки — музыкальные и немзыкальные; можно полученную запись снова переписать в обратном движении. Можно, меняя скорость движения ленты при записи, неузнаваемо исказить любой звук, придавать необычайный колорит. Известны записи на магнитную ленту, при которых

смешивалось до четырехсот различных шумозвуков. Наконец, широкие возможности для получения разнообразных шумовых эффектов открывает монтаж-соединение и варьирование уже полученных звучаний в окончатальной записи на магнитную ленту. Понятно, что эти свойства магнитофона <...> открывают широкие возможности для создания новых любопытных звучаний, которые могут найти своё применение в театральной практике и в кинопроизводстве" Шнеерсон Г. О музыке живой и мертвой. М., 1964. С. 312-313.

Конкретноструктурная функциональная логика* — см. *Конкретноструктурная логика**.

Конкретноструктурная логика* (= конкретноструктурная функциональная логика) — принцип (принципы) построения функциональных отношений, присущий конкретной музыкальной проекции гармонической структуры. Содержание этого принципа (принципов) обусловлено действием *общеструктурных* и *структурнотехнических законов** (= принципов) звукового письма. Разным конкретным проекциям гармонической структуры присуще индивидуальное воплощение тех или иных структурнотехнических законов. Основные предпосылки этой индивидуализации:

- определённые отличия в воплощении каких-либо структурнотехнических принципов в конкретных гармонических условиях, связанные с разнообразными формами ограничения в их применении;
- своеобразии содержания гармонического материала, выполняющего в разных сочинениях или одном и том же одни и те же технические функции;
- специфические нарушения логики функционального движения, присущей данной технической форме гармонического письма (напр.: функциональная инверсия в тональности, специфические прерванные обороты в ней; интерполяционные явления в серийном движении и ротации в нём; неожиданные, для ранее сложившейся логики колористического движения и её отдельных формул, конструктивные "повороты", нарушения и т.п.);
- смешение принципов письма из разных техник композиции в одном гармоническом процессе;
- выдвижение одних принципов какой-либо техники на роль конструктивно-ведущих, а других на роль конструктивно-сопутствующих;
- применение только части из возможных принципов гармонической организации, связанных с той или иной техникой письма.

Тенденция к индивидуализации конкретных гармонических проекций структуры — характерное явление для музыки XX столетия. Выражение этой тенденции как в содержании материала отдельных звуковых элементов художественных сочинений, так и, до определённой степени, в природе их отношений (= функционировании) и в том числе, логике этих отношений и характере содержания отдельных конкретных функций. Разнообразие современных принципов звуковысотного конструирования, богатство современного гармонического материала — реальная основа для существования названной тенденции.

Конкретноструктурное ограничение — принципиальное ограничение конструктивного материала в любой из структур конкретного музыкального сочинения (в том числе: гармонической, временной и др.); то же, что *Ограничение конкретного материала*. См. *Конкретноструктурные факторы ограничения, Техникоструктурные факторы ограничения, Общеструктурные факторы ограничения*.

Конкретноструктурные законы* — принципы, раскрывающие то закономерное, что

действует в конкретной проекции структуры (= в структуре данного музыкального сочинения).

Конкретноструктурные значения элементов* — индивидуальное выражение определённых общеструктурных и структурнотехнических функций этих элементов.

Конкретноструктурные принципы* — то же, что *Конкретноструктурные законы*.

Конкретноструктурные связи* — см. в *Структурные связи*.

Конкретноструктурные факторы объединения* — принципы построения, индивидуально избираемые для какой-либо из структур музыкального сочинения (в том числе, гармонической, временной и др.) и применение которых направлено на создание в этой структуре определённого единения всех её конструктивных элементов и, в том числе, на уровне их состава, содержания, взаимосвязи и соподчинения; то же, что *Конкретноструктурные факторы ограничения*. См. также *Общеструктурные факторы объединения*, *Техникоструктурные факторы объединения*.

Их содержание раскрывается как индивидуальное преломление *общеструктурных* и *структурнотехнических факторов объединения* в данной конкретной структуре на основе и в зависимости от свойств начально избранных в ней конструктивных элементов, как применение тех или иных из этих принципов и конструктивных элементов в качестве ведущих или сопутствующих, т.е. как метод непосредственного обращения с конкретной гармонией, учитывающий свойства начальных конструктивных элементов и сущность определённых композиционно-технических принципов звукового письма. *Конкретноструктурные факторы объединения* различаются как основные и дополнительные. Отнесение к основным тех из них, которые являются конструктивно-определяющими и ведущими на протяжении всей структуры, действие которых распространяется на все её элементы, независимо от их конструктивного уровня. Отнесение к дополнительным факторов, действие которых распространяется на отдельные части структуры, отдельные её конструктивные уровни и элементы.

Названное действие различных *конкретноструктурных факторов объединения* одновременно раскрывается и как действие, ведущее к ограничению конкретного гармонического материала в каждом сочинении, другими словами, и как *конкретноструктурных факторов ограничения*.

Конкретноструктурные факторы ограничения* — принципы построения, индивидуально избираемые для какой-либо из структур музыкального сочинения (в том числе, гармонической, временной и др.) и применение которых обуславливает определённое ограничение в составе, содержании, взаимосвязи и соподчинении всех её конструктивных элементов; то же, что *Конкретноструктурные факторы объединения*. См. также *Общеструктурные факторы ограничения*, *Техникоструктурные факторы ограничения*.

Их содержание раскрывается как индивидуальное преломление *общеструктурных* и *структурнотехнических факторов ограничения* в каждой конкретной структуре на основе и в зависимости от свойств начально избранных в ней конструктивных элементов, как применение тех или иных из этих принципов и конструктивных элементов в качестве ведущих или сопутствующих, т.е. как метод непосредственного обращения с конкретной гармонией, учитывающий свойства начальных конструктивных элементов и сущность определённых композиционно-технических принципов звукового письма. *Конкретноструктурные факторы ограничения* различаются как основные и дополнительные. Отнесение к основным тех из них, которые являются конструктивно-определяющими и ведущими на протяжении всей структуры, действие которых распространяется на все её элементы, независимо от их конструктивного уровня. Отнесение к дополнительным факторов, действие ко-

которых распространяется на отдельные части структуры, отдельные её конструктивные уровни и элементы.

Названное действие различных *конкретноструктурных факторов ограничения* одновременно раскрывается и как действие, ведущее к *объединению* конкретного гармонического материала в каждом сочинении, другими словами, и как *конкретноструктурных факторов объединения*.

Конкретноструктурные функции* — функции конструктивных элементов в конкретном музыкальном тексте.

Конкретные звуки — звуки, связанные с применением тех или иных орудий труда бытовых электроприборов, с функционированием различного рода механизмов, с различными объектами естественного происхождения, существование которых сопровождается какими-либо звуками (так называемые "голоса" природы) и т.п.

Конструктивно-ведущие принципы — принципы построения музыкальной ткани, конструктивное значение которых *не прерывно* и распространяется на все разноматериальные элементы этой ткани. Различаются:

- **конструктивно-ведущие принципы общекомпозиционные*** — принципы построения музыкальной ткани, конструктивное значение которых *не прерывно* и распространяется одновременно на все разноматериальные элементы этой ткани, в том числе гармонические, временные, динамические и др.;
- **конструктивно-ведущие принципы поликомпонентные*** — принципы построения музыкальной ткани, конструктивное значение которых *не прерывно* и распространяется одновременно на некоторые из разноматериальных элементов этой ткани. Напр., только на звуковые и ритмические, только тембровые и динамические и т.д.;
- **конструктивно-ведущие принципы монокомпонентные*** — принципы построения музыкальной ткани, конструктивное значение которых *не прерывно* и распространяется только на один материальный вид элементов этой ткани. Напр., только на динамические, только на штриховые и т.д.

Конструктивно-сопутствующие принципы — принципы построения музыкальной ткани, конструктивное значение которых *прерывно* и распространяется только на отдельные структурные уровни этой ткани и отдельные её элементы.

Конструктивноэлементного ограничения принцип* — принцип, обуславливающий обязательность ограничения различного конструктивного материала в каждом конкретном музыкальном сочинении.

Конструктивный интервал — интервал, на основе которого выстраиваются различные конструктивные составляющие звуковой структуры и, в том числе, те или иные созвучия и их отношения (в частности, на уровне основных тонов), а также позиционные связи каких-либо отдельных гармонических комплексов (напр., тональностей, звуковых серий).

Конструктивный элемент — элемент той или иной материальной природы, на основе которого выстраивается, соответствующая этой природе, структура музыкальной ткани и, в том числе, те или иные составляющие её конструктивные комплексы (напр., аккорды в гармонической структуре и их отношения на уровне основных тонов, позиционные связи тональностей и звуковых серий).

"Когда <...> мы говорим о конструктивном действии интервала или аккорда, мы имеем в виду *особого рода* гармоническую функцию данного элемента (но не тональную функцию в обычном смысле). Специфика этой особой конструктивной

функции заключается в том, что ею обозначается существенный (иногда даже единственный) принцип *структуры* аккордов и связанное с ним ладогармоническое своеобразие гармоний со стороны её целостной структуры" 85.377. Конструктивные элементы — это "конструктивные единицы в гармонической структуре" 85.376.

Контекстуальные интервалы — интервалы, самостоятельность восприятия которых возможна только при определенном текстовом их преломлении (ум. 5, ув. 4, хроматические интервалы) 93.139.

Красочность — одно из состояний музыкальной ткани, связанное с её звуковым, инструментально-тембровым, штриховым и др. колоритом (= "цветовой сущностью", "цветовым обликом" "цветовым состоянием"); то же, что *Красочное содержание*. См. *Красочное содержание созвучий*.

Красочно-декоративные аккорды [26. 165] — то же, что *Красочные созвучия*, *Аккорды декоративные*, *Аккорды красочные*.

Красочное содержание — содержание музыкальной ткани, связанное с её колоритом (= "цветовой сущностью", "цветовым обликом" "цветовым состоянием"), в том числе: звуковым, инструментально-тембровым, штриховым и пр.; то же, что *Красочность*. (См. *Красочное содержание созвучий*.) Характеристика красочного содержания конструктивных элементов музыкальной ткани может быть и относительно объективной — в случае отражения в ней каких-либо конкретно-материальных свойств (параметров) например *созвучий красочных функций*, и, напротив, относительно субъективной, — если в ней отражаются те или иные, так называемые, "ассоциативные свойства" *созвучий красочных функций* (в том числе, *ассоциативно-красочные*, *ассоциативно-психологические*).

Любая из характеристик может быть представлена как в односложных, так и многосложных терминах, раскрывающих и отдельные стороны содержания *созвучий красочных функций*, и различные совокупности этих сторон. Напр.: "светлый", "тёмный", "яркий", "тусклый", "насыщенный", "пастельный", "шумовой", "ударно-пищикатный", "медно-звенящий", "нежно-кантабилный", "подавлено-сжатый", "просторный", "разряженный", "плотный", "мягкий", "жесткий", "высокий", "низкий", "матовый", "приглушенный", "громкий", "горизонтальный", "диагональный", "горизонтально-диагональный", "линейный", "прямолинейный", "волнообразный", "геометрический", "квадратный", "треугольный", "фоновый", "дублирующий", "аккордовый", "дискретный", "микрополифонический", "агрессивный жестко-ударный", "плотно-низкий мрачно-шумовой", "радостно-просветленный мажорный", "мрачно-напряженный цепной" и т.д., и т.п.

Красочные аккорды — то же, что *Красочные созвучия*, *Аккорды декоративные*, *Аккорды красочно-декоративные*.

Красочные созвучия (= "красочно-декоративные аккорды"[26. 165], "тембровые аккорды" [85.185], колористические аккорды, сонорные аккорды) — звуковые комплексы, основное свойство которых и функция, в первую очередь, связаны с их *красочным* (= красочно-выразительным, темброво-гармоническим) *содержанием* — их "цветом" (= гармоническим тембром, колоритом, "цветовой сущностью", "цветовым обликом").

¹ "Цвет <...>. Один из видов красочного радужного свечения — от красного до фиолетового, а также их сочетаний или оттенков. *Все цвета радуги. Тёмный, светлый. Яркий, блёклый. Красный.* (цвет крови). *Зелёный.* (цвет травы). *Чёрный.* (цвет угля). *Белый.* (цвет снега). *Ц. кожи* (один из признаков расы) БЭКМ, 2002..

"Тембр(франц. timbre) <...>. В музыке — качество звука (его окраска), позволяющее раз-

Красочное содержание созвучий, рассматриваемое вне контекста, является специфическим признаком этих созвучий, независимым от их какого-либо конструктивного значения — функции.

Конструктивное значение созвучий с той или иной структурой и звуковым составом, связанное исключительно с их красочным содержанием — их красочная (= колористическая, сонорная) функция, — прерогатива *звуковой организации сонорного* (= красочного, колористического) *типа* в различных её технических вариантах (в том числе: серийном, прогрессийном, тональном, и модальном), что, само по себе, не означает отсутствие такой функции у тех же созвучий в аналогичных технических вариантах *звуковой организации несонорного типа*.

Выполнение созвучиями каких-либо *красочных функций* в разнотехнических вариантах *звуковой системы* как *сонорного*, так и *несонорного типов* всегда связано с одновременным выполнением ими и других функций, в том числе, *общеструктурных** и *структурнотехнических** (= *технических*: серийных, *прогрессийных**, модальных или тональных).

Красочные функции — см. *Функции красочные*.

Лад — 1) согласие, порядок — русский эквивалент греческому harmonia (гармония – соразмерность, согласие, порядок); 2) звукояд – русский эквивалент латинскому modus (модус — мера, способ); 3) категория музыкального мышления, раскрывающаяся в качестве исторически развивающейся системы устойчивых и неустойчивых звуковых элементов разнообразных по своей материальной природе (в том числе, высотно-определённой и высотно-неопределённой), структуре, функции и композиционно-техническому решению; 4) "не механическая, а интонационная, в общественном сознании коренящаяся совокупность (мелодико-гармонических) связей" 3.282; "конкретный комплекс интонаций" 85.383; звукояд — русский эквивалент латинскому modus (модус — мера, образ); 5) "логически дифференцируемая система взаимоотношений тонов, определяемая главенством основного опорного тона и зависимостью от него всех остальных тонов" 72 (62.24; 85.93); 6) форма музыкального мышления, которая возникает только с системой предельно детализированных в выразительно-смысловых целях различных устойчивых и неустойчивых звуковых элементов (тонов; интервалов; созвучий, в том числе, сонорной и разношумовой природы); а также комплексов этих эле-

ментам звуки одинаковой высоты, исполненные на различных инструментах или различными голосами. Тембр зависит от того, какие обертоны сопутствуют основному тону, какова интенсивность каждого из них и в каких областях звуковых частот образуются их скопления (форманты)" Там же.

"Колорит (итал. colorito, от лат. color — цвет), система цветовых сочетаний <...>. Одно из важнейших средств эмоциональной выразительности — может быть теплым (преимущественно красные, желтые, оранжевые тона) и холодным (преимущественно синие, зеленые, фиолетовые), спокойным и напряженным, ярким и блеклым, основанным на локальных цветах и на использовании тональных отношений, рефлекса, валера" ["валер (франц. valeur, букв. — ценность), в живописи и графике оттенок тона, выражающий (во взаимосвязи с другими оттенками) определённое соотношение света и тени]" Там же.

¹ Другой вопрос, что в разных *технических видах звуковой системы сонорного типа* значение *красочных функций* — это всегда первичный, основной, ведущий конструктивно-системный фактор, а в аналогичных *технических видах звуковой системы несонорного типа* — вторичный, дополнительный, сопутствующий.

ментов и их отношений; 7) система взаимоотношений любых однородных компонентов музыкальной ткани как опорных (= устойчивых) и неопорных (= неустойчивых) конструктивных единиц этой ткани, в том числе:

- звуковой природы — тоноопределённых и тононеопределённых, инструментальных и конкретных, *соноров* различного тонового и конструктивного содержания, *звучимов*;
- метроритмических единиц,
- фактуроединиц*;
- тембровоединиц*;
- динамических единиц и др., а также комплексов вышеназванных компонентов этих элементов различной сложности и композиционно-синтаксического значения (см. *Генеральная интонация*).

"В широком смысле слова лады — это все системы логически связанных и функционально дифференцированных звукоотношений. Однако практически часто бывает целесообразным дифференцировать общее понятие лады и пользоваться более узкими, специфическими, конкретизирующими ту или иную группу таких систем. К числу наиболее важных специфических понятий относятся лады модального типа, тональность (лады тонального типа), в музыке XX века так же сонорные структуры, серийные структуры (додекафония) и ряд других" 93.160.

К числу основных признаков лада относятся:

- ❖ системность звуков и созвучий;
- ❖ центричность или, иначе, привязанность ладового центра к одному и тому же устойчивому (= опорному) звуковому элементу (моноцентричные лады) или нескольким (полицентричные лады) и определенность тяготения к нему всех остальных звуковых элементов;
- ❖ логическая дифференциация конструктивных значений (= функций) звуковых элементов, связываемая, с одной стороны, с их разделением на устойчивые и неустойчивые, а с другой, только с функциональностью тонального типа.

Сегодняшние последние научные исследования громадных пластов народной музыки XIV-XV веков, а также XX столетий указывают¹:

- на часто возникающую неопределенность тяготения отдельных неустойчивых элементов к в целом безусловно господствующему центральному тону или созвучию в значительном ряде центропостоянных ладовых структур;
- на широкую распространённость в разнонациональной народной музыке центропеременных ладовых структур или, другими словами, на характерность для неё свободного перемещения ладового центра с одних устойчивых звуковых элементов на другие;
- на частое несовпадение дифференциации функциональных отношений конструктивных элементов в центропостоянных и центропеременных ладовых структурах с аналогичными их

¹ В частности, см.: 105, 3, 73, 74, 75, 14, 56, 43, 2, 87, 90, 22, 4, 7, 101.

отношениями в классико-романтической профессиональной музыке.

Аналогичные выводы современная теория музыки делает и относительно названных музыкальных закономерностей и в профессиональном европейском многоголосии XIV-XV веков [где, в частности, требование тонального единства или иначе, однотональности (= центропостоянности, моноцентричности) также не было обязательным, и разнотональные структуры (= центропеременные, полицентричные) никогда не считались эстетически менее ценными, чем однотональные, не говоря уже о грегорианском хорале, для которого выполнение основным тоном лада функции тонального центра и господствующего элемента напева часто не являлось принципиально обязательным качеством, имея на то своё эстетическое оправдание], и в гармонической ткани конца XIX и всего XX столетий.

Здесь также подчеркивается, что конструктивный материал и функциональность, характерные для классического тонального мышления, не смотря на всю свою "многоликость", — это, тем не менее, далеко не единственный вариант и звукового содержания ладогармонического материала и дифференциации его конструктивных значений (= функций) в музыке разных эпох, и, особенно, в современной. Об этом, в частности, свидетельствуют:

- обновленный "функциональный мир" ряда модификаций классической тональной системы, закрепившихся в европейской музыкальной ткани ближе к концу XIX века (напр.: *терцовые и квинтовые ряды, тритонанта, функциональные спутники* в разнообразных — одноименных, однотерцовых и одноименно-однотерцовых — мажоро-минорных формах тональности; эммансипированная функциональная двенадцатиступенность в хроматической тональности XX — XXI столетий и, в том числе, двенадцатиступенный функциональный ряд Хиндемита и др.);
- различие конструктивных значений (= функций) звуковых элементов в профессиональных ладогармонических системах, выстроенных на основе относительно новых принципов высотной композиции (в том числе: серийных, новомодальных, сонористических и пуантилистических), а также принципов, вошедших в музыкальную практику значительно раньше классико-романтических (напр., старомодальных и линейных);

разнообразные конструктивные значения (= функции) звуковых элементов как относительно неопределённой высотой (в частности, значения отдельных тембров звуков и темброкмплексов электронного происхождения), так и практически неопределённой (напр., значения множества *конкретных и инструментальных шумозвуков* и шумозвуковых комплексов, значительного ряда *соноров*), которые в современной музыке подчас играют роль не только ведущих, но и единственных компонентов ладогармонической системы.

В тоже время, не смотря на всё безусловное многообразие и значительное различие содержания "функциональных миров" известных и фольклорных и профессиональных гармонических систем, собственно ладовый аспект этих миров, понимаемый как отношения различных конструктивно-гармонических элементов по принципу "устойчивый — не-

устойчивый" — остается их общим обязательным признаком. Другой вопрос, что подобно ряду других их общих функциональных аспектов, он также может проявляться как с различной степенью определенности, так и на уровне и отдельных звуков с определённой и неопределённой высотой, и различных звуковых комплексов (*соинтерваллий, аккордов, соноров*, а также *шумокомплексов* различной — конкретной и инструментальной — природы) и поликомплексов (полисоинтерваллий, полиаккордов, полисоноров, полишумокомплексов), и на уровне крупномасштабных гармонических пространств (разнообразных аналогов классических доминантовых предъиктов, "растянутых" тонических и других функциональных зон).

Существующее различие ладофункциональной дифференциации в музыке разных веков, и в том числе XX и XXI, обусловлено многими факторами, но прежде всего, многообразием звукового и структурного содержания её конструктивных элементов, а также композиционно-технических принципов (= приёмов композиционной техники), применяемых при её создании.

В соответствии с одним из важнейших признаков лада — центричностью — все его формы подразделяются на центропостоянные и центропеременные. Общие и обязательные закономерности этих форм, обусловлены взаимодействием в них двух основополагающих принципов: *принципа централизованной зависимости* и *принципа относительной децентрализации* (принцип относительной децентрализации — принцип автономизации ладовой периферии, её относительного обособления от конструктивно-направляющей и объединяющей власти *центра* или, иначе, принцип относительного ослабления объединяющего, структурно-программирующего значения *центрального элемента* ладовой системы; принцип централизованной зависимости — принцип утверждения главенства какого-либо элемента в качестве объединяющего, структурно-программирующего центра структуры (её *центрального элемента*) и установления определённой зависимости от него, устремленности к нему всех её остальных элементов). Существование этих принципов, а также преобладание одного из них в качестве конструктивно-ведущей закономерности — реальная предпосылка для вышеназванного разделения всех форм лада. Названные принципы всегда находятся в диалектической взаимосвязи и в центропостоянных, и центропеременных формах ладовой организации.

В центропостоянных формах ладовой системы конструктивно-определяющее значение принадлежит принципу централизованной зависимости. При этом зависимость всех периферийных элементов от центрального в этих формах ладовой системы, их связь с ним может быть как непосредственной, так и опосредованной (т.е. через посредство других компонентов).

В центропеременных формах ладовой системы конструктивно-определяющее значение принадлежит принципу относительной децентрализации. Его проявление наблюдается в стремлении отдельных конструктивных элементов ладовой системы к автономной организации вокруг собственного местного центра, в усилении конструктивной самостоятельности таких суборганизаций и их центров вплоть до предельного обособления. В последнем случае возможно, в частности, появления любого из местных центров в качестве заключительного, подобного в какой-то мере "финалису", возникновение которого обуславливалось, как известно, вовсе не привычными нам тонально-функциональными закономерностями, а рядом древнейших факторов, напр., традицией вокально-регистрового окончания на "выды-

хающим" тоне.

Существуют самые различные варианты конкретных структурных проекций ладовых форм центропостоянного и центропеременного типа, обусловленные в своей индивидуальности различием взаимодействия принципов централизованной зависимости и относительной децентрализации.

Лад модальный — *лад*, специфический признак которого есть сохранение определённого звукоряда, а не привязанность к тонике. (Будет у него определённая тоника, ясный устой или не будет — "это нисколько не мешает ему быть определённым ладом" 92.30.)

Лад тональный — *лад*, специфический признак которого — привязанность к тонике — сохраняется не зависимо от того — ограничивается он определённым звукорядом или нет ("<...> мажор или минор как лад тонального типа может быть ограничен определённым звукорядом, но если такого ограничения нет, то это нисколько не мешает ему быть мажором или минором <...>" 92.30).

Лада категория — "разного рода типы и виды устоев и неустоев, а также связанные с ними значения ладовых элементов" 93.32.

Формирование содержания категории лада представляется исключительно процессуальным, исторически непрерывным явлением. С одной стороны, оно связано с постепенным вхождением в общественное музыкальное сознание и обновлённых, и принципиально новых конструктивных элементов, а также их отношений и приёмов гармонического письма, с обретением этими отношениями (на том или ином этапе своего существования) интонационного статуса, а названными приёмами значения общепринятого ладоконструктивного принципа; с другой, — с постепенным вытеснением из этого сознания отдельных (но далеко не всех !) ранее вошедших в него конструктивных элементов, их отношений и приёмов гармонического письма, с частичной или полной утерей ими своего прежнего интонационного содержания и конструктивного значения или, напротив, обретением нового.

Ведущий конструктивный принцип ладовой организации на всех этапах её исторического существования — это дифференциация элементов музыкальной ткани на опорные и неопорные. Данный принцип непосредственно связан с первым из важнейших этапов эволюции категории лада, а именно с формированием определённого тона-устаю в условиях древнего экмелического глиссандирования. ["Устой как категория ладового мышления генетически есть первое установление определённости лада по высоте (господствующий тон как логически упорядочивающий центральный элемент лада) и по времени (устой как тождественность его самому себе, сохраняющаяся вопреки текучести времени благодаря возвращению к оставшемуся в памяти одному и тому же тону); с появлением категории устоя возникает и само понятие лада как некой звуковой структуры" 93.33.]

Для всех вариантов категории лада характерно стремление ладоопорных и ладонеопорных элементов к комплементарно-коррелятивному взаимодействию, т.е. такому сосуществованию, при котором все они выступают как части одного целого, как части стремящиеся к согласию, но постоянно конфликтующие, как одновременно и автономные, и взаимодополняющие явления. Причём это стремление проявляется в отношениях звуковых элементов, стоящих на самых разных ступенях ладоиерархической лестницы, в том числе, и между отдельными звуками (определённой и неопределённой высоты), и отдельными интервалами, аккордами, сонорами, а также комплексами из них, и даже между "комплексами комплексов" (напр., субтональ-

¹ См. *Эмелика*.

ные слои в политональном целом, политональные разделы структуры в отношениях между собой, тоже между сонорными разделами и фазами пуантилистического пространства и т.д.).

Лада тип — структура отношений, возникающих между разного рода типами и видами устоев и неустоев лада, допускающая многочисленность этих устоев и неустоев, их материальное разнообразие, звукорядное содержание звуковой ткани лада и разнообразные варианты её фактурного решения (в том числе: монофонический, полифонический, хоральный, гомофонный, пуантилистический и др.), а также тот или иной уровень иерархии действующих в ней функций и содержание приёмов письма, применяемых при её построении (напр., модалный тип лада, тональный, "новотональный", серийный, сонорный и пр.).

Формирование содержания типа лада — явление процессуальное, исторически непрерывное. Оно связано с постепенным вхождением в общественное музыкальное сознание и обновленных, и принципиально новых конструктивных элементов, их отношений и приёмов гармонического письма, с обретением этими отношениями (на том или ином этапе своего существования) и н т о н а ц и о н н о г о с т а т у с а, а названными приёмами значения общепринятого ладоконструктивного принципа; а также с постепенным вытеснением из этого сознания отдельных (но далеко не всех!) ранее вошедших в него конструктивных элементов, их отношений и приёмов гармонического письма, с частичной или полной утерей ими своего прежнего интонационного содержания и конструктивного значения или, напротив, обретением нового.

Становление новых типов лада — это всегда результат качественной перемены в формах его существования в самых разных аспектах и, прежде всего, звуковом (интонационном), логическом (связь) и эстетическом (слаженность, красота).

Опевание тона — наиболее ранний тип лада, соответствующий "этапу устоя" в эволюции лада (сохранился в наше время у отдельных этнических групп с относительно низким уровнем развития). Следующий в историческом отношении тип лада — модалный, с характерной монодийной природой и уже определённым мелодическим звукорядом; далее "тонально-гармонический" в европейской музыкальной культуре XVII-XIX веков. Он выступает как единая организация, вобравшая в себя, благодаря всеохватывающему действию в ней тонального тяготения, множество "микрорадовых" структур.

Новые типы лада в музыке XX века связаны с различными модификациями тональной, модалной, серийной, сонористической и других форм гармонической организации. Всем им в той или иной степени присуще определённое интонационное, логическое и эстетическое своеобразие, которое обусловлено различными факторами и, в том числе, "многоликостью" звукового и структурного содержания элементов, выступающих в современных сочинениях в качестве ладоопорных и ладонеопорных; разнообразием и спецификой природы и уровня иерархии их структурных функций; индивидуальностью применения отдельных приёмов той или иной техники письма при построении этих элементов.

Для всех вариантов типа лада характерно стремление ладоопорных и ладонеопорных элементов к комплементарно-коррелятивному взаимодействию, т.е. такому сосуществованию, при котором все они выступают как части одного целого, как части стремящиеся к согласию, но постоянно конфликтующие, как одновременно и автономные, и взаимодополняющие явления. Причём это стремление проявляется в отношениях звуковых элементов, стоящих на самых разных ступенях ладоие-

¹ См. *Гармония старомодалная*.

рархической лестницы, в том числе, и между отдельными звуками (определённой и неопределённой высоты), и отдельными интервалами, аккордами, сонорами, а также комплексами из них, и даже между "комплексами комплексов" (напр., субтональные слои в политональном целом, политональные разделы структуры в отношениях между собой, тоже между сонорными разделами и фазами пуантилистического пространства и т.д.).

Ладовая система — то же, что *Лад* (3).

Ладовая функция — значение конструктивных элементов музыкальной ткани (в том числе: гармонических — отдельных звуков, интервалов, аккордов, соноров, шумов, относительно автономных звуковых фаз и в том числе фрагментов дискретного звукового пространства; ритмических — отдельных простых длительностей, групп этих длительностей, различных по протяженности временных разделов музыкального сочинения и нек.др.) как устойчивых и неустойчивых конструктивных элементов этой ткани.

Ладовое колорирование — "это кратковременное появление различных ладовых наклонений при неизменном тональном центре" 27.11 (см. *Многосоставный лад, Полидиатоника, Полилад, Многоплановая диатоника, Мутирующий лад*).

Ладовые мутации — см. *Мутирующий лад* (1).

Ладовые отклонения — см. *Мутирующий лад* (1).

Ладовый комплекс — г о р и з о н т а л ь н о е объединение интервалов, представляющих собой характерно-выразительное, повторяющееся и развивающееся ладоинтонационное единство, целостность которого закрепляется в процессе многократных повторений на разных или одной высоте в определенном соотношении со своим первоначальным изложением; г о р и з о н т а л ь н о е объединение нескольких интервалов на уровне фраз и предложений, включающих в свой состав как относительно автономные интервалы, так и различные связанные группы интервалов (= *соинтервалия*), которые предстают как характерно-выразительная, повторяющаяся и развивающаяся конструктивно определённая ладоинтонационная единица, целостность которой закрепляется в процессе многократных её повторений на разной или одной высоте в определенном соотношении со своим первоначальным изложением.

Ладовый рельеф — рельеф динамики гармонического процесса, связанного с процессуальным изменением звукорядного содержания музыкальной композиции.

Ладогармоническая система — то же, что *Ладовая система* и *Лад*.

Ладотональность — система логически связанных и функционально дифференцированных звукоотношений, организованная на основе центрального её элемента; ладовая система, организованная на основе центрального элемента [43.378; 85.93].

Лады Мессна — то же, что *Лады ограниченной транспозиции, Симметричные лады*.

Лады ограниченной транспозиции — лады со звукорядами в объёме октавы, характерными признаками которых является сложение этих звукорядов из

¹ Принципиальное отличие *ладовых комплексов* от *полифонических аккордов* (= вертикальных созвучий — "срезов" полифонической ткани) обусловлено, прежде всего, горизонтальной природой этих комплексов или, иначе говоря, всегда последовательным, а не одновременным появлением всех их тонов, подчеркнутой многозвучностью их структуры и частым включением в их состав нескольких *одноголосных аккордов*. В тоже время не исключены ситуации, когда в полифонической ткани, при наличии в ней достаточно большого числа голосов (особенно в, так называемом, "гипермногоголосии"), могут возникать и вертикальные варианты горизонтальных *ладовых комплексов*.

абсолютно сходных интервалов или интервальных групп и неспособность к большому числу транспозиций с одновременным обновлением своего звукового состава; то же, что *Лады Мессиа́на, Симметричные лады*.

К числу наиболее распространенных *ладов ограниченной транспозиции* относятся лады со следующей интервальной структурой: (2)...; (1.2)...; (2.1.1)...; (1.1.3.1)...; (1.4.1)...; (2.2.1.1)...; (1.1.1.2.1)... (последний звукоряд с пятизвучковой интервальной моделью).

Ленточное голосоведение — "выдержанное многоголосное параллельное движение"¹ 72.199; то же, что *Многоголосная мелодия*. См. *Дублирующие аккорды, Скользящие аккорды*.

Ленточно-многослойная фактура* (= *ленточно-многоголосная фактура**) — полимелодическая или полилинейарное многоголосие, каждый из голосов которого представляет собой мелодическое или линейарное относительно самостоятельное одноголосие, все тона или большая часть тонов которого продублирована аккордами. Данный вид фактуры можно также определить как "многослойно-полифонический мелодический" или "многослойно-полифонический линейарный". См. *Ленточно-одноголосная фактура, Ленточное голосоведение, Многоголосная мелодия, Дублирующие аккорды*.

Ленточно-одноголосная фактура* — мелодическое или линейарное одноголосие, каждый или подавляющая часть тонов которого продублирована аккордами. См. также *Ленточно-многослойная фактура, Ленточное голосоведение, Многоголосная мелодия, Дублирующие аккорды*.

Ленточные аккорды — то же, что *Дублирующие аккорды*.

Линейар* — это **единая** относительно сложная конструктивно-гармоническая единица, представляющая собой горизонтальное и вертикальное взаимодействие двух и более относительно более простых линейарных элементов; то же, что *Линейарный комплекс*.

Линейаров* классификация.

Линейары* классифицируются в зависимости от своих качеств на пять разновидностей, в том числе:

Линейаров типы* — *линейары** с моновекторной или поливекторной направленностью своего движения. (Другими словами, фактором, обуславливающим тип и повую принадлежность линейарного комплекса является векторный параметр², который позволяет их различать следующим образом:

¹ Напр., целотоновый шестиступенный звукоряд, выстроенный из больших секунд, имеет разный звуковой состав только в двух своих позиционных вариантах (полутонового соотношения – !). Во всех остальных позиционных вариантах его звуковой состав абсолютно не меняется, в то время, как, скажем, любой из диатонических семиступенных ладов в каждом из своих позиционных вариантов всегда имеет от одного до семи новых тонов. Отсюда следует, что, если число позиций у любого из *ладов ограниченной транспозиции*, так же как и у всех других ладов (в условиях темперированной двенадцатитоновой системы) и равно 12-ти, то в отличие от них им в отдельных позициях не свойственно обновление своего звукового материала. Вероятно, такая особенность этих ладов и послужила причиной столь недостаточно объективного, на наш взгляд, их определения как "лады ограниченной транспозиции".

² *Векторный параметр* — 1.1) направление, в соответствии с которым складывается звуковое содержание гармонической ткани (в том числе: вертикальное, горизонтальное, диагональное, глубинное); 1.2) направление, в соответствии с которым складывается звуковое содержание каких-либо конструктивно-гармонических элементов музыкальной ткани; 2) величина, характере-

- линейный комплекс *моновекторный** — *линеар**, состоящий из *однаправленных* линейных элементов и
- линейный комплекс *поливекторный** — *линеар**, состоящий из *разнонаправленных* линейных элементов.)

*Линеаров классы**

В качестве фактора, обосновывающего классовую дифференциацию линейных комплексов выступает количественно-голосовой параметр¹, позволяющий различать их, как:

- линейный комплекс *одногласный* или, иначе, *линеар монофонический** и
- линейный комплекс *многогласный* или, иначе, *линеар полифонический**.

В зависимости от того, складываются ли вышеназванные классовые варианты *линеаров** из *однаправленных* или *разнонаправленных* линейных элементов, а также от того возникают ли эти элементы последовательно, но при этом разделены какими-либо цезурами (паузами, регистровыми разрывами, разнотембровым решением, остановками на последнем своем звуковом элементе и пр.) или, напротив, возникают одновременно, различаются в каждом из классов, соответственно, по два подкласса линейного комплекса, в том числе:

- *линеар моновекторный монофонический* (= *одногласный**);
- *линеар моновекторный полифонический* (= *многогласный**);
- *линеар поливекторный монофонический* (= *одногласный**);
- *линеар поливекторный полифонический** (= *многогласный**).

*Линеаров роды**

В рамках выше названных подклассов *линеаров** существует их родовая дифференциация. Роль её основания выполняет параметр *повторности*², действующий на уровне любых линейных элементов, входящих в состав каждого из ранее названных родовых вариантов линейного комплекса. В соответствии с таким параметром различаются:

- линейный комплекс *двухэлементный* — линейный комплекс, два различных составляющих линейных элемента которого появляются только однократно (т.е. не повторяются);
- линейный комплекс *трехэлементный* — линейный комплекс, три различных составляющих линейных элемента кото-

ризующее направление в процессуальном становлении какого-либо многозвучковой конструктивной единицы гармонической системы. (Во втором определении понятие "векторный параметр" не объемлет содержание вертикали, как одной из величин гармонической ткани).

¹ Количественно-голосовой параметр — 1.1) фактор (= величина), в соответствии с которым складывается голосовое содержание гармонического процесса на уровне числа его голосов; 1.2) фактор (= величина), характеризующий музыкальную ткань в аспекте числа составляющих её голосов.

² Повторности параметр — фактор (= величина) характеризующий наличие или отсутствие в музыкальной ткани каких-либо повторяющихся конструктивных единиц той или иной природы (композиционно-синтаксической, звуковой, временной и др.).

рого появляются только однократно (т.е. не повторяются);

- **линейный комплекс четырех и более многоэлементный** — линейный комплекс, составленный из двух или трех различных линейных элементов, один из которых (четыре и более многочленные комплексы), два (пяти и более многочленные комплексы) и все три (шести и более многочленные комплексы) могут появляться более одного раза, в том числе, подряд или на расстоянии.

На уровне четырех и более многочленных линейных комплексов действует фактор их субродовой дифференциации. В качестве его основания выступает параметр сходства материала линейных элементов, входящих в него, в том числе, звукового, позиционного и ритмического. В соответствии с ним многоэлементные линейные комплексы разделяются на два подрода:

- *линейный комплекс многоэлементный материально стабильный** и
- *линейный комплекс многоэлементный материально мобильный**.

В случае одноразового появления того или иного интервального комплекса или его многократного повторения в рамках интервального комплекса более высокого порядка они различаются как

- *линейный комплекс однофазный** и
- *линейный комплекс многофазный**.

При идентичности содержания всех фаз линейных многофазных комплексов или, напротив, их какого-либо материального различия (звукового, общепозиционного и ритмического), соответственно выделяются два вида таких комплексов:

- *линейный комплекс многофазный материально стабильный** и
- *линейный комплекс многофазный материально мобильный**.

Мощным основанием для создания очень значительного числа разнообразных линейных комплексов является возможность появления в них тех или иных комбинаций их типовых, классовых, подклассовых, родовых, подродовых и видовых признаков, а также разнообразное обновление их звукового материала, и в том числе, обновление его качественного и количественного параметров, не говоря уже об обновлении ритмического и другого материала.

Исключительная индивидуально-структурная и индивидуально-материальная множественность современных линейных элементов, линейных комплексов и линейных макрокомплексов, обуславливается не только собственно гармоническими их параметрами, но также и многими другими негармоническими, преж-

¹ Если четырехэлементный линейный комплекс составлен из двух разных линейных элементов, то один из них или оба могут повториться в нем разное число раз. Напр.: abab, abaa, abbb, aabb. Сходные повторения могут происходить и в рамках пятичленного линейного комплекса, составленного из двух линейных элементов. В четырёхчленном линейном комплексе, составленном из трех различных элементов (a, b и c), могут возникать, в частности, такие повторения этих элементов: abca, abac, abcb, acbc и др. В пятичленном линейном комплексе, составленном из трех различных элементов (a, b и c), варианты таких повторений становятся еще более многочисленными и многообразными. Напр.: abaca, abbcc, acbca и мн. др.

¹¹ *Линейный макрокомплекс** — *линейный комплекс*, в качестве конструктивных компонентов которого выступают относительно более простые по сравнению с ним линейные комплексы.

де всего метроритмическими и в несколько меньшей степени штриховыми, тембровыми и динамическими.

Естественно, что только с учетом большей части, если не всех, параметров, обуславливающих содержание линейных элементов и линейаров* в современной гармонической ткани возникает реальное основание для объективной характеристики её основных конструктивных закономерностей и, в том числе, собственно гармонических, композиционных и драматургических. Особенно важен такой учёт, его объективность при исследовании сочинений, в которых роль ведущих и тем более единственных конструктивно-гармонических компонентов выполняют только линейные элементы и линейные комплексы.

Систематическое применение тех или иных вариантов линейных элементов и линейных комплексов в качестве основных конструктивных единиц одnogолосной музыкальной ткани приводит к образованию линейарно-монофонического склада изложения* или, иначе, линейарно-монофонической фактуры* (= линейарно-одноголосной фактуры), а их одновременное применение в качестве основных конструктивных единиц нескольких рядом расположенных голосов многоголосной музыкальной ткани или всех её голосов — линейарно-полифонического склада изложения или, иначе, линейарно-полифонической фактуры (= линейарной полифонии).

Линейарная гармония — гармония взаимодействия различных форм линейарного движения как основного конструктивного материала звуковысотной структуры.

"Широко используется и в гомофонно-гармоническом стиле изложения и в полифоническом. При этом возможны и такие случаи, когда в музыкальной ткани, организованной по линейарному принципу, не возникает даже элементов полифонического склада изложения <...> напр., в ряде образцов с подчеркнuto аккордовой фактурой <...>". Широкое развитие линий голосоведения, которые представляют собой "свободное сочетание, быстрые смены типов движения <...> позволяет связать совершенно разнородные явления <...> Линейарная гармония не лишена связей устойчивости и неустойчивости, взаимодействия центра и окружения. Но функциональные отношения здесь имеют мелодическую природу, тонические аккорды становятся метроритмическими упорами, к которым приводит линейарное движение" 63.110-112, 146. Смысловые (логические) свои функции линейарные аккорды (см.) заимствуют от своих прообразов. Наиболее важны здесь "соотношения исходного и конечного элементов (для проходящих аккордов), опорного и подчиненного элементов. Последнее логическое соотношение касается всех без исключения линейарных аккордов, приобретая благодаря этому основополагающее значение, хотя конкретное взаимодействие опорного и подчиненного может быть и сложным, и весьма относительным" 85.135-137 (см. *Линейарность, Линейарные аккорды, Линейарные комплексы, Линейарные функции*). Линейарная гармония может иметь как моноаккордовое, так и полиаккордовое решение (см. *Неаккордовые созвучия, Неаккордовые полисозвучия*); предполагает сочетание строго линейарных аккордовых комплексов с дублировкой мелодических голосов; часто приобретает сонорную окраску [92.182].

Линейарная функция — 1) значение звукового элемента в его непосредственных или опосредованных линейарных отношениях с другим звуковым элементом в составе какой-либо, сосредоточенной или рассредоточенной линейарно-гармонической единицы, в том числе линейарного элемента или линейарного комплекса (= *линейара**). Примером опосредованных линейарных отношений может, в частности, служить связь отдаленно расположенных тональных центров, порядок появления которых напоминает какого-то рода линию (скажем: восходящую, нисходящую или

волнообразную). К числу основных линейрных функций относятся: функции проходящего элемента (тона, интервала, аккорда), вспомогательного, задержания (в том числе опевающего, т.е. двойного, двустороннего), скачкового элемента, заполняющего элемента (эта функция обычно совмещается с функцией проходящего элемента или вспомогательного); 2) значение звуковых элементов, заключающиеся в постепенном, обычно, плавном их переходе друг в друга, а также в сохранении своей позиции, вследствие чего могут образовываться разнообразные звуковые одноголосные, многоголосные и пластовые линейрно-гармонические построения. См. *Линейрная гармония, Линейрность, Линейрные комплексы, Линия*.

Линейрная хроматика — см. *Хроматика*.

Линейрность (= линейрный) — 1) особое конструктивное состояние, свойство звуковой ткани, которое возникает в процессе её выстраивания на основе тех или иных линейрных элементов; 2) принцип организации гармонической структуры музыкального сочинения, указывающий на её линейрную основу, как одно из средств реализации экспрессивно-драматургических функций, объективизации различных художественных целей, разнохарактерных стилей.¹; 3) "<...> независимость голоса или мелодической линии от каких бы то ни было гармонических постулатов, не отменяющая/ однако их" 3.201. Термин *линейрность* применим и в линейрной гармонии, и в полифонической композиции, где "в целом утвержда/ет/ конечную обусловленность её фактуры сплетением голосов, а не последованием отдельных аккордов и не одной только тональной связью" 3.201. См. также 36.332-356, 443-450.

Линейрность созвучий однонаправленная — способность созвучий в их отношениях друг с другом только к одновекторной линейрности, т.е. такому движению от отдельных своих тонов к соответствующим тонам соседнего однокачественного аккорда, вследствие которого образуются всегда одновекторные или, иначе, однонаправленные голосовые линии, причём не обладающие никакой мелодической самостоятельностью.

Линейрность созвучий разнонаправленная — способность созвучий в их отношениях друг с другом к поливекторной линейрности, т.е. такому движению от отдельных своих тонов к соответствующим тонам соседнего однокачественного аккорда, вследствие которого образуется некая "голосовая сеть" или, иначе, комплекс разнонаправленных голосовых линий, каждая из которых при этом не обретает той мелодической самостоятельности, которая присуща отдельным голосам полифонической ткани.

Линейрно-аккордовая фактура — то же, что *Линейрно-аккордовый склад*.

Линейрно-аккордовый склад — 1) склад музыкальной ткани, образующийся преимущественно на основе моновекторных линий с синхронной сменой входящих в них звуков, вследствие чего в качестве его характерных конструктивных признаков выступают аккорды особой гармонической природы. (Следует учитывать, что названные закономерности сами по себе, не исключают их незначительных нарушений. Напр., как это происходит в «Виселице» М.Равеля). Внешний облик та-

¹ Б.Асафьев раскрывает содержание этого термина следующим образом: "<...> независимость голоса или мелодической линии от каких бы то ни было гармонических постулатов, не отменяющая/ однако их" 3.201. Как он пишет далее термин *линейрность* применим и в линейрной гармонии, и в полифонической композиции, где "<...> в целом утвержда/ет/ конечную обусловленность её фактуры сплетением голосов, а не последованием отдельных аккордов и не одной только тональной связью" (3.201) См. также 36.332-356, 443-450.

кого "линейно-аккордового склада" близок (но не обязательно равнозначен) тому фактурному явлению, которое определялось в отечественном музыковедении в разное время такими терминами, как ленточное многоголосие и многоголосная мелодия, дублирующие аккорды (= аккорды-дублировки) и скользящие аккорды; 2) то же, что *Линейно-аккордовая фактура*.

Линейно-полифоническая фактура — то же, что *Линейно-полифонический склад*.

Линейно-полифонический склад — 1) склад музыкальной ткани, в образовании которого в качестве ведущих конструктивных элементов выступают разновекторные линейные голоса, а в качестве сопутствующих — моновекторные. Часть этих голосов или все они обычно оказываются преимущественно асинхронными на различных участках музыкального сочинения или даже на всём его протяжении, что, само по себе, не исключает незначительных отклонений от этой закономерности. В линейно-полифоническом складе образуются вертикальные созвучия иной гармонической природы, по сравнению с созвучиями *линейно-аккордового склада*, они практически уже не воспринимаются как относительно автономные вертикальные комплексы или воспринимаются такими со значительно меньшей определённойностью (что, в частности, свойственно, как известно, и аккордам, образующимся в традиционной полифонической ткани); 2) то же, что *Линейно-полифоническая фактура*.

Линейные аккорды — созвучия, образующиеся как одномоментный, относительно монолитный и автономный звуковой комплекс, образующийся в результате взаимодействия трёх и более линейно выстроенных голосов преимущественно моновекторной природы, а также сходного и различного интервального содержания и конфигурации (напр.: гаммообразные восходящие и нисходящие линии с различными высотными, интервальными и временными параметрами или трелеобразные и волнообразные линии со столь же различными параметрами).

В отличие от неаккордовых созвучий, в образовании которых также важную роль играют различные формы линейного движения, линейные аккорды являются не вторичным моментом аккордового структурообразования, а первичным, поскольку голосовые линии, участвующие в их образовании, состоят только из аккордовых тонов.

В случае, когда склад музыкальной ткани, образуется на основе моновекторных линий с синхронной сменой входящих в них звуков, он определяется как "линейно-аккордовый". При этом следует учитывать, что названные закономерности сами по себе, не исключают некоторых, но в основном крайне незначительных их нарушений (напр., как это происходит в «Виселице» М.Равеля). Внешний облик такого "линейно-аккордового склада" близок (но не обязательно равнозначен) тому фактурному явлению, которое определялось в отечественном музыковедении в разное время такими терминами, как *ленточное многоголосие* и *многоголосная мелодия, дублирующие аккорды* (= аккорды-дублировки) и *скользящие аккорды*..

Интервальная, функциональная и техническая природа линейных аккордов в "линейно-аккордовом складе" достаточно разнообразна, т.е. это могут быть созвучия и секундowego "строения", и терцового, и квартового, и квинтового, и секстового, и септового, и интервально-смешанного, а также моногармонического и полигармонического содержания, монофункционального и полифункционального, монотонального и политонального, мономодального и полимодального, моносерийного и полисерийного.

Наименование линейных аккордов непосредственно связано с тем или иным

их конструктивным значением или, иначе функцией. Наряду с *общеструктурными функциями** (в том числе, такими как центроподчиняющая и центроподчиненная), а также с собственно линейными функциями линейные аккорды выполняют и различные *техноструктурные (= технические) функции**, в частности, тональные. Напр.: общеструктурную функцию типа "центр" (= "*центральный элемент*") и, одновременно, тональную функцию типа "тоника" или общеструктурную функцию типа "периферия" (= "периферийный элемент") и тональную функцию типа "вводнотоновая доминанта" и одновременно с ней и собственно линейную функцию типа "вспомогательная". Кроме того в отношениях линейных аккордов возможно проявление и других тональных функций: доминантовой, субдоминантовой, медиантовой, субмедиантовой, тритонанты. Однако эти функции возникают в опосредованных отношениях линейных аккордов, появляющихся только в начале и конце отдельных фаз линейно-гармонического процесса. Кроме того, наибольшая ясность, отчетливость проявления таких функций обычно связаны с медленными темпами, а наименьшая или совсем неуловимая — с быстрыми. Во многом эта ясность и отчетливость зависят и от того, насколько линейные аккорды по своей интервальной структуре сходны со своими классико-романтическими аналогами: чем ближе они к ним в этом отношении, тем значительнее эта ясность и отчетливость.

Наряду с "линейно-аккордовым складом", в музыкальной ткани современных сочинений относительно частое воплощение имеет и "*линейно-полифонический склад*", в образовании которого, в отличие от первого, в качестве ведущих конструктивных элементов выступают *разновекторные линейные голоса*, а в качестве сопутствующих — *моновекторные*. Часть этих голосов или все они обычно оказываются преимущественно асинхронными на различных участках музыкального сочинения или даже на всём его протяжении, что, само по себе, не исключает незначительных отклонений от этой закономерности. В "полифоническом линейном складе" образуются вертикальные созвучия иной гармонической природы, по сравнению с созвучиями "линейно-аккордового склада": они практически *не воспринимаются* как относительно автономные вертикальные комплексы или воспринимаются таковыми со значительно меньшей определённостью (что, в частности, свойственно, как известно, и аккордам, образуемым в традиционной полифонической ткани).

Линейный звуковой элемент — то же, что *Линейный элемент*. См. также *Линия*.

Линейный комплекс — 1) горизонтальная или вертикальная совокупность двух и более *линейных элементов* сходной или различной структурной и материальной природы, выступающая в качестве конструктивной линейной единицы более высокого порядка по сравнению с составляющими её элементами; 2) линейные комплексы — "общеупотребительные типы линейных движений (особенно такие <...> как поступенное движение <...>), которые воздействуют на слух как единые линейные комплексы, растворяя в себе интонационную напряженность каждого составляющего их интервала" 37.45; то же, что *Линейр**.

Линейный хроматизм — см. *Хроматизм*.

Линейный элемент — 1.1) относительно замкнутая и однородная направленная (= моновекторная) последовательность двух и более каких-либо однородных звуковых единиц (напр., тонов, гармонических интервалов, аккордов, соноров); 1.2) относительно замкнутая, моновекторная последовательность двух и более каких-либо однородных звуковых единиц, в том числе, реально-одноголосная* (= недублированная) или мнимо-многоголосная*

(= дублированная, ленточная¹, в том числе: интервально-гармоническая, аккордовая, сонороаккордовая); 2) относительно простая и замкнутая моновекторная последовательность двух и более каких-либо однородных звуковых единиц в составе более сложной моновекторной или поливекторной последовательности (напр. прямые линии — реально одноголосные и мнимо-одноголосные в составе объединяющей их зигзагообразной линии — реально одноголосной или мнимо-одноголосной). К числу основных факторов, обеспечивающих вышеназванную замкнутость относительно простых *линейных элементов*, их различение относятся различного рода цезуры², в том числе, создаваемые паузами и остановками на последней звуковой единице этих элементов, а также связанные с обновлением гармонического содержания этих элементов (напр., с появлением вместо восходящей последовательности тонов также восходящей последовательности гармонических интервалов или аккордов), с обновлением их векторного, ритмического и регистрового параметров. См. *Линия*.

Линейных аккордов функции.

К числу основных функций линейных аккордов относятся:

- ✚ *линейные функции*, т.е. значения звуковых элементов, заключающиеся в постепенном, обычно, плавном их переходе друг в друга, а также в сохранении своей позиции, вследствие чего могут образовываться разнообразные звуковые одноголосные, многоголосные и пластовые линейно-гармонические построения;
- ✚ *векторной функцией** (напр., "восходящие", "нисходящие" и "педальные линейные аккорды");
- ✚ *ладовой функцией* — "опорные" и "неопорные линейные аккорды" (= "устойчивые" и "неустойчивые");
- ✚ *функциями центра или центроподчинения* — "центральный" и "периферийные линейные аккорды";
- ✚ *порядковой функцией** — напр., "третий", "четвертый", ... "десятый" и т.п. линейный аккорд;
- ✚ *ступенной функцией* — напр., линейные аккорды I-ой, II-ой ... XII ступени.

Наряду с общеструктурными функциями*, в том числе, такими как векторная, линейная, ладовая, функции центра и центроподчиненная, *линейные аккорды* одновременно могут выполнять и разные *техноструктурные функции** (= технические*). Напр., *общеструктурную функцию** "периферийный элемент", тонально-техническую функцию "вводнотоновой доминанты" и одновременно линейную функцию "вспомогательного элемента". Или, скажем, такие сочетания общеструктурных и тонально-технических функций как "центр" — "тоника" и "периферия" — "доминанта" у крайних аккордов линейного комплекса, т.е. *линейных аккордов*, находящихся в опосредованной кварто-квинтовой связи. Следует отметить, что возможность проявления в отношениях линейных аккордов тональных функций и степень этого проявления во многом зависят от темпа музыкального сочинения. В частности, наибольшая ясность, отчетливость тональных

¹ См. Ленточное многоголосие (термин Ю.Н. Тюлина).

² "Цезура, ы, ж. [лат. caesūra остановка в чтении стиха < caedere рубить, рассекать]. 1. Ритмическая пауза внутри стихотворной строки. 2. муз. Грань между частями музыкального сочинения; пауза, остановка" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов.

функций обычно связаны с медленными темпами, меньшая или совсем неуловимая — с быстрыми. Во многом эта ясность и отчетливость зависят и от того, насколько линейные аккорды по своей интервальной структуре сходны с тональными (и прежде всего, классико-романтическими) своими аналогами, т.е. чем ближе они к ним в этом отношении, чем знакомее, тем значительнее эта ясность и отчетливость.

Аналогичные примеры совмещения общеструктурных и техникоструктурных функций можно наблюдать и в модально выстроенной линейной ткани, где, в частности, те же опосредованные кварто-квинтовые отношения могут быть определены как отношения *местного инициала** и *местной субквартовой* или *субквинтовой реперкусы**.¹

Применение этих понятий и связанных с ними функциональных значений гармонических элементов на уровне "местных конструктивных единиц" современной модальной структуры в данном случае осуществляется по аналогии с такими "парными понятиями" как "основная тоника" — "местная тоника", "основная доминанта" — "местная доминанта" и т.п.

Линейных элементов классификация. В зависимости от ряда факторов, в том числе, таких как:

- векторный параметр линейных элементов,
- прерывность или непрерывность их звукового решения;
- сохранение или, напротив, обновление "интервального шага" между входящими в состав линейных элементов конструктивно-гармонических единиц (тонов, гармонических интервалов, аккордов, сонороаккордов)

различаются т и п ы, к л а с с ы, р о д ы и в и д ы и линейных элементов.

Линейных элементов типы*. Линейные элементы классифицируются в зависимости от своих качеств на шесть разновидностей. Основным фактором, обуславливающим т и п о в у ю дифференциацию линейных элементов является их векторный параметр, позволяющий различать эти элементы, как

- линейный элемент г о р и з о н т а л ь н ы й — линейный элемент, все звуковые компоненты которого о д н о п о з и ц и о н н ы;
- линейный элемент д и а г о н а л ь н ы й — линейный эле-

¹ Следует учитывать, что в традиционной музыкальной теории, посвященной старомодальной гармонии Средневековья, откуда взяты понятия "инициал", "реперкуса" и "финалис", они связываются, соответственно, только с самым первым звуком всего музыкального сочинения музыкальной ткани — инициал, только с единственным вторым по конструктивной значимости тоном этой ткани — реперкуса и только с самым последним — финалис. См. об этом, в частности, в первом и втором изданиях учебника «Гармония» Ю.Н. Холопова.

^{II} *Векторный параметр* — 1.1) направление, в соответствии с которым складывается звуковое содержание гармонической ткани (в том числе: вертикальное, горизонтальное, диагональное, глубинное); 1.2) направление, в соответствии с которым складывается звуковое содержание каких-либо конструктивно-гармонических элементов музыкальной ткани; 2) величина, характеризующее направление в процессуальном становлении какого-либо многозвучковой конструктивной единицы гармонической системы. (В этом определении понятие "векторный параметр" не объемлет содержание вертикали, как одной из величин гармонической ткани).

мент, состоящий из разнопозиционных звуковых компонентов, выстроенных только в восходящем или только в нисходящем порядке. В соответствии с этим порядком различаются два подтипа диагональных линейных элементов:

- линейный элемент восходящий;
- линейный элемент нисходящий.
- Классы линейных элементов*

*Линейных элементов классы **

В роли фактора, с которым связана классовая дифференциация линейных элементов выступает параметр слитности^I. Он позволяет различать линейные элементы следующим образом:

- линейный элемент континуальный — линейный элемент, все конструктивно-гармонические единицы которого (тоны, гармонические интервалы, аккорды, сонороаккорды) появляются без цезур^{II};
- линейный элемент дискретный — линейный элемент, конструктивно-гармонические единицы которого отделены друг от друга паузами, но при этом сохраняют в своей последовательности изначально заданный вектор движения^{III};

*Линейных элементов роды **

Фактором родовой дифференциации линейных элементов являются два параметра:

1) параметр интервального шага^{IV}, действие которого проявляется на уровне позиционных отношений отдельных конструктивно-гармонических единиц, входящих в состав этих элементов. В соответствии с та-

^I Параметр слитности или *Слитности параметр** — фактор, в соответствии с которым складывается принципиально непрерывное становление каких-либо конструктивных элементов или фрагментов музыкальной ткани, в том числе: гармонических, метроритмических и др. (в частности: вертикальное, горизонтальное, диагональное, глубинное);

Параметр дискретности или *Дискретности параметр** — фактор, в соответствии с которым складывается принципиально прерывное становление каких-либо конструктивных элементов или фрагментов музыкальной ткани, в том числе: гармонических, метроритмических и др. (в частности: вертикальное, горизонтальное, диагональное, глубинное).

^{II} "Континуальный, ая, ое, лен, льна [фр. *continuel* < лат. *continubre* соединять непосредственно, непосредственно следовать]. спец. Непрерывный, постоянный" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов.

^{III} "Дискретный <...> [фр. *discret* < лат. *discrētus* отделенный, разделенный]. спец. Прерывистый, состоящий из отдельных частей <...>" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов.

^{IV} *Параметр интервального шага** (= *интервального шага параметр**) — 1) фактор, в соответствии с которым складывается позиционная структура гармонического процесса на уровне разных его конструктивных составляющих, в том числе: отдельных тонов, основных тонов гармонических интервалов, аккордов, отдельных центров и др.; 2) фактор, характеризующий позиционно-интервальную структуру *диагональных линейных элементов*, в частности, *реально одноголосных, мнимо-многоголосных и реально многоголосных* (см. *Линейный элемент*).

ким фактором различаются следующие роды линейных элементов:

- линейный элемент моношаговый (= шагостабильный)* — линейный элемент, последовательное смещение конструктивно-гармонических единиц которого относительно друг друга происходит с неизменным "интервальным шагом" (напр., только по м2 или только по м3);
- линейный элемент полишаговый (= шагобильный)* — линейный элемент, последовательное смещение конструктивно-гармонических единиц которого относительно друг друга происходит с меняющимся "интервальным шагом" (напр.: м2 - б2 - м2 - м3 и т.п.);

2) параметр дублировки¹, в соответствии с которым линейные элементы могут представлять собой дублированную и недублированную последовательность тонов. При этом в роли дублировок этих тонов могут выступать гармонические интервалы, аккорды и сонороаккорды. Такое различие в содержании конструктивно-гармонического материала линейных элементов обуславливает их разделение на следующие суброды (= подроды):

- линейный элемент реально-одноголосный* или, иначе, линейный элемент недублированный* — относительно замкнутый линейный элемент (= линия), в качестве конструктивно-гармонических единиц которого используются музыкальные тоны и
- линейный элемент мнимо-многоголосный* или, иначе: линейный элемент дублированный и линейный элемент ленточный — относительно замкнутый линейный элемент, в качестве конструктивно-гармонических единиц которого используются те или иные вертикальные созвучия. В зависимости от того какая гармоническая единица выступает в роли дублера линейного элемента различаются четыре вида мнимо-многоголосных линейных элементов:
- линейный элемент с интервальной дублировкой — линейный элемент, в качестве конструктивно-гармонических единиц которого используются гармонические интервалы;
- линейный элемент с аккордовой дублировкой — линейный элемент, в качестве конструктивно-гармонических единиц которого используются созвучия из трех и более звуков;
- линейный элемент с сонорной дублировкой — линейный элемент, в качестве конструктивно-гармонических единиц которого используются соноросозвучия;
- линейный элемент со смешанной дублировкой.

В современной музыкальной практике наблюдается различное смешение типовых, классовых, родовых и видовых параметров линейных элементов следствием чего число и многообразие этих элементов представляется очень значительным.

Линия "[польск. linia < нем. Linie < лат. līnea – льняная бечевка; полоса, проведен-

¹ *Дублировки параметр* — фактор (= величина), в соответствии с которым линейные элементы могут представлять собой так или иначе дублированную линейно-мелодическую последовательность тонов. В роли дублировок тонов могут выступать гармонические интервалы, аккорды и сонороаккорды.

ная этой бечевкой < [пим лен]. 1. Черта на плоскости, на какой-н. поверхности или в пространстве <...>" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов; 2. В музыке — конструктивно связанная одноголосная последовательность тонов, а также дублирующих её гармонических интервалов, созвучий, в том числе сонов. См. *Линейный элемент*.

Мажоро-минор — то же, что *Мажоро-минорная система*.

Мажоро-минорная система — 1) ладотональная система, объёмлющая на равных правах ступенный материал двух и более диатонических ладов мажорного и минорного наклона, т.е. состоящая из десяти и более ступеней; 2) полисистемная ладотональная организация преимущественно мажорного или минорного наклона, основанная на двенадцатитоновом звукоряде, каждый из тонов которого может выступать и как производная (альтерированная) и как самостоятельная (диатоническая или хроматическая) ступень этой организации на любом из её конструктивных уровней; то же, что *Мажоро-минор*.

Мажоро-минорная система нашла своё воплощение в музыке классиков, романтиков и является значительным разделом современной тональной системы.

Ладопеременные (ладомобильные) формы мажоро-минора — одноименные, параллельные — исторически наиболее ранние формы мажоро-минорной системы. Их диатоническая (= *миксодиатоническая*) природа связана со смешением ряда относительно самостоятельных диатонических субсистем и субзвукорядов. Характерные признаки такой системы — непосредственная прямая связь каждого аккорда с тоникой внутри своей диатонической субсистемы (т.е. со своей местной мажорной или минорной тоникой). Одновременно в этом процессе могли участвовать различные диатонические звукоряды (прежде всего фригийский, тесно примыкающий к минору, а также параллельные лады).

Ладопостоянные (ладостабильные) формы мажоро-минора — более поздние формы мажоро-минорной системы. Хроматическая природа этих форм связана с эмансипацией отдельных ступеней от своего диатонического звукорядного значения. В наиболее поздних формах мажоро-минора эти ступени могут осознаваться и как хроматические ступени энгармонического порядка, т.е. как не у к а з ы в а ю щ и е на своё определённое звукорядное происхождение (*хроматика энгармоническая*). Для современной мажоро-минорной тональности в условиях конкретного художественного сочинения характерно смешение разных исторических форм мажоро-минора.

Первые этапы становления связаны со смешением ладов противоположного — мажорного и минорного — наклона в форме их субсистемного чередования, т.е. в ладопеременной или, иначе, миксодиатонической форме.

Обогащение, развитие гармонического содержания мажоро-минорной системы, начиная от её наиболее ранних форм и заканчивая самыми современными — относительно длительный исторический процесс. Его основные формы и этапы :

- расширение состава ступеней мажоро-минорной системы;
- переход от мобильных видов мажоро-минора к ладостабильным;
- расширение связей всех ступеней обоих ладов противоположного наклона в непосредственном контакте с тоникой и между собой;
- обновление структуры аккордики, связанной с выполнением тонической и различных нетонических функций;
- привлечение дополнительных конструктивных элементов (в частности, *тематическая интонация, гармоние-мелодия, добавочные тоны*) и др.

¹ 62; 72,48-51; 57; 36.294-311, 332-375; 87; 84; 10; 44; 93.221-227. 350-375.

В процессе исторического обогащения гармонического содержания мажорно-минорной системы появлялись самые различные её "ступенные варианты", в том числе: 10-ти ступенный мажоро-минор, его 12-ти ступенный [62.137-138] и 17-ти ступенный варианты [29.4.1, 69-82; 62.139-144; 27.65-72,74-86; 69.133-135, 137]. Каждый из них применялся и продолжает применяться как в полном, так и неполном виде.

По отношению к современным "ступенным вариантам" мажоро-минора в отечественном музыковедении предложен ряд наименований, в том числе: *двенадцатиступенная система* [5.118], *двенадцатиступенный диатонический лад* [53.35; 47.34], *полутоновый лад* [3.346], *хроматическая тональность* [79.280], *хроматическая система* [62.143] и нек. др. Такая множественность наименований обусловлена стремлением их авторов отразить в своих терминах наиболее характерные черты современной мажоро-минорной тональности и, прежде всего, их многоступенность, выходящую за пределы прежних десяти тонов классического мажоро-минора, а также диатонический и хроматический принципы многообразного взаимодействия всех её ступеней и созвучий, построенных на них.

Современная мажоро-минорная система обладает исключительным выразительным потенциалом, который обусловлен значительным богатством её конструктивно-гармонического и в том числе звукорядного материала. Каждый из звуковых элементов современной мажоро-минорной тональности способен выполнять различные тональные функции как в последовательности, так и одновременно, на разных структурных уровнях или одном (напр., выполнение одним и тем же звуком роли и основной и производной ступени, и диатонической и хроматической, и вспомогательного и аккордового тона и т.п.).

Мажоро-минорная хроматика — см. *Хроматика*.

Мажоро-минорный хроматизм — см. *Хроматизм*.

Макролад — относительно сложная ладовая система (= лад), в качестве конструктивных единиц которой по горизонтали и вертикали выступают более простые ладовые системы (= ладовые подсистемы, сублады). См. *Переменно-опорный лад*, *Переменно-составной лад*, *Переменный лад*, *Полилад*, *Полиладовость*, *Полиладовый хроматический звукоряд*, *Производные лады*, *Хроматический переменный лад*.

Макрофактура — относительно сложное фактурное целое, в качестве конструктивных единиц которой по вертикали и горизонтали выступают более простые фактуры; то же, что *Полифактурная организация* и *Панфактура*.

Материал гармонической структуры — звуки и звуковые группы; то же, *Материальные компоненты гармонической структуры*.

Материальное родство — родство конструктивных элементов музыкальной ткани по их материалу (в том числе: звуковому, ритмическому, динамическому, фактурному и др.).

Материальной дифференциации принцип — расчленение структуры музыкальной ткани на отдельные части и элементы на основе их различия по своему материалу.

Материальной интеграции принцип — объединение элементов и частей структуры на основе их сходства по своему материалу.

Материальные компоненты гармонической структуры — то же, что *Материал гармонической структуры*.

¹ 29.4.1, 55-68; 70.117-122; 62.23-137; 85.232-242.

Материальные связи — зависимость и отношения элементов по их материалу.

Медианта — то же, что *Медиантовая функция, Функция медианты, Верхнетерцовая функция*. См. *Нетонические функции*.

Медиантовая функция — функция неустойчивого конструктивного элемента, находящегося в верхнетерцовых отношениях с устойчивым конструктивным элементом; то же, что *Медианта, Функция медианты, Верхнетерцовая функция*. См. *Функции тональные*.

Межтональность — "наиболее употребительное использование *внетональности*. Она подразумевает тональное окружение внетональной зоны <...>. В современной музыке межтональность представляется в более самостоятельном значении, распространяясь на большие фазы развития. Они опираются на сложные ладовые образования — полимелодические, полигармонические и политональные и часто без определённой опоры на начальную тональность" 75.166-168; 27.71-72.. (См. *Относительная ладовая тональная неопределённость*.)

Мелодическая фигурация — относительно самостоятельная в конструктивном и выразительном отношении фигура звукового движения, участвующая в построении любого из голосов музыкальной ткани в качестве его декоративного дополнительного конструктивного элемента и состоящая из основных конструктивных тонов этого голоса (как правило опорных) и дополнительных (как правило неопорных), находящихся друг с другом в каких-либо линейных отношениях. Напр.: основного и вспомогательного тонов (трель, мордент, группетто), задержания и его разрешения (форшлаг от сильной доли), вспомогательного тона и основного (форшлаг от слабой доли) и др. Для одних форм мелодической фигурации характерно только однократное проявление присущих им линейных отношений (напр., для задержания и краткого мордента), для других — многократное (напр., для трели и долгого мордента). В отдельных формах мелодической фигурации возможно смешение разных видов неопорных тонов с опорными (напр., задержания, верхнего и нижнего вспомогательных тонов с одним и тем же опорным тоном в отдельных видах группетто) и др. В мелодическую фигурацию, наряду с аккордовыми и различными неаккордовыми тонами, могут включаться и, так называемые, *гармонические ноты*, которые образуются на слабых долях посредством скачка от одного аккордового тона на другую аккордовый тон того же (или функционально родственного) аккорда.

Мессиановские лады — то же, что *Лады ограниченной транспозиции, Лады Мессиана, Симметричные лады*.

Местная тоника — см. *Центр*; то же, что *Местный центр*.

Местные функции — см. *Функции местные*.

Местный инициал* — см. *Функции модальные*.

Местная реперкусса* — см. *Функции модальные*.

Местный финалис* — см. *Функции модальные*.

Местный центр — см. *Центр*; то же, что *Местная тоника*.

Методологического ограничения принцип — обязательное ограничение материала в зависимости от метода обращения с гармонией — метода конкретного звукового конструирования, индивидуально избираемого для каждого сочинения или его части.

¹ Фигура — "лат. *figūra* образ, вид" БЭКМ, 2002..

² В мелодическую фигурацию, наряду с аккордовыми и различными неаккордовыми тонами, могут включаться и, так называемые, *гармонические ноты*.

Middle-вариации* — вариации на тему, появляющуюся в середине сочинения; вариационная форма, в которой тема появляется в процессе её становления. (См. *Посттематические вариации* и *Предтематические вариации*.)

Микроинтервалика — интервальные отношения, измеряемые в единицах менее полутона (напр., в четвертинтонах, третинтонах, пятинтонах и т.п. См. *Микрохроматика*); то же, что *микроинтервальные отношения*. Различаются:

- **микроинтервалика темперированная** — микроинтервалика в звуковых системах, выстроенных в условиях какого-либо темперированного строя.
- **микроинтервалика нетемперированная** — микроинтервалика в звуковых системах, выстроенных в условиях нетемперированного строя.

Микроинтервальные отношения — то же, что *Микроинтервалика*.

Микрофактура — 1) относительно наименьшая фактура музыкального сочинения, выступающая в качестве конструктивной единицы других его фактур большего масштаба; 2) то же, что *Субфактура*.

Микрохроматика — звуковая организация с интервальными отношениями, измеряемыми в единицах менее полутона (= *микроинтервальными отношениями*). Наиболее выразительные результаты, утонченная и гибкая интонационность, связанные со спецификой микроинтервальных связей раскрываются в условиях модальной и сонорной техник письма. ("В конечном результате микротоны, даже четвертитоны наш слух все же относит или к мелизматически прилегающим <...>, или, скажем, к чисто сонорным, т.е. таким, где точная ступенная высота не ощущается, а слышится просто окраска того же звука, той же самой ступени, а не новая ступень. Отсюда и характер применения микрохроматики, где преобладает сонорная, а не ступенная трактовка звуков" 93.159.) Микрохроматика может быть представлена "как род лада наряду с диатоникой и ангемитоникой" 92.137. Основные методы письма в микрохроматике: "опевание опорного тона, устое, переход в соседний тон <...>"; характеристические звукоряды (квази-лады) <...>; дробные аккорды (арпеджио) <...>; микрохроматические интервалы и аккорды <...>; сужение и растягивание созвучий <...>; уплотненные кластеры <...>; соединение с широким вибрато, глиссандо, звуками особого тембра, с динамическими и артикуляционными эффектами, скрытым многоголосием и т.д." 92.238-240.

Миксодиатоника — "интервальная структура, состоящая из сросшихся друг с другом диатонических полихордов (тетрахордов, трихордов, пентахордов и т.д.). Типичные миксодиатонические интервальные структуры — звукоряды обиходных ладов <...>, мелодического минора <...>. Сюда же должны быть отнесены интервальные системы переменного-диатонических ладов (объединений типа: d дорийский = d эолийский, при едином устое" 93.131. Сращивание разнообразных диатонических полихордов в миксодиатонике приводит к включению в неё как единую систему отдельных хроматических интервалов, образующихся между одноименными ступенями (напр., между си и си бемоле в обиходном звукоряде или в переменном-диатоническом дорийско-эолийском "ре"). В то же время для миксодиатоники совершенно нехарактерно использование этих интервалов при построении каких-либо мелодических ходов. Поэтому миксодиатонику нельзя просто сводить к диатонике или хроматике в качестве какой-либо из их разновидностей, а следует оценивать как особый вид ладовой системы, имеющей с ними определённое, с точки зрения ладовой выразительности, сходство, но обладающий в то же время и явной самостоятельностью с позиций родов интервальных систем.

Миксовая хроматика — см. *Хроматика*.

Миксовая хроматика одноступенная* — см. *Хроматика*.

Миксовая хроматика разноступенная* — см. *Хроматика*.

Микстовый хроматизм — см. *Хроматизм*.

Микстовый хроматизм одноступенный* — см. *Хроматизм*.

Микстовый хроматизм разноступенный* — см. *Хроматизм*.

Мнимые аккорды — 1) "созвучия, которые орфографически или энгармонически совпадают с каким-либо аккордом. Многие из таких созвучий образуются от тех или иных неаккордовых звуков, часто задержаний, проходящих <...>. Чтобы отличить мнимые аккорды от действительных, реальных, необходимо учитывать гармонические нормы данного стиля, типичные для него наследования функций. Например, у венских классиков IV₇ и V₉ обычно задержания, а не самостоятельные аккорды" 62.37-38; 2) созвучия, совпадающие по своей структуре с аккордами, характерными для какого-либо гармонического стиля (в том числе: конкретного композитора, или определённой эпохи), но не являющиеся типичными, конструктивно-обязательными его компонентами.

Многоголосная мелодия — "<...> утолщенная мелодическая линия. Способ утолщения — это, как правило, различного рода дублировки: тональные, реальные, смешанные (в прямом, косвенном и противоположном движениях). Отличительным признаком при определении типа дублировки является "способ группировки голосов, составляющих утолщение, относительно друг друга и относительно главной мелодической линии комплекса" 12. Гл. 7; то же, что *Ленточное голосоведение*

Многозначная техника — совокупность приёмов построения музыкальной ткани (в том числе: гармонической, временной, динамической и др.), представляющаяся одновременно в значении нескольких композиционных техник (= техник письма).¹

Многозначная форма — форма, имеющая более одного композиционного значения% то же, что "смешанная форма".

Многоплановая диатоника — см. *Диатоника многоплановая*.

Многорядная интерполяция — см. *Интерполяция*.

Многосоставные лады — "свободное объединение различных сменяющих друг друга ладообразований при наличии ясного и определённого тонального центра, функцию которого выполняет основная ладотональность" 59.142; "быстрое чередование различных ладовых наклонений при одной тонике перестает восприниматься как ладовая переменность (т.е. как смена различных ладов) и превращается во внутрילадовую переменность, становясь чередованием различных элементов одного многосоставного лада" 85.239. См. *Мутирующие лады*.

Модализмы — "характерные мелодические и аккордовые последования, особенно ярко выявляющие специфику данного лада" 92.32.

Модалная гармония — гармония, возникающая в условиях модално организованной звуковысотной структуры.

Модалная драматургия — процессуальное изменение звукорядного содержания музыкальной композиции, связанное с определёнными конструктивными и образно-художественными задачами.

Модалная система — 1) система отношений каких-либо однопорядковых конструктивных компонентов музыкальной ткани (в том числе: ритмических, звуковых, динамических, тембровых, темповых, фактурных и др.), выстроенная на основе *модалного принципа*; 2) совокупность принципов, лежащих в основе теории *модалной техники*.

Модалная организация — то же, что *Модалная система*.

¹ Термин создан по аналогии с термином Ю.Н. Холопова "многозначная тональность".

Модальной организации типы, классы,

Модальная техника — совокупность приёмов построения музыкального сочинения на основе ряда-модуса или рядов-модусов каких-либо однородных элементов, в том числе: звуковых, временных, фактурных, динамических, тембровых и др.

Эта техника является одной из древнейших и возникла вместе с применением и их осознанием таких рядов (= модусов) в качестве основной конструктивно-материальной и объединяющей базы музыкального сочинения.

В современной музыке модальная техника связана с рядами-модусами самых разных конструктивных элементов, в частности: тонов (*тономодусы**), аккордов (*аккордомодусы**), соноров (*соноромодусы**), шумозвуков (*шумомодусы**), длительностей ("модусы длительностей"), ритмоформул ("модусы ритмоформул"), динамических оттенков (*динамикомодусы**), тембров (*тембромодусы**), темпов (*темпомодусы**), штрихов (*штрихомодусы**), фактур (*фактуромодусы**) и др.

Функционирование этих рядов-модусов в качестве организующего фактора музыкального процесса связано, прежде всего, с неизменностью и определенностью состава охватываемых ими одноматериальных и однопорядковых элементов, а также с определённой логикой взаимодействия этих элементов и самих рядов. Такие их свойства обуславливают образование в музыкальной ткани любого сочинения *разнокомпонентной полимодусной ауры** — особого "пространства-состояния", воспринимаемого как специфическое конструктивное явление, которым, в конечном моменте, предопределяется специфическая — рядно-модусная — целостность этой ткани, её специфический "модусно-красочный образ".

Важнейшая закономерность модальной техники — возможность относительно свободного порядка в появлении любого из конструктивных элементов того или иного компонентного модуса, а также любой частоты этого появления.

В каждый из модусов входит принципиально ограниченное число одноматериальных элементов (напр., только разновысотных тонов, только различных аккордов и т.д.). Эти элементы могут применяться как в одном и том же конструктивном значении (напр., только в функции местного устоя-центра или только в функции местного центроподчинённого устоя), так и в разных (т.е. и в роли местного центра, и в роли центроподчинённого элемента), что в целом позволяет различать отдельные варианты модальной организации не только по числу охватываемых их модусами однопорядковых конструктивных элементов, но и по содержанию отношений этих элементов (напр., отношений типа: центральный — периферийный, опорный — неопорный, основной — вспомогательный, проходящий, опевающий и т.п.).

Техника выстраивания музыкальной ткани на основе только одного ряда-модуса определяется как "мономодальная" или просто "модальная", техника выстраивания музыкальной ткани на основе двух и более однокомпонентных модусов — как "полимодальная". В последнем случае встречаются три варианта модального письма, связанных с:

¹ Такого рода закономерность является, в частности, важным отличием применения конструктивных элементов *модуса* в модальной технике от конструктивных элементов *серии* в серийной, где, в частности, соблюдение рядного порядка является одним из характерных условий ортодоксального серийного письма.

- только поочерёдным применением нескольких однородных модусов (напр., модусов тонов, модусов аккордов, модусов длительностей и т.д.) в одном и том же голосе (пласте) музыкальной ткани или всех её голосах (пластах) одновременно — *полиmodalность горизонтальная* (= *полиmodalность переменная* или, иначе, *полиmodalность модулирующая*);

- только параллельным применением нескольких однородных модусов в разных голосах (пластах) музыкальной ткани — *полиmodalность вертикальная*;

(Поочерёдное и параллельное применение однородных модусов может осуществляться как внутри отдельных композиционно-синтаксических единиц (в том числе фраз, предложений и периодов), так и в момент их смены.)

- одновременным применением первого и второго вариантов — *полиmodalность горизонтально-вертикальная* или, иначе *поливекторная полиmodalность**.

В отличие от конструктивных элементов серии конструктивные элементы модуса в своей последовательности и в частоте появления не связан определённым порядком. В модальных рядах обычно используется принципиально ограниченное число одноматериальных конструктивных элементов, оказывающихся в процессе развития музыкальной ткани в различных конструктивных взаимоотношениях, что в целом позволяет различать отдельные варианты модальной организации не только по числу охватываемых их рядами-модусами тех или иных однопорядковых конструктивных элементов (тонов, длительностей, фактуроединиц и др.), но и по материальной природе этих элементов и структуре их отношений. Характерная для таких вариантов модальной организации материальная и конструктивная специфика позволяет применить к ним градиацию на уровне типов, классов, видов и подвидов.

Модальная техника может применяться как сама по себе, так и параллельно с другими техниками к одному и тому же материалу музыкальной ткани, что приводит к образованию разнообразных видов *политехнической композиции*, в частности, различных вариантов модально-тональной, модально-серийной и модально-тонально-серийной техники письма. В случае, когда одна из этих техник в том или ином конструктивном альянсе представляется в качестве ведущей, её название ставится первым при определении образующейся *политехники*.

Модальной организации классификация. Характерная для разных вариантов модальной организации материальная и конструктивная специфика позволяет классифицировать эту организацию на уровне типов, классов, видов и подвидов:

- ❖ *модальной организации типы** (= типы модальности*) — варианты модальной организации, связанные с одним из трех конструктивных принципов: принципом центропостоянности, центропеременности и ацентричности:

- **модальность центропостоянная** (= модальность моноцентричная*)¹,

- **модальность центропеременная** (= модальность полицен-

¹ Модальная организация с одним центром.

- тричная*)^I,
- **модальность ацентричная**^{II};
- ❖ **модальной организации классы*** (= классы модальности*) — варианты модальной организации, связанные с тем или иным числом модусов, применяемых при ее создании, а также их горизонтальной или вертикальной взаимосвязью:
 - **модальность мономодусная** (= мономодальность),
 - **модальность полимодусная** (= полимодальность), в том числе:
 - **полимодальность горизонтальная** (= полимодальность **временная*** или полимодальность **модулирующая**),
 - **полимодальность вертикальная**;
- ❖ **модальной организации виды и подвиды*** (= виды и подвиды модальности*) — варианты модальной организации, связанные с теми или иными средствами, участвующими в создании музыкального сочинения, или, иначе, варианты модальной организации, в качестве материального основания которых используются модусы, составленные из тех или иных компонентов этих сочинений, в том числе: звуковых, временных, динамических, тембровых, артикуляционных, фактурных и др.:
 - **модальность звуковая***(= *модальная звуковая организация*). Её подвиды:
 - **модальность тоновая*** (= модальность тономодусная*) — вариант модальной организации, в качестве материального основания которого используются модусы, составленные из разновысотных тонов (= тономодусов*);
 - **модальность интервальная*** (= модальность интервальномодусная*) — вариант модальной организации, в качестве материального основания которой используются модусы интервалов (= интерваломодусов*);
 - **модальность соинтервальная*** — вариант модальной организации, в качестве материального основания которой используются модусы интервальных групп (= соинтервалей*);
 - **модальность аккордовая** (= модальность аккордомодусная*) — вариант модальной организации, в качестве материального основания которой используются модусы аккордов (= аккордомодусы);
 - **модальность сонорная** (= модальность соноромодусная*) — вариант модальной организации, в качестве материального основания которой используются модусы соноров (= соноромодусы*);
 - **модальность шумозвуковая*** — вариант модальной организации, в качестве материального основания которой используются модусы шумозвуков;
 - **модальность сонантная*** (= модальность сонантномодусная*) — вариант модальной организации, в качестве

^I Модальная организация с несколькими последовательно возникающими центрами.

^{II} Модальная организация, ни одна из конструктивных единиц которой не выделяется в качестве ее центра.

материального основания которой используются модусы сонант (= сонантомодусы*);

- **модальность ритмическая.** Её разновидности¹:
 - *модальность длительностная**,
 - *модальность групп длительностей**, в том числе:
 - *модальность групп разномерных длительностей**,
 - *модальность групп одномерных длительностей**;
 - *модальность ритмоформульная**;
 - *модальность алеаторических ритмоформул**,
 - *модальность выписанных ритмоформул**,
 - *модальность мономерных ритмоформул**;
 - *модальность паузная**,
 - *модальность темповая**;
- **модальность динамическая:**
 - *модальность стабильных динамических единиц**,
 - *модальность мобильных динамических единиц**;
- **модальность тембровая;**
- *модальность тематическая**;
- *модальность мимическая**;
- *модальность артикуляционная**.

Модальной системы закономерности — 1) закономерности какой-либо из компонентных систем музыкального сочинения (в том числе: временной, гармонической, динамической, тембровой, темповой, штриховой), выстроенной с помощью *модальной техники*; 2) закономерности какой-либо из компонентных систем музыкального сочинения, выстроенной на основе определённого *модуса* (модусов) конструктивных элементов, каждый из которых может повторяться как подряд, так и на расстоянии, а также в различных комбинациях с другими конструктивными элементами этого ряда; 3) закономерности какой-либо компонентной системы музыкального сочинения, содержание которых обусловлено соблюдением содержания соответствующего этой системе модуса и его применением в качестве конструктивной основы данной системы.

Соблюдение модуса — конструктивно определяющий принцип любой компонентной разновидности модальной системы. Наиболее характерные закономерности модальной системы в любом из её компонентных вариантов:

- ограничение её ресурсов составом конструктивных единиц соответствующего компонентного модуса;
- зависимость целостности (единства) модальной системы от соблюдения состава её модуса;
- ведущее конструктивное значение принципа центропеременности;
- обусловленность характера динамики компонентного модального процесса и индивидуально-стилистических аспектов его содержания содержанием компонентного модуса (модальная компонентная драматургия);
- специфичность связей, зависимостей, значений (функций) конструктивных элементов модальной системы, обусловленная их модусным родством;

¹ Определения рассматриваемых ниже видов и подвидов модальности, а также (в отдельных случаях) связанных с ними модусов конструктивных элементов, складываются по аналогии с определением вида и подвидов и модусов *звуковой модальности*.

- возможность мономодусного и полимодусного содержания в любой из компонентных модальных систем;
- модусные отклонения, модуляции, сопоставления;
- горизонтальные и вертикальные варианты изложения модусов.

Модальность — 1.1) конструктивное состояние всей музыкальной ткани или какой-либо из составляющих её субструктур (в том числе: метроритмической, гармонической, динамической, тембровой, темповой, фактурной), возникающее как следствие их выстраивания на основе определённого ряда (модуса) различным образом повторяемых конструктивных элементов, в том числе: единичных (напр.: отдельных длительностей, тонов, интервалов, аккордов, динамических оттенков, тембров, фактур, темпов и др.) и комплексных (= групп, формул, составленных из вышеназванных единичных элементов). Действие модального ряда, как организующего фактора музыкального процесса, связано с неизменностью состава охватываемых им элементов, но не с обязательным (что само по себе возможно) сохранением их порядка, как это характерно, скажем, для серийного или *прогрессийного* рядов. В случае повторения ранее сложившегося порядка в последовании простых или сложных конструктивных элементов модального ряда, принцип модальности оказывается связанным с принципом серийности;

1.2) то же, что *модальная организация*;

1.3) "общая характеристика состояния звуковысотной системы, выраженного средствами ладовой организации" 14.71;

2.1) термин, указывающий на рядно-модусную основу какой-либо из ладовых структур музыкального сочинения (напр., "ладовременной", "ладогармонической", "ладотембровой"), как на одно из средств реализации экспрессивно-драматургических функций, объективизации различных художественных целей, разнохарактерных стилей¹;

2.2) "термин, описывающий ладозвукорядную основу музыкальной композиции: «модальный» — имеющий отношение к «модусу»" 13. Л 2. 6-7;

3.1) принцип организации музыкальной ткани или какой-либо из её субструктур на основе модуса тех или иных конструктивных единиц;

3.2) принцип гармонии, берущий за основу определённый ладовый звукоряд [92.29];

3.3) "область сложных и разнообразных взаимодействий, в целом примыкающих к процессуальной и "кристаллической" сторонам музыкальной формы" 14.108-109.

Модальное письмо может быть реализовано на основе в условиях как центропостоянной, так и центропеременной организации музыкальной ткани на уровне различных её компонентных структур (в частности: метроритмической, гармонической, динамической, тембровой, темповой, фактурной).

¹ "Лад издавна привлекался как выразительное средство, сопутствующее принципам контраста и тождества, уподобления и обновления. При расширении ладовых ресурсов интонационное движение во времени может сопрягаться с музыкально-событийным развертыванием, с принципами музыкальной сюжетности и др. В современной музыке модальность оказывается одним из действенных средств реализации экспрессивно-драматургических функций. Общие принципы музыкальной драматургии, регулирующие движение музыкальной мысли, распространяются и на модальную организацию, создавая в лучших образцах целостный художественный образ" 14.95-96; Поскольку модальность может быть непосредственно ориентирована как на национальный, так и на авторский стиль, постольку её ресурсы могут быть претворены как в целях своеобразного "сотворчества", так и заимствования, "подражания" 14.108-109.

ческой, динамической, тембровой, темповой, фактурной). В соответствии с этим оно определяется, соответственно, как *модальность центропостоянная* и *модальность центропеременная*.

Модальность гармоническая — модальность, предполагающая в качестве основы звуковысотной структуры определённый *гармонический модус* и принцип его повторения, подобно тому как монодическая модальность связана со звукорядом и принципом единства на его основе.

Модальность центропеременная — см. *Модальность*.

Модальность центропостоянная — см. *Модальность*.

Модальные аккорды — аккорды *гармонического модуса*.

Модальные мутации — звукорядные смены на уровне тетрахордов, трихордов, пентахордов, не всегда поддающиеся точному структурно-синтаксическому разграничению.

Модальные функции — см. *Функции модальные*.

Модальный лад — см. *Лад модальный*.

Модальный принцип – 1) обязательность выстраивания музыкальной ткани на основе определённого модуса (модусов) каких-либо, различным образом повторяемых конструктивных элементов (в том числе: гармонических, временных, тембровых, динамических и пр.). Эти модусы могут состоять как из простых (единичных) элементов (напр.: простых длительностей, тонов, интервалов, аккордов, динамических оттенков, тембров, фактурных рисунков, темпов и др.), так и сложных (= составных; напр.: групп, формул, составленных из вышеназванных единичных элементов); 2) закон организации всей музыкальной структуры или какой-либо из составляющих её субструктур (в том числе: ритмической, гармонической, тембровой, динамической, темповой, фактурной) на основе определённого модуса (модусов), различным образом повторяемых конструктивных единиц с условием их появления как зависимого, так и свободного от порядка данного модуса.

Действие модального ряда, как организующего фактора музыкального процесса, связано с неизменностью состава охватываемых им элементов, но не с обязательным (что само по себе возможно) сохранением их порядка, как это характерно, скажем, для серийного или *прогрессийного* рядов. В случае повторения ранее сложившегося порядка в последовании простых или сложных конструктивных элементов модального ряда, принцип модальности трансформируется в принцип серийности;

Модальный тон — "звук, отличающий данный лад от соответствующих мажора или минора" 92.32.

Модифицируемый лад — *лад*, структура которого и звуковой состав претерпевают в процессе развития гармонической структуры какие-либо изменения [2.70-72].

Модус (лат. *modus* – мера, образ, способ) — 1) "философский термин, обозначающий свойство предмета, присущее ему не постоянно, а лишь в некоторых состояниях" Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник; в музыке — 2.1) в теории музыки Средневековья — одна из шести широко распространенных группировок простых длительностей (в современном понимании – *ритмоформулы*), выступающая в роли модели ритмической ткани музыкального сочинения (см. в «Словаре...» доп. информацию, посвящённую данному термину; 2.2) "музыкальный модус есть целостное, конкретное по содержанию (т.е. одно из множества воз-

¹ "Музыка все время вращается в одном и том же круге созвучий, подобно тому как музыка старых ладов — в одном и том же звукоряде, т.е. модально" 93.195.

можных), художественно опосредованное состояние, объективируемое в музыке в различных формах, различными средствами и способами" 46.242; "образ", или способ пения, напев, мелодия [90.27]; 2.3) "конкретный способ организации звуковой ткани, находящий выражение в определённой шкале звуков" 14.71; 2.4) комплекс, ряд, набор каких-либо однородных конструктивных элементов (тонов, интервалов, аккордов, длительностей, тембров, динамических оттенков, темпов, фактур, тематических фрагментов и др.), из которых выстраивается соответствующая этим элементам субструктура музыкального сочинения и обеспечивающий таким образом определённую целостность этой субструктуры.

Функционирование модуса тех или иных конструктивных элементов как организующего фактора связано с обязательным сохранением состава этих элементов, возможностью их появления в любом порядке по вертикали, горизонтали и диагонали, не зависимо от самого первого порядка их появления (принципиальное отличие модуса от *серии* и *прогрессии*), повторением подряд и на расстоянии, не зависимо от числа проведений других элементов, входящих в этот модус. В зависимости от материальной природы элементов, входящих в состав модуса, различаются его соответствующие виды, в том числе: модус тонов (= *тономодус**), модус аккордов (= модус гармонический или модус аккордовый); модус сонорный, модус шумозвуковой, модус интервальный; модус обертоновый; модус длительностей, модус групп длительностей; модус ритмоформул (модус ритмоформульный), модус штриховой, модус динамический; модус тематический*; модус тембровый; модус темповый; модус фактурный; модус акцентный; модус мимический и т.д.

Модус гармонический — комплекс созвучий, с которым связано все музыкальное движение

"Для функционирования гармонического модуса как фактора именно модальной гармонии необходима его абсолютность и неподвижность, т.е. отсутствие тональной модуляции, которой свойственна смена ориентира, основного звукоряда, смена модуса" 93.195. См. также: *Старомодальная гармония, Новомодальная гармония*.

Моноаккорд — созвучие, структуре которого не свойственна дифференциация на несколько трёх и более многозвучных групп, обладающих относительной конструктивной автономией, в том числе, функциональной, интервальной и тоновой. В то же время, в отдельных *моноаккордах* возможно проявление определённой фактурной и регистровой многоплановости, сближающей их (в этом аспекте) с полиаккордами. Однако эта общность носит исключительно внешний характер; то же, что *Моногармонические аккорды*.

¹ Такая же работа с конструктивными элементами имеет место и в свободно-серийных композициях, не смотря на то, что при этом нарушается главный принцип серийной организации – неизменность порядок серийного ряда. Очевидно, что в подобных ситуациях происходит сближение серийной и модальной форм композиционного мышления. Техника письма в этих случаях может быть оценена или как модально-серийная, или как серийно-модальная, в зависимости от того, какому из принципов письма в целом композитор отдаёт предпочтение в конкретном сочинении. (Примеры связи модального и серийного начал, при явном господстве второго: «Народная» А. Бабаджаняна, где серийное двенадцатитоновое движение двух контрапунктирующих голосов в каждом из своих шестизвучных сегментов ассоциируется с гемольными модусами, имеющими, соответственно, одну – первый сегмент и две – второй – увеличенные секунды. I-я и, особенно, V-я части «Лирической сюиты» (1926) Альбана Берга. Звуковая структура серии: f-e-c-a-g-d и as-des-es-ges-b-ces (h) – два диатонических гексахорда – важнейшая предпосылка последующего свободного серийно-модального письма в пятой части сюиты.)

Моногармонические аккорды — то же, что *Моноаккорды*.

Моноинтервальные аккорды — см. *Аккорды моноинтервальные*.

Моноритмическая гармония — гармония, имеющая вид дублировки звуков мелодии аккордами в тесном расположении (иногда встречается косвенное и противоположное движение) [92.105]; то же, *Гармония пластовая*.

Монодия — "одноголосный музыкальный склад с реальной координацией тонов по горизонтали и скрытой координацией по вертикали"¹; то же, что *Монофония*.

Монокомпонентная форма* — 1) композиционная структура, складывающаяся на основе только каких-либо од ном а т е р и а л ь н ы х элементов (напр., только ритмических – ритмоформа, только тембровых – темброформа и др.); 2) *компонентная форма**, в качестве материального основания которой выступает один из компонентов музыкальной ткани.

Монотехническая звуковая организация — звуковая организация, выстроенная на основе только одной техники письма.

Монотехническая звуковая структура — звуковая структура, конструктивные закономерности которой обусловлены взаимодействием законов гармонического письма только одной техники композиции.

Монотехническая система — система, выстроенная на основе только одной техники письма.

Монотехнические разновидности звуковой структуры — разнообразные варианты звуковой структуры, конструктивные закономерности которых обусловлены действием законов письма, присущих какой-либо одной из техник композиции.

Монотональность — тональная система, которая в любой из моментов своего формирования по вертикали и диагонали не дифференцируется на более простые и относительно самостоятельные тональные единства.

Монофонический аккорд — см. *Аккорд монофонический*.

Монофония — одноголосное мелодическое целое²; одноголосный склад изложения (= *фактура*); то же, что *Монодия*.

Моноформа* — форма, образование которой связано с действием одного композиционного принципа; 2) форма, не содержащая более одного композиционного плана; 3) то же, что *Однозначная форма*.

Моноформа компонентная* — 1) *компонентная форма*, образование которой связано с действием одного композиционного принципа; 2) *компонентная форма*, не содержащая более одного композиционного плана; 3) то же, что *Компонентная форма однозначная*.

Монофункциональность — конструктивное состояние гармонического комплекса, воспринимаемое как функциональное целое, состоящее из нескольких одновременных и однозначно действующих звуковых элементов. Напр., аккорды-дублировки (*дублирующие аккорды*), все тоны которых движутся в одном направлении с мелодической линией, выполняя таким образом одинаковую функцию, а именно дублировки отдельных тонов этой линии.

Монофункциональный полиаккорд — см. *Полиаккорд*.

Монофункциональный политональный полиаккорд — см. *Полиаккорд*.

Моноцентричный лад — *лад*, функцию центра в котором выполняет один и тот же устойчивый (= опорный) звуковой элемент.

¹ Холопова В. Мелодика. М., 1984. С. 12.

² Термин из работы Л.С. Дьячковой "Модальности гармонических категорий: история и современность" // Диссертация в форме научного доклада. М. 1998.

Музыкальная композиция — 1) "структура сочинения, взаимосвязь, расположение его компонентов (частей), определённое сюжетом, идейным замыслом, лежащим в основе сочинения"¹; 2) то же, что *Форма*; 3) "на уровне музыкальной поэтики музыкальная композиция представляет собой упорядоченное множество элементов, находящихся в некоторой связи друг с другом <...> на основе элементарных факторов *тождества и различия* <...>. Дифференциация отношений между элементами имеет в основе наипростейшее различие: повторение и неповторение звуков; в том числе в различении разных пропорций смешения. Часто в этой дифференциации обнаруживается закономерность, при которой одна группа функционирует в качестве элемента, от которого исходит все построение высотной структуры" 89.237 (см. *Центральный элемент, Основная модель высотной структуры, Главный элемент*).

Музыкальная поэтика — "учение об общих законах связи <...>. Цель поэтики — выяснение механизма, осуществляющего в музыке слаженность, упорядоченность, единство и взаимодействие составных частей, дающего смысловую связанность целого" 89.235.

Музыкальная система — см. *Система музыкальная*.

Музыкальный стиль — "культурно-исторически обусловленное отличительное качество музыкальных явлений, образующих ту или иную конкретную генетическую общность (творчество композитора, народа, эпохи, направления и т.д.), которое позволяет слушателю непосредственно ощущать, узнавать, определять генезис, и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, закономерно объединённых в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков" Ю.Евдокимова и Е.Назайкинский. Актуальнейшие проблемы стиля. — "Советская музыка", 1983, №8, с. 119-121.

Мутирующий лад — 1) *лад*, звукоярдная структура которого изменяется (= мутирует) в процессе его становления, а сами эти изменения совпадают (*ладовые отклонения*) и не совпадают (*ладовые мутации*) с границами тех или иных синтаксических единиц музыкальной ткани (в том числе: мотивами и фразами) с монофонической, полифонической, гомофонной, дискретной и др. типами фактуры и их разновидностями; 2) звукоярд, структура которого изменяется в пределах одного мелодического построения [19.26]. См. *Переменный лад, Многосоставный лад, Полиладовый хроматический звукоярд, Ладовое колорирование, Полидиатоника, Полилад, Многоплановая диатоника, Хроматический переменный лад*.

Наклонение лада — "гармоническ/ая/ окраск/а/ лада, по отношению к данной тональности" 70.61. "Благодаря конструктивным приёмам в одном сочинении ладовое наклонение зависит от главенства мажорного трезвучия, в другом — от минорного, в третьем — от квартаккорда, <...> в шестом — от сложного аккорда, состоящего из большой терции, большой секунды и кварты <...> и т.д. И в каждом отдельном случае нельзя говорить о ладовой безликости, хотя эти ладообразования и не имеют ничего общего с мажором и минором. Кроме того, ладовая окраска может быть составной — комплексной в одновременности или в последовательности, она может изменяться более или менее равномерно, образуя какую-то свою линию развития (см. *Модальная драматургия*. — Д.Ш.) и т.д. При таком понимании «ладовая окраска» трактуется как определённое единообразие гармонии, индивидуально присущее данному сочинению, данной теме, данному композитору" 85.382-383.

Неаккордовые звуки — звуки, не входящие в состав аккорда. См. *Мелодическая*

¹ Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник. Второе, исправленное и дополненное издание. Изд. «Наука», М., 1975. С. 255.

фигурация, Гармонические тоны, Созвучие неаккордовое.

Неаккордовые полисозвучия — см. *Полисозвучия неаккордовые.*

Неаккордовые созвучия — см. *Созвучие неаккордовое.*

Невысотные компоненты — компоненты музыкальной ткани, её различные средства, природа которых никак не связана с высотным параметром (напр., ритмические и динамические элементы) или его значение в её становлении оказывается минимальным (напр., вокальные и инструментальные тембры); то же, что *Невысотные параметры.*

Невысотные параметры — то же, что *Невысотные компоненты.*

Независимая мелодия — "мелодия, в которой опорные точки хотя бы частично не совпадают со звуком остинато" 63.116. Независимая мелодия или аккордовая последовательность связана с тем, чему противопоставляется. Однако эта связь не дополняющих друг друга элементов, но противоречащих. Сочетание противоречащих элементов образует сложные гармонические явления. Но при этом каждый из них имеет свою самостоятельную линию развития [63.116].

Необратимые ритмы — ритмоформулы с зеркальной структурой (напр., □ □ □ □ □).

Несмежные хроматизмы — хроматизмы ступеней, расположенных относительно друг друга не подряд. Например, до диез — ми бемоль [59.147].

Нетонические функции — см. *Функции тональные.*

Новомодальная гармония — эпоха модальной гармонии XIX — XX веков. В силу исторических причин, долгое пребывание на третьих ролях в "царстве" тональных отношений, модальная гармония этого времени вначале сохраняет тонально-функциональные методы мышления, постепенно обогащаясь специфическими ладо-модальными оборотами (см. *Модализмы*) преимущественно диатонической и миксодиатонической природы (см. *Миксодиатоника*), а несколько позднее и симметричной. Процесс этого обогащения имел различные "виды и пропорции удаления от традиционной тонально-функциональной гармонии: мелодический оборот с модализмом; мелодия целиком в особом ладу; гармонический оборот с модализмом; вся гармония модальна (включая и функциональную систему и нетрадиционные формы созвучий; <...> полимодальность (полиладовость)" 93.201.

Характерная черта *новомодальной гармонии* как и старомодальной — тенденция к полицентричности, проявляющаяся в горизонтальном (центроперицентриальном) и вертикальном аспектах (полицентричность как взаимодействие самостоятельных в своём конструктивном проявлении центровопор, относящихся к различным голосам музыкальной ткани).

Варианты формирования новомодальной ткани достаточно разнообразны. Большинство из них связано с её комплементарным (в том числе, комплементарно-высотным, комплементарно-сонантным) и квазитональным построением. При построении горизонтальных и вертикальных элементов новомодальной ткани их интервально-структурное содержание практически не ограничено.

Новотембровые тона — звуки, обладающие относительно новой красочной природой. Образование этих звуков может быть связано с нетрадиционной техникой исполнения на традиционных инструментах, с различными новыми музыкальными инструментами и, в том числе, разнообразнейшими электронными. К числу наиболее распространенных *новотембровых электронных тонов* относятся: синусоидальные (= "безобертоновые" или "чистые"), всеобертоновые (тона со всеми обертонами), тона с нечётными и чётными обертонами, "белый шум" (= всечастотный тон), "цветной шум" (отфильтрованные отрезки "белого шума" с намечающейся определённой высотой), тона с дифференцированной интенсивностью отдельных от-

резков своего обертонового спектра, смешанные формы новотембровых звуковых элементов и другие.

Обиходные лады — система ладов, получившая широкое распространение в русской музыкальной культуре прошлых столетий; "типологически относится к древнейшим, генетически (не хронологически) более старым, чем, напр., аналогичная система грегорианских ладов"; <...> "ближе к самому старому ладовому типу "мелодии-модели" наподобие восточных ладов, пронесших через века принципы "мелодий-моделей", — мугамов, макамов, макомов, раг, с минимальной развитостью абстрактного мышления в сфере лада, а следовательно, и в музыке в целом. Это значит, что такой модальный звукоряд предельно слит с самой мелодией, точнее еще не выделен из синкретизма "мелоса" — "мелолада" или "ладомелодии" ("ладомелоса") <...>. Отсутствие (тонального) тяготения к главному звуку — конечному, в попевах обиходных ладов составляет <...> ярко характерный признак русской ладовой системы <...>. Обиходные лады модального, а не тонально-аккордового типа. Поэтому и ЦЭ их — не аккорд или интервал, а прежде всего определённый звукоряд — обиходный (g a h c d e f g a b c d — подчеркнуты согласия — Д.Ш.), но ЦЭ модальных ладов — не просто гамма, а звукоряд, определённым образом структурированный. Уникальная специфическая особенность обиходного звукоряда состоит в том, что от каждой из его звукоступеней вверх и вниз всегда находится чистая кварта <...>. Свойства такого ЦЭ — "это прежде всего внеоктавность, квартность строения составного звукоряда (деления на "согласия", отстоящие на кварту одно от другого)", "функциональная нетождественность (звуков одинакового названия. — Д.Ш.)", "точное повторение мелодии <...> во внеоктавной системе обиходного звукоряда — не через октаву, а через кварту. Для обозначения обиходных ладов поэтому необходимы и достаточны три <...> специфических термина <...>": большой (тетрахорд, трихорд, пентахорд, гексахорд и т.д. — главный тон на нижнем звуке каждого согласия); малый (тетрахорд, трихорд и т.д. — главный тон на среднем звуке); укосенный (тетрахорд, трихорд и т.д. — главный тон на верхнем звуке.) Коренное свойство всех обиходных ладов — переменность. Её действие проявляется в иерархической перспективе опор: "там, где происходит остановка, чувствуется ладовая опора (местная); в конце же подпевки или строки — общая ладовая опора, устой — финалис. Но так как конечный тон не является тоникой, он не подчиняет себе все звуки <...> В развернутых многочастных мелодиях образуется целая модальная «композиция» на основе чередования различных местных устоев, где допускаются модальные смены ладов" 93.177-184.

Обиходный звукоряд — двенадцатиступенный церковный звукоряд, состоящий из четырех "согласий" — целотоновых трихордов, расположенных друг от друг на полтона и повторяющихся по чистым квартам вверх: g-a-h – "простое согласие", c-d-e – "мрачное согласие", f-g-a – "светлое согласие", b-c-d – "тресветлое согласие".

Общественно-интонируемые формы — общественно-устоявшиеся звукоотношения; то же, что *Интонация*.

Общеструктурная логика* — то же, что *Общеструктурная функциональная логика*.

Общеструктурная функциональная логика* — принцип построения функциональных отношений конструктивных элементов музыкальной структуры, присущий в сем её проекциям. Содержания этой логики обусловлено действием *общеструктурных принципов* звуковысотного письма.

Общеструктурные законы* — см. *Закон общеструктурный*.

Общеструктурные значения элементов* — значения, присущие конструктивным элементам структуры во всех её индивидуальных проекциях (т.е. присущие

структуре каждого музыкального сочинения); то же, что *Общеструктурные функции**

Общеструктурные функции* (= *общие функции**) см. термин *Функции*.

Общеструктурные принципы* — принципы, раскрывающие то закономерное, что присуще каждой проекции структуры (т.е. присуще структуре каждого музыкального сочинения).

Общеструктурные связи* — связи, присущие конструктивным элементам структуры во всех её индивидуальных проекциях (т.е. присущие структуре каждого музыкального сочинения).

Общеструктурные факторы ограничения* — общеструктурные законы, указывающие на необходимость и существование в любой из структур каждого музыкального сочинения (в том числе, гармонической, временной и др.) какого-либо принципиального ограничения её конкретного материала и, в том числе, в составе, содержании, взаимосвязи и соподчинении всех её конструктивных элементов; то же, что *Общеструктурные факторы объединения*.

Потенциально безграничный и неисчерпаемый материал музыкальной ткани в условиях конкретного сочинения всегда представлен только определённой своей частью, целесообразно отобранной композитором, т.е., другими словами, намеренно им ограничивается. Такое ограничение представляется естественным и принципиально необходимым условием логического, эстетически приёмого становления развития любой из структур музыкального сочинения, его явления как объективно существующего художественного целого.

При этом и, в частности, ограничение гармонического материала в каждом музыкальном сочинении всегда обусловлено конкретноструктурными свойствами начально избранных для него конструктивных элементов, а также их зависимостью от принципов звукового конструирования, индивидуально избираемых для этого сочинения или его части (= *конкретноструктурных законов* или, иначе, *принципов*).

Богатство структурного потенциала начально избираемых конструктивных элементов, разнообразие принципов звукового конструирования, присущих различным техникам современного звуковысотного письма, многогранность их конкретноструктурного воплощения являются важнейшими предпосылками для существования разных форм конкретноструктурного ограничения. См. *Конкретноструктурные факторы ограничения*, *Техникоструктурные факторы ограничения*

Общеструктурные факторы объединения* — общеструктурные законы, указывающие на необходимость и существование в любой из структур каждого музыкального сочинения (в том числе, гармонической, временной и др.) определённого единения всех её конструктивных элементов и, в том числе, на уровне их состава, содержания, взаимосвязи и соподчинения; то же, что *Общеструктурные факторы ограничения*.

Ограниченной транспозиции лады — см. *Лады ограниченной транспозиции*.

Одновысотные тональности — тональности, звукоряды которых имеют не только общие звуки, но и общие ступени (Причём не обязательно первую), т.е. содержат звуки, выполняющие в них одну и ту же функцию [39.142; 57].

Однозначная форма* — форма, имеющая только одно значение; то же, что *Моноформа**.

Однорядная интерполяция — работа с серией, связанная с введением между тонами или группами исходной серийной последовательности тонов, групп, принадлежащих ей же, но взятых из других её сегментов. См. *Додекафония*.

Однотерцовая система — то же, что *Однотерцовый лад*.

Однотерцовый лад — лад, включающий ступенный состав мажорного и минорного ладов, тонические созвучия которых имеют общую терцию (напр., C / cis — мажоро-минорный лад или d / Des — миноро-мажорный лад); то же, что *Однотерцовая система*. [69.123-135].

В обеих разновидностях однотерцовых ладов, по сравнению с обычным мажором и минором, количество основных ступеней увеличивается до 11, число трезвучий до 24 и т.д. (см. 1.167 о "равнотерцовом мажоре"; 39; 57).

Органный пункт — непрерывно звучащий звук или любое созвучие, на фоне которого проходит какой-либо музыкальный материал. Изначально предполагалось, что органный пункт является наиболее низким гармоническим материалом сочинения, однако в дальнейшем такого рода функцию стали "связывать" с материалом, расположенным в любом месте музыкальной ткани, включая её средние и верхние голоса.

Основная модель высотной структуры — 1.1) содержание, а также непосредственные и опосредованные связи, отношения конструктивных элементов, находящихся в составе относительно обособленной начальной группы какой-либо *структуры* музыкальной ткани (в том числе: гармонической, акцентной, временной, тембровой и др.), являющиеся образцом для содержания и непосредственных и опосредованных связей, отношений всех или большинства других однопараметрных с ними конструктивных элементов этой структуры, и, в том числе, как сходного, так и более простого или сложного конструктивного уровня; 1.2) начальный конструктивный материал музыкального сочинения, структура которого является законом для последующего однопараметрного материала этого сочинения, т.е. находящийся в нём своё точное и варьированное повторение, различное репродуцирование; 2) ведущий конструктивный принцип, закон, формула отношений каких-либо конструктивных элементов музыкального сочинения.

Основной модели гармонической структуры принцип — принципиальное повторение закономерностей начально избранной основной модели гармонической структуры в материале всей этой структуры или её отдельных частей; то же, что *Гармонического тематизма принцип*.

Основные факторы гармонического единства — 1) основные конструктивные п р и н ц и п ы, следование которым обуславливает единство гармонической ткани музыкального сочинения; 2) основные конструктивные п р и ё м ы, применение которых способствует единению различных элементов гармонической структуры. См. *Общеструктурные факторы единства, Техникоструктурные факторы единства, Конкретноструктурные факторы единства*.

Основные факторы гармонического ограничения — 1) основные конструктивные п р и н ц и п ы, следование которым обуславливает различного рода ограниче-

¹ Понятие введено в музыкознание Ю.Н. Холоповым: "Дифференциация отношений между элементами (структуры. — Д.Ш.) имеет в основе наипростейшее различие: повторение и неповторение звуков; в том числе в различении разных пропорций смещения. Часто в этой дифференциации обнаруживается закономерность, при которой одна группа функционирует в качестве элемента, от которого исходит все построение высотной структуры" 89.237. Этот элемент называется центральным. В совокупности с примыкающими элементами он образует "главный элемент" (см.). Взаимоотношения главных складываются в микроструктуру — модель, которую можно назвать "основной моделью структуры". Вместо центрального элемента может быть "исходный" или "начальный", весьма сходный с центральным по своей функции. Элементы могут быть относительно равноправными. Сама "основная модель структуры" может быть относительно расширена или сужена [89.237].

ния в содержании гармонической ткани музыкального сочинения; 2) основные конструктивные приемы, применение которых способствует ограничению в содержании, связи и отношениях различных конструктивных элементов гармонической структуры. См. *Общеструктурные факторы ограничения, Техникоструктурные факторы ограничения, Конкретноструктурные факторы ограничения*.

Основные факторы объединения гармонической структуры — то же, что *Основные факторы гармонического единства*.

Основные факторы ограничения гармонической структуры — то же, что *Основные факторы гармонического разграничения*.

Основные функции — значения и связи конструктивных элементов гармонической системы, складывающиеся в их отношениях с её *центральный элемент* (= основной тоникой).

Остинатная тональность — разновидность тональной системы, в которой утверждение центра, его объединяющие и другие функции связаны с простейшим приёмом развития — повторением, в том числе, повторением самого центра, его структуры или её отдельных частей в структуре других звуковых элементов системы (мелодических, гармонических и т.д.) [90.341; 14.126].

Остинатность — 1) конструктивное состояние музыкальной ткани и её составляющих субструктур (в том числе: временной, гармонической, динамической, штриховой и др.), возникающее как следствие их выстраивания из многократно и непрерывно повторяющихся конструктивных элементов различного уровня сложности и протяженности; 2) "любое противопоставление неизменного, сохраняющего хотя бы в основном свой характер, подвижному, изменяющемуся" 63.114.

Остинато (ит. *ostinato*, букв. – упорный, упрямый) – 1) многократное и непрерывное повторение каких-либо конструктивных элементов музыкальной ткани (в том числе: гармонических, временных, тембровых и др.), групп этих элементов и их отношений, а также целых фрагментов этой ткани; 2) "многократное возвращение темы с измененным контрапунктом к ней"¹; 3) "1. нареч. О какой-н. музыкальной теме: многократно, настойчиво повторяя. *Это место играет о. 2. нескл., с. Сама такая тема в составе музыкального сочинения. Пьеса содержит несколько выразительных о.*"² Различаются:

- **остинато гармоническое** — неизменный гармонический фон, сопровождающий развитие мелодии [63. Раздел "Гармоническое остинато"].
- **остинато двойное** — явление, возникающее при разделении относительно неподвижного звукового комплекса вследствие его неоднородности на два характерных звуковых элемента, обладающих какой-либо индивидуальностью [63. Раздел "Гармоническое остинато"].
- **остинато подвижное** — неизменно повторяющийся звуковой комплекс, переносимый время от времени на новую высоту [63. Раздел "Гармоническое остинато"].

Относительная ладотональная неопределенность — то же, что *Внетональность*.

Относительной децентрализации принцип — принцип, ведущий к относительной автономизации ладопериферийных элементов от ближайших и основного центра музыкальной системы.

Пандиатоника — буквально "вседиатоника" или "наслоение диатонических элемен-

¹ Словарь иностранных музыкальных терминов. Л., 1974. С. 87.

² Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов.

тов и последовательностей, приводящее к использованию всего хроматического звукоряда" 33.96. (См. *Полиладовый хроматический звукоряд, Синтетическая диатоника, Мутлирующие лады, Полидиатоника, Полилад, Полиладовость*.)

Пансистема — см. в *Система*.

Пантональность — понятие, призванное обозначить современный этап тонального мышления, так или иначе ассимилировавшего за последние 100 лет многообразные тенденции в развитии музыкального языка. "Пантональность <...> — это общая композиционная концепция, такая же, как тональность или атональность. Её нельзя определить посредством жесткой схемы или системы правил; постигнуть пантональность можно лишь путем описания её природы и результатов исследования её различных сторон и свойств. Пантональность — это тенденция, приближение, как тональность и атональность. Ни одно музыкальное сочинение не может служить образцом абсолютной тональности или абсолютной атональности; как и пантональность, это лишь общие представления, но в таком своём качестве они не становятся менее реальными, ибо определяют направления музыкальной эволюции" 51.87-88. Пантональность способна "вобрать в себя любую атональную мысль и сделать её частицей собственной системы множественных тональностей. Действительно, как система переменных тоникальных соотношений, пантональность способна придавать атональным формам новое значение, превращать новые типы мелодики в новые мелодии, новые гармонические комбинации — в выразительные средства высшего единства" 51.90. "Если эволюция будет продолжаться в направлении, намеченном последними симптомами, то уже в ближайшие годы перед будущими теоретиками встанет специальная проблема — проследить изменения и новые функции различных видов серийной техники <...>, выступающих в рамках свободного стиля и в качестве его компонентов <...> Таким образом, при всех своих принципиальных различиях музыкальная практика идет к сближению противоположностей <...> Здесь и выступает высшая и конечная роль пантональности как синтеза музыкальных тенденций нашего времени. Конечно в чистом виде принципы тональности и атональности несовместимы. Но если, как мы уже видели, атональность утратит догматический характер, а тональность разовьется до такой высокой степени, когда кадансовый цикл перестанет ставить границы выразительности и уступит место множественным тоникальным соотношениям — сталкивающимся, усиливающим и нейтрализующим друг друга, и не механизм, а дух тональности станет началом, направляющим композицию, тогда-то и сможет произойти чудесное взаимопроникновение тональности и атональности под эгидой пантональности" 51. 95.

Панфактура — 1) фактура всего музыкального сочинения или его относительно наиболее крупных частей (разделов), представляющая собой определённый макрофактурный результат взаимодействия разных фактур меньшего масштаба; 2) *макрофактура* сочинения, в качестве составляющих которой — субфактур, и в том числе *микрофактур* — выступают все остальные подфактуры; то же, что *Макрофактура* и *Полифактурная организация*.

Параметрная форма — то же, что *Компонентная форма**.

Параметрный вид прогрессии — то же, что *Прогрессийности вид* и *компонентный вид прогрессии*.

Пентатоника — простейшая из интервальных систем, образованных наложением квинт (или кварт). Основной тип пентатоники — бесполутоновая (ангемитонная) пятиступенная система. Более редкие типы: полутоновая (h-c-e-f-g), смешанная (a-h-d-e-f), темперированная, при которой октава делится на пять относительно равных частей, не совпадающих по величине ни с тоновыми, ни с полутоновыми ин-

тервалами (индонезийский звукоряд "слендро") [93.119-121].

Перемменно-составной лад — лад, в котором наблюдается изменение звукоряда при сохранении одной и той же опоры [92.172] (см. *Полидиатоника*).

Переменный лад — "лад, в котором при неизменности звукоряда тонический центр может перемещаться на разные звуки" 55.90¹.

Перекрестная интерполяция — *интерполяция*, основывающаяся на регулярном "перебрасывании" отдельных тонов и групп из одной формы серии в другой в виде своеобразного "обмена". См. *Додекафония*.

Период (нем. Periode, фр. période < греч. periodos обход, круговращение; цикл) 1) — "1. Промежуток времени, в течение которого что-н. происходит (начинается, развивается и заканчивается) <...> 4. *лингв.* Сложная синтаксическая конструкция, части которой связаны между собой грамматически, по смыслу и интонационно" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов; 2) в музыке — форма выражения относительно или полностью развитой и законченной музыкальной мысли. Такая форма может быть связана с музыкальным материалом различных эпох и стилей, иметь различную протяженность, синтаксическое содержание, склад изложения и композиционно-функциональное значение, в том числе: самостоятельной музыкальной композиции, одного из разделов музыкальной формы (в том числе: с экспозиционным, серединным или заключительным типом изложения её материала).

¹ Термин Б.Яворского.

² "Периодом называется относительно законченная мысль, завершенная каденцией в первоначальной или другой тональности. Это определение, в отношении законченности мысли, сходно с <...> определением темы" Способин И.В. Музыкальная форма. М., 1962. С. 56. ("Музыкальная мысль, имеющая большую или меньшую законченность или, во всяком случае, развитая до приобретения ею характерного облика, называется темой". "Под темой подразумевается основная музыкальная мысль, ясно оформленная в мелодическом и структурном отношениях, выраженная в индивидуализированном музыкальном материале, имеющем ведущее образно-выразительное значение в данном произведении. Но не всякий тематический материал охватывает тему целиком — он может содержать лишь её элементы (напр., в разработке) или тематические образования второстепенного и третьестепенного значения" там же, соответственно, С. 13 и 35.).

"Форма, в которой излагается одна относительно развитая и законченная музыкальная мысль <...>/ Отсюда следует, что в периоде имеются три основных признака: 1) экспозиционность, т.е. характер изложения мысли; 2) известная развернутость, т.е. несводимость к одному слитному (нерасчленимому и краткому звену музыкальной формы); 3) завершенность, достаточная для ощущения конца мысли, её ясной отграниченности по отношению к последующему. Сочетание этих черт и характеризует функцию, назначение периода" Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных сочинений. М., 1967. С. 498-499.

"Советская музыкальная наука выдвинула новое определение периода — по музыкальному содержанию: как изложение относительно законченной музыкальной мысли. Эта характеристика периода очень важна..., но сама по себе она не может достаточно ориентировать в разных формах строения музыкальной речи. Действительно, о полной законченности мысли в периоде далеко не всегда можно говорить, а указание на относительную законченность все же не определено, ибо музыкальная мысль... излагается и в виде предложений, и даже отдельных фраз, не говоря уже о свободных и сложных построениях (подч. мною — Д.Ш.) <...>. Во всяком случае, лишь периоду свойственна такая степень развития и завершенности, которая позволяет ему служить не только составной частью, но и формой самостоятельного сочинения <...>.

Экспозиционная функция очень характерна для периода, но не является только его «приви-

Признаками окончания музыкальной мысли (периода) служат различные факторы, включая: *каденцию*, появление нового музыкального материала, точное или варьированное повторение предыдущего материала, завершение волнообразного развития какой-либо из конструктивных составляющих музыкального текста, его субструктур (напр., мелодической – "мелодическая волна", динамической – "динамическая волна", гармонической – "красочно-гармоническая"¹, или "сонорная волна", «сонантная волна», ритмической – "ритмическая волна"¹); резкое обновление гармонического (структурное, тесситурное и др.), ритмического, тембрового или другого материала, вызывающее ощущение временного или окончательного завершения музыкального процесса, связанного с этим материалом; обновление всей *фактуры* и др.

Периферийный элемент — элемент, подчиненный центральному в качестве его ближайшего не опорного окружения. Понятие "периферийный элемент" (ПЭ) может быть распространено и на элементы, выполняющие роль местных центров, но являющиеся в то же время неопорными по отношению к основному центру.

Пермутация — модификация серии, связанная с изменением её интервального порядка, а так же порядка её тонов с помощью регулярного их пропуска или перестановкой по каким-либо заранее подготовленным или произвольным схемам.

Плагальное последование — последование гармонических элементов, каждое из которых находится в субдоминантовых, в субмедиантовых или в вводнотоновых (н и с х о д я щ и х - !) отношениях с последующим за ним элементом. При этом первый из них всегда связан с относительно неопорной (= слабой метрической долей), а второй с относительно более опорной (= сильной метрической долей). На уровне основных тонов гармонических интервалов и аккордов эти отношения складываются, соответственно, как восходящие квинтовые и нисходящие

легий» и не всегда для него обязательна (разр. моя – Д.Ш.)" Тюлин Ю.Н. Музыкальная форма. М. 1965 С. 46-52.

"Большая роль непрерывного развертывания уменьшает значение каденций во многих стилях современной музыки. Здесь появляются... новые структурные принципы, но они ...в наше время пока что не поддаются обобщению, так как выступают и индивидуализированной форме... Понятие "функциональное подобие" – важный результат изучения проблемы соотношения функции и структуры. Особенно важен этот термин при анализе сочинений современной музыки... Во многих её стилях образуется разновидность периода повторного строения, в котором исчезает чисто структурное начало – соотношение каденций. Первое предложение в этом случае обычно представляет собой тематическое ядро и его развитие, прерываемое вторичным воссочинением ядра с последующим этапом развития, чаще всего новым. Возникает функциональное подобие классического периода повторного строения, от которого заимствовано лишь тематическое сходство начал двух построений... В «Отражении в воде» первое тематическое построение – функциональное подобие периода единого строения: тематическое зерно, его повторение, разработочное развитие в сочетании с проникающим в него контрастным элементом и завершением. В последнем имеется новый импульс, развитие которого создает пассажную каденцию при функциональном подобии сохраняются типы тематических соотношении и типы развития, вмещающиеся, однако, в иные структурные рамки" Бобровский В.П. О перемности функций музыкальной формы. М., 1970.

¹ Процесс, представляющий собой вначале постепенное укорачивание длительностей, а затем их постепенное увеличение, либо, напротив, вначале постепенное увеличение длительностей и далее их постепенное уменьшение.

квартовые, восходящие терцовые и нисходящие секстовые, нисходящие секундовые и восходящие септовые¹.

Плотность аккорда — состояние аккорда, обусловленное той или иной близостью расположения входящих в него звуков. Это составная и основополагающая часть его *красочности*, участвующая в её образовании наряду с тембровым, агогическим, громкостным и другими факторами. См. *Сонатность*.

Побочный тон — звук, входящий в состав структуры аккорда на правах дополнительного компонента [29. Ч 2. Гл. 2; 31; 85.37].

Познание структуры — 1) процесс раскрытия различных сторон сущности связей составляющих звуковой структуры, различных её компонентов (в том числе: звуков; звуковых групп; их разнообразных комбинаций, выступающих в качестве относительно сложных гармонических единиц; частей звуковысотной композиции), явлений, звуковысотного процесса как целого; 2) установление различных закономерностей — *конкретноструктурных, техникоструктурных, общеструктурных* — в связях составляющих её элементов. Содержание процесса познания структуры заключается в движении от явления структуры к её сущности и, наконец, закону, связанным одним порядком (конструктивным уровнем), и далее вновь к явлению — сущности — закону более высокого порядка и т.д. Задача познания структуры — есть необходимость перехода от явления структуры, "лежащего" на её "поверхности", к самой её сущности, а, в конечном итоге, к познанию закона структуры.

Полиаккорд — 1.1) аккорд, структуре которого характерна дифференциация на несколько трёх и более многозвучных групп, обладающих относительной конструктивной автономией, в том числе, функциональной, интервальной и тоновой. Эти группы определяются как *субаккорды*; 1.2) комплексное созвучие, сложное единство, составляющими частями которого являются *субаккорды*, имеющие в рамках этого единства конкретную схему взаимосвязей [14.50]; 1.3) созвучие, состоящее из нескольких относительно самостоятельных в функционально-структурном отношении частей — *субаккордов*; 2) аккорды, структуре которых характерна дифференциация на два и более простых аккорда, обладающих относительной конструктивной самостоятельностью и индивидуальностью, в том числе, функциональной, интервальной и тоновой.

Наиболее важные черты полиаккордов:

- самостоятельность гармонической функции (= гармонического значения) субаккордов, входящих в их состав;
- звуковая, интервальная, динамическая, фактурная и др. индивидуальность субаккордов, и представляющихся как функционально относительно автономное явление.
- частичное или полное несовпадение звукового и интервального содержания этих частей;
- изменение функции общего для этих частей звука (или звуков. Напр. в одном субаккорде он может выполнять роль квинтового тона, а в другом основном, или, если полиаккорд составлен из субаккордов, относящихся к раз-

¹ Септовые отношения основных тонов в отечественной литературе, посвященной изучению функциональной природы классической тональности, не рассматривается, поскольку правомерно считается, что такого рода движение основных тонов аккордов для данной тональности не характерно. Тем не менее, в современной музыкальной практике такого рода отношения основных тонов аккордов встречается, а потому требует своего выделения, наряду с другими их интервальными отношениями (см. *Ряды Хиндемита*).

нотональным пластам гармонической ткани, он — пятая ступень в одной тональности и вторая — в другой).

См. *Полиаккордов классификация*.

Полиаккордов виды — см. *Полиаккордов классификация*.

Полиаккордов классификация — 1) распределение *полиаккордов* по классам или, иначе, их объединение в некое относительно целостное множество в составе более сложного единства, расчленяемого на такие множества; 2) распределение *полиаккордов* в различные по своему составу группы, в соответствии с теми или иными своими свойствами (качествами, особенностями, признаками), в том числе на различные типы, классы, виды и т.д.

Для отечественной и зарубежной теории характерно разделение полиаккордов прежде всего в тонально-гомофонной музыкальной ткани и только на два вида:

- **полиаккорды монотональные** — полиаккорды, все субаккорды которых принадлежат одной тональности.

- **полиаккорды политональные** — полиаккорды, отдельные или все субаккорды которых принадлежат разным тональностям.

Принципиальное различие названных видов полиаккордов заключается в том, что *субаккорды*, входящие в монотональные полиаккорды, всегда отличаются друг от друга своей тональной функцией, а субаккорды, входящие политональные полиаккорды, могут как отличаться в этом отношении, так и, напротив, иметь одинаковую функцию.

Названные виды тональных полиаккордов, в зависимости от функционального сходства или различия субаккордов, входящих в них, могут также подразделяться на:

- **полиаккорды политональные монофункциональные*** — полиаккорды, субаккорды которых выполняют одинаковую функцию, но в разных тональностях;

- **полиаккорды политональные полифункциональные*** — полиаккорды, субаккорды которых выполняют разные функции в разных тональностях, и

- **полиаккорды монотональные полифункциональные*** — полиаккорды, субаккорды которых выполняют разные функции в одной тональности.

Все вышеперечисленные варианты тональных полиаккордов могут также дифференцироваться в зависимости от состояния тональности, в котором пребывают и сами эти полиаккорды, и их субаккорды.

Наряду с вышеназванными классификационными "подходами" к современной полиаккордике, ниже предлагается ряд других, позволяющих более последовательно и разносторонне исследовать её "материю". В этих "подходах" предлагается учитывать следующие параметры полиаккордов:

➤ однородность и разнородность интервальной структуры субаккордов, входящих в полиаккорды:

- **полиаккорды интервально-однородные*** — полиаккорды, состоящие из субаккордов, каждый из которых является *аккордом моноинтервальным абсолютно однородным*, в том числе: *необращаемым** в полиинтервальное созвучие (напр., уменьшённый септаккорд, увеличенное трезвучие, двенадцатитоновый кластер) или *обращаемым** (напр., уменьшённый секстаккорд или квартсепт малый)

- **полиаккорды интервально-условнооднородные*** — полиаккорды, состоящие из субаккордов, каждый из которых является *аккордом моноинтервальным условно однородным** (напр., полиаккорд, состоящий из разнозвучных квартсекстаккорда мажорного и секстаккорда мажорного);
- **полиаккорды интервально-разнородные*** — полиаккорды, состоящие из субаккордов, каждый из которых является полиинтервальным созвучием, в том числе обращаемым или необращаемым в *аккорд моноинтервальный** (напр., полиаккорд, состоящий из кварттритона и кластерного созвучия);
- сходство и различие звукорядного материала субаккордов, позволяет различать как:
 - **полиаккорды полимодальные*** (= *разнозвучорядные** — относительно редкое гармоническое явление);
 - **полиаккорды мономодальные*** (= *одnozвучорядные** — преобладающее гармоническое явление);
- линейную природу полиаккордов, в том числе
 - ▲ **векторную природу:**
 - **полиаккорды моновекторные*** — полиаккорды, субаккорды которых движутся в одном направлении*;
 - **полиаккорды поливекторные*** — полиаккорды, субаккорды которых движутся в разном направлении (напр., *полиаккорд зеркально-векторный**, субаккорды которого движутся зеркально по отношению друг к другу);
 - ▲ **линейно-функциональную природу:**
 - **полиаккорды линейные однофункциональные*** (= *монофункциональные**) — линейные полиаккорды, субаккорды которых выполняют одинаковые линейные функции, в том числе:
 - **полиаккорды проходящие** — полиаккорды, выполняющие функцию проходящих гармонических созвучий;
 - **полиаккорды вспомогательные** — полиаккорды, выполняющие функцию вспомогательных гармонических созвучий
 - и др.
 - **полиаккорды линейные функционально-смешанные*** (= *полифункциональные**) — линейные полиаккорды, субаккорды которых выполняют разные линейные функции (напр., *линейный полиаккорд*, в котором один из субаккордов выполняет функцию педали, а другие опорного, проходящих и вспомогательных субаккордов);
- красочное содержание полиаккорда и его субаккордов, в том числе: без характеристики его других системных параметров (напр., полиаккорды, в которых нижние субаккорды — это "мрачные, тревожно-трагические низкие субаккорды", а верхние — "просветлённо-звенящие, колокольные") или в связи с ними;
- технику письма, применяемую при построении всего полиаккорда:
 - **полиаккорды монотехнические*** — полиаккорды, выстраивае-

¹ Данная дифференциация применима даже по отношению к сонорным полиаккордам. Однако её применение не представляется необходимым классификационным моментом, поскольку один из важнейших признаков сонороаккордов — это как раз их функционирование в качестве красочно-гармонических элементов, в которых слух не фиксирует ни отдельные звуки, ни отдельные интервалы. (см. раздел «Созвучия красочных функций»).

мые целиком с помощью только одной техники письма (напр., "снято-тональной" или, иначе, "атональной моноцентричной")

- **полиаккорды политехнические*** — полиаккорды, при построении которых применяются приёмы разных техник письма, в том числе:

- разные техники письма применяются одновременно при построении каждого из субаккордов (напр., "тонально-серийный полиаккорд", каждый из субаккордов которого одновременно функционирует и как тональная конструктивная единица и как серийная).

- разные техники письма применяются одновременно, но персонально к каждому из субаккордов (т.е. каждый субаккорд одного и того же полиаккорда оказывается в этом случае связанным с гармоническим пластом, выстроенным исключительно на собственной технике письма (скажем, один на атонально-модальной, а другой на атонально-серийной));

➤ функциональное сходство или различие субаккордов, входящих в полиаккорды любой монотехнической природы, т.е. выстроенные только на основе какой-либо одной техники письма (серийной, модальной, атональной, сонорной, линейной) или политехнической природы (полиаккорды, построение которых базируется на одновременном применении принципов и приёмов сразу нескольких техник гармонического письма — полиаккорды политехнической природы*):

- **полиаккорды монофункциональные*** — полиаккорды, образующие в полипластовой ткани, каждый из пластов которой выстраивается как относительно самостоятельная гармоническая система (в том числе: тональная, атональная, технически смешанная), и субаккорды которых выполняют сходные системные функции (напр.: в тонально выстроенных пластах — функцию тоники, доминанты; в атонально выстроенных — функции центра или сходной по значению периферии и т.д.);

- **полиаккорды полифункциональные*** — полиаккорды, образующие в полипластовой ткани, каждый из пластов которой выстраивается как относительно самостоятельная гармоническая система (в том числе: тональная, атональная, технически смешанная), и субаккорды которых выполняют разные системные функции (напр.: в тонально выстроенных пластах — один субаккорд функцию тоники, а другой доминанты; в атонально выстроенных — один субаккорд функцию центра, а другой какой-либо периферии).

Полиаккордика — "однотональная полигармония <...> Возникает в тех случаях, когда в нижнем "этаже" имеется один басовый тон, противоречащий верхнему комплексу, /или/ <...> гармоническое образование <...>. Если оно не полное — в виде пустой квинты, то "промежуточный вид", но будем относить его к полигармонии, поскольку сама квинта ясно обрисовывает трезвучие в качестве его остова" 75; 68. 16-17. "Полиаккордика — область технологии, структуры полигармонии" 48.39.

Полигармонический контрапункт — контрапункт, оперирующий "пластами как самостоятельными цельностями. В полигармонический часто превращается контрапункт удвоений, но лишь при условии, что значение частей-созвучий начинает преобладать над общей вертикальной связью. Распространенный термин "полифония пластов" удачно характеризует полигармонический контрапункт с точки зрения фактуры. В современной полигармонии полифония пластов может получать

чрезвычайно развитые формы — от контрапункта тембросонорных образований до контрапункта двух или нескольких самостоятельных исполнительских составов многоголосно "соиграемых" тем и даже целых пьес" 92.186-187..

Полигармония — 1.1) с о з в у ч и е, состоящее из двух и более относительно самостоятельных в конструктивном отношении *тонов* (!), *интервалов* (!), *аккордов*, *линеаров* (!), *соноров* (!), функционирующих в одном и том же или разных пластах (голосах) музыкальной ткани; 1.2) г а р м о н и ч е с к о е ц е л о е, с о с т о я щ е е из относительно самостоятельных комплексов (!) каких-либо звуковых единиц, взаимодействующих по вертикали и диагонали в одном или разных пластах музыкальной ткани на основе определённого материального и смыслового родства и связи; 2) с и с т е м а з в у к о в ы х е д и н и ц одинаковой или разной технической природы (в том числе: тональной, серийной, модальной, прогрессивной и др.), а также комплексов этих единиц относительно простой или сложной структурной природы, взаимодействующих по вертикали и диагонали в качестве относительно автономных и одновременно взаимосвязанных в материальном и смысловом отношении конструктивных элементов этой системы (напр.: взаимодействие *субтональностей* в *политональности*, *модусов* в *полимодальной структуре* и т.п.).

Полигармонический аккорд — то же, что *Полиаккорд*.

Полидиатоника — термин, определяющий тип полиладовости в многоплановой организации музыкальной ткани, связанный с чередованием и вертикальным наложением различных диатонических звукорядов при одном центре [79.271-272] (= полидиатоника моноцентричная или, иначе, полидиатоника монотональная) или нескольких (полидиатоника полицентричная или, иначе, полидиатоника политональная. (См. *Хроматика полидиатоническая*.)

Полидиатоника монотональная — см. в *Полидиатоника*, то же, что *Полидиатоника моноцентричная**.

Полидиатоника моноцентричная* — см. в *Полидиатоника*, то же, что *Полидиатоника монотональная*.

Полидиатоника политональная — см. *Полидиатоника*, то же, что *Полидиатоника полицентричная*.

Полиинтервальные аккорды — см. *Аккорды полиинтервальные*

Полилад — многосоставная ладовая система, представляющая собой объединение по вертикали, горизонтали или по обоим этим параметрам более простых, нежели она сама, ладовых систем (= *субладов*. См. *Пандиатоника*, *Полидиатоника*, *Хроматический переменный лад*).

Полиладовость — 1) конструктивное состояние гармонической ткани музыкального сочинения, возникающее в результате её горизонтального, вертикального или горизонтально-вертикального выстраивания на основе двух и более звуковых рядов (= модусов, ладов). См. *Многосоставный лад*, *Переменный хроматический лад*, *Полилад*, *Полиладовый хроматический звукоряд*; 2) "однотональное вертикаль-

¹ "Если считать полигармонией всякое расщепление аккорда на относительно самостоятельные элементы, то многоголосную ткань, включающую обособившиеся звуки (выд. мной — Д.Ш.) и двузвучия, очевидно, следует также отнести к области полигармонии. По-видимому, возможно и такое сочетание двух звуков, которое даже при отсутствии регистрового разрыва может восприниматься как нечто раздельное, как объединение элементов, имеющих различный гармонический смысл, т.е. явление полигармонического порядка... Конечно, нельзя называть такую ткань собственно полигармонической (звук — это не "гармония"), но следует условно относить её к полигармоническому типу, как родственное явление" 185.107.

ное соотношение разных, противоречащих друг другу ладовых образований. <...> Не всегда отличима от политональности <...> вследствие переменности функции, возникающей как в гармонии, так и в мелодике" 75.169; 3) однотональное контрастное соотношение в одновременности "неопределенно большого числа различных ладовых элементов — частей общей многоэлементной системы" 85. 271 (см. Полутоновый лад, Двенадцатиступенная система, Синтетическая диатоника, Полидиатоника, Многосоставный лад, Хроматическая система); "это система составная, но сущность её состоит не в суммировании звукорядов, а в создании новой системы на основе составного по структуре центрального элемента — полиаккорда или иного полисочетания" 92.176-177.

"Полиладовость складывается как средство обогащения лада разновидностями одной и той же ступени. Совмещение в одновременности перечасших звуков применяется и воспринимается поначалу не как проявление хроматической ладовой организации, а как сочетание нескольких ладовых звукорядов — разных диатоник. Такое впечатление подкрепляется и голосоведением в тех случаях, когда перечасшие звуки употребляются в составе диатонических последований. Ранние образцы полиладовости содержат сочетание разновидностей лишь одной (обычно VI) ступени минора (см. *Полидиатоника, Хроматика микстовая, Хроматика полная*. — Д.Ш.), и к XX веку их число достигает своего предела. Этим пределом становится, основанная на полной хроматической системе мажора и минора, хроматическая тональность. Полиладовость "растворяется" в ней, коль скоро число ступеней хроматического лада достигает предела (двенадцати) или приближается к нему. Но в тех случаях, когда при хроматизации лада не утрачивается опора на ту или иную диатонику, остается открытым широкое поле для полиладовости, и возникающие сочетание перечасших звуков воспринимаются именно как полиладовые эффекты" 48.26-27.

Полиладовый хроматический звукоряд — "звукоряд лада, объединяющий в пределах одной тональности много различных ладовых звукорядов" 79.272. (См. *Многосоставный лад, Переменный хроматический лад, Полидиатоника, Полиладовость*.)

Полимодальная структура — структура, выстроенная на основе нескольких модулов.

Полимодальность — 1) конструктивное состояние музыкальной ткани, возникающее как результат её выстраивания на основе нескольких *модулов* (в том числе: звуковых, ритмических, темповых, фактурных и др.). В случае последовательного использования нескольких однокомпонентных модулов (напр., только звуковых) в одном голосе (пласте) образуется *полимодальность горизонтальная**, в случае одновременного их применения в разных голосах (пластах) — *полимодальность вертикальная**; 2) прохождение голосов **о д н о в р е м е н н о** в разных модусах [33.81; 13. Л 2. 16].

Полисериная техника — "метод сочинения с помощью двух или нескольких серий одного параметра (обычно высотного)" 33.108.

Полисозвучия неаккордовые — многоплановые комплексы, состоящие из нескольких *неаккордовых созвучий* различного или сходного звукового и интервального состава, а также различной или сходной функции (напр.: полисозвучия, состоящие из проходящих и вспомогательных созвучий или двойные созвучия-задержания).

Полистилистика — 1) понятие, связанное с намеренным объединением разностилистического конструктивного материала в рамках одного сочинения (в том числе: фрагментов различной протяжённости, а также простейших конструктивных элементов), связанного с отдельными сочинениями как самого автора создаваемой композиции, так и других авторов; 2) техника сочинения, основным конструк-

тивным принципом которой является свободная интерпретация разностилистического конструктивного материала, принадлежащего как автору создаваемой композиции, так и другим авторам. См. также: *Коллаж, Аллюзия, Псевдоцитата, Цитата.*

Политехника* — 1) построение тех или конструктивных составляющих музыкальной ткани (звуковых, временных, динамических, тембровых, фактурных и др.) на основе приёмов разных техник письма; 2) взаимодействие техник письма как конструктивных единиц более сложного технического целого, подчиненное, в свою очередь, принципу организации какой-либо из этих техник (в том числе, входящих или не входящих в данное целое) — "политехника высшего порядка" или, иначе, "техника техник"¹. В зависимости от варианта взаимодействия техник письма на уровне их отдельных приёмов различаются:

- **политехника однокомпонентная*** — одновременное применение разных техник письма по отношению к одному и тому же музыкальному материалу (напр., серийной и тональной по отношению к звуковому материалу)^{II}
- **политехника разнокомпонентная*** — одновременное применение разных техник письма по отношению к разному музыкальному материалу (напр., прогрессивной техники по отношению к звуковому материалу, а серийной к ритмическому).

И тот и другой виды *политехники* могут проявляться в горизонтальном, вертикальном и горизонтально-вертикальном вариантах, в соответствии с чем образуются несколько их вариантов:

г о р и з о н т а л ь н ы е

- **политехника вертикальная*** (= собственно политехника) — одновременное выстраивание нескольких голосов (пластов) музыкальной ткани на основе разных техник письма;
- **политехника колеблющаяся*** — последовательное выстраивание двух и более каких-либо фрагментов музыкальной ткани или фрагментов отдельных её голосов (пластов) на основе разных техник письма;
- **политехника многозначная*** (= смешанная) — одновременное выстраивание музыкальной ткани или её отдельных голосов (пластов) на основе приёмов, присущих нескольким техникам письма.
- **политехника переменная*** (= модулирующая)^{III} — последовательное выстраивание начала музыкального сочинения (его части) в одной технике письма, а завершения в другой.
- **политехника поливекторная*** — применение разных техник письма и по вертикали и горизонтали..

Политехническая звуковая организация* — звуковая организация, выстроенная на основе нескольких техник письма, в том числе, реализуемых последовательно или одновременно в разных её голосах (пластах), а также в смешении друг с другом на уровне отдельных приёмов в одном и том же голосе (пласте) этой ткани.

Политехническая звуковая структура* — звуковая структура, конструктивные

¹ То же, что термин Т.В.Шевченко "Техника техник".

^{II} Такое взаимодействие додекафонной и тональной техник в отечественной музыковедческой литературе получило наименование "тональная додекафония" (= "тонально-додекафонная техника" и "додекафонно-тональная").

^{III} Данные виды *политехники* в своём определении и содержании аналогичны сходным состояниям тональности из общеизвестной классификации тональных состояний Ю.Н. Холопова.

закономерности которой обусловлены одновременным взаимодействием законов гармонического письма нескольких техник композиции. Возможность дифференцированного (на разных конструктивных уровнях и в различных гармонических пластах музыкальной ткани) и интегрированного (на одном конструктивном уровне, в одном гармоническом пласте) взаимодействия этих техник.

Политехническая система* — система, выстроенная на основе нескольких техник письма, в том числе, реализуемых последовательно или одновременно в разных её голосах (пластах), а также в смешении друг с другом на уровне отдельных приёмов в одном и том же голосе (пласте) этой ткани.

Политехнические полиаккорды* — см. *Полиаккорды политехнические**.

Политехнические разновидности звуковой структуры* — разнообразные варианты звуковой структуры, конструктивные закономерности которых обусловлены взаимодействием законов письма, присущих разным техникам композиции. В таких структурах разные техники могут взаимодействовать как раздельно, дифференцировано, в том числе, одновременно в различных голосах или пластах музыкальной ткани или последовательно (в рамках одной синтаксической единицы какого-либо голоса или пласта), так и совместно, интегрировано (т.е. на одном конструктивном уровне, в одном и том же голосе или пласте).

Политональность — 1.1) относительно сложная тональная система, в которой одновременно функционирует две и больше относительно более простых тональных систем; 1.2) тональная система, составляющими элементами которой являются более простые тональные единства — *субтональности*, взаимодействующие друг с другом по вертикали и диагонали.

"Наиболее правильным представляется понимание политональности как обострение и выдвижение на первый план характерного качества хроматической тональности — полиладовости" 79.281. "Политональность представляется мне заострением полифункциональности, усилением роли переменных функций в разных "пластах" созвучия, когда каждый из этих "пластов" вырастает до значения особой тональности со своими основными функциями" 58. "Термин "политональность" может применяться в двух основных значениях: приёма и ладовой системы. Под политональностью (как приёмом. — Д.Ш.) обычно подразумевают <...> различные формы объединения тональностей в одновременности — от отдельных элементов, вкрапленных в монотональное построение, до развитой политональной ладовой системы <...>. Чтобы охарактеризовать политональность как иную, отличную от тональности ступень ладового мышления, как новую ладовую формацию, необходимо исходить не из внешних признаков, а из основополагающих закономерностей <...>. (В этом случае.— Д.Ш.) политональность можно определить как одновременное сочетание нескольких тональностей, в котором каждая обладает функциональной автономией в рамках единой ладогармонической системы, т.е. содержит не менее двух ладовых функций, при самостоятельности ведения голосов (или голоса) каждого тонального слоя" 48. 53-55; 32; 75; "это особый вид централизованной системы, структура которой подразумевает наличие тональных подсистем, выявленных функциональными оборотами, модальностью, фактурной расчленённостью" 14.155-156.

Политоника — многосоставная тоника, объёмлющая тоники двух и более тональностей, одновременно функционирующих в разных голосах (= пластах) музыкальной ткани.

Как правило, политоника всегда диссонантна по своей природе. "Правда, в отдельных случаях (в диатонической битональности) она представлена своим простейшим видом — септаккордом, но и в нём в условиях битонального кон-

текста отчетливо выражено расщепление на два автономных компонента (консонантное трезвучие и диссонансирующую с ним септиму — считая от верхнего звука вниз). Функционирование диссонантного и множественного ладового центра, утверждающего сосуществование одновременно нескольких субтоник, соединенных в одном созвучии, составляет основное отличие политональности от тональности с её единичной тоникой (в любом, даже диссонантном тоническом аккорде главенствует всегда один, центральный звук)" 48.57.

Полифоническая гармония — "прежде всего область ладоинтонационного содержания контрапунктических линий в их противопоставлении друг другу, вертикальное и горизонтальное взаимодействие ладоинтонационных комплексов" 90.70; "звуковысотная структура в полифонической ткани" 92.184.

Полифонический аккорд — см. *Аккорд полифонический*.

Полифактурная организация – организация из нескольких фактур, взаимодействующих в качестве относительно самостоятельных конструктивных единиц более сложного фактурного целого (*макрофактуры*) по вертикали и горизонтали.

Полиформа* — форма, содержащая более одного относительно самостоятельного композиционного плана (в том числе: по вертикали — многоплановая форма, по горизонтали — циклическая форма) или имеющая более одного композиционного значения — *многозначная форма* (= смешанная).

Полиформа всекомпонентная*— см. *Полиформа компонентная*.

Полиформа компонентная* – 1) форма, образование которой связано с относительно самостоятельным действием двух и более композиционных принципов на уровне только одного компонента музыкальной ткани — *полиформа монокомпонентная*, нескольких её компонентов — *полиформа многокомпонентная* или всех компонентов этой ткани — *полиформа всекомпонентная*; 2) *компонентная форма*, содержащая более одного композиционного плана (= многоплановая *компонентная форма*) или имеющая более одного композиционного значения (= *многозначная компонентная форма*); 3) *компонентная форма*, складывающаяся как результат взаимодействия двух и более относительно самостоятельных "компонентных субформ", в том числе, одноматериальных или разноматериальных, образующихся в одном и том же или разных слоях (голосах, пластах) музыкальной ткани. Её варианты:

❖ **полиформа компонентная вертикальная*** — *компонентная полиформа*, образующаяся на уровне различных музыкальных средств одного её пласта, а также нескольких одноматериальных или разноматериальных пластов музыкальной ткани или. Её варианты:

* **полиформа компонентная асинхронная*** — *компонентная полиформа*, образующаяся на уровне нескольких одноматериальных или разноматериальных пластов музыкальной ткани или различных музыкальных средств одного её пласта, в каждом из которых асинхронно складываются границы разделов (частей) форм одного или разного типа:

▪ **полиформа компонентная асинхронная однотипная*** — *компонентная полиформа*, образующаяся на уровне нескольких одноматериальных или разноматериальных пластов музыкальной ткани, в каждом из которых разделы (части) форм одного типа складываются асинхронно;

▪ **полиформа компонентная асинхронная разнотипная*** — *компонентная полиформа*, образующаяся на уровне нескольких одноматериальных или разноматериальных пластов музыкальной ткани, в каждом из которых границы разделов (частей) форм разного типа

па складываются асинхронно.

* **полиформа компонентная синхронная*** — компонентная макроформа, образующаяся на уровне нескольких одноматериальных или разноматериальных пластов музыкальной ткани или различных музыкальных средств одного её пласта, в каждом из которых границы разделов (частей) форм одного или разного типа складываются синхронно:

▪ **полиформа компонентная синхронная однотипная*** — компонентная макроформа, образующаяся на уровне нескольких одноматериальных или разноматериальных пластов музыкальной ткани, в каждом из которых границы разделов (частей) форм одного типа синхронно складываются;

▪ **полиформа компонентная синхронная разнотипная*** — компонентная макроформа, образующаяся на уровне нескольких одноматериальных или разноматериальных пластов музыкальной ткани, в каждом из которых границы разделов (частей) форм разного типа синхронно складываются;

❖ **полиформа компонентная горизонтальная*** — компонентная макроформа, состоящая из нескольких частей. Напр. :

* **полиформа компонентная контрастно-составная***¹,

* **полиформа компонентная циклическая***;

* **полиформа компонентная многозначная*** — 1) компонентная полиформа, выстроенная в одном голосе (пласте) музыкальной ткани на основе двух и более композиционных принципов, действующих относительно одновременно и непрерывно на всем протяжении музыкального процесса, придавая ему таким образом многозначное композиционное содержание; 2) компонентная форма с несколькими принципами структуры;

* **полиформа компонентная многоплановая**^{II} — 1) компонентная полиформа, складывающаяся на основе двух и более композиционных принципов, из которых один и более функционируют в расщепленном, а другие непрерывно; 2) компонентная макроформа, содержащая два и более композиционных плана, один из которых постоянный, а другие рассредоточенные;

* **полиформа компонентная многозначно-многоплановая*** — компонентная полиформа, обладающая одновременно чертами и компонентной многоплановой и компонентной многозначной полиформы;

* **полиформа многокомпонентная*** — см. *Полиформа компонентная**;

* **полиформа монокомпонентная*** — см. *Полиформа компонентная**.

Полифункциональность — 1.1) конструктивное состояние гармонического комплекса, воспринимаемое как функциональное целое, состоящее из нескольких одновременно, но различно действующих звуковых элементов; 1.2) функциональная система звуковых единиц одинаковой или разной технической природы (тональной, серийной, модальной, прогрессивной и др.), а также комплексов этих единиц относительно простой или сложной структурной природы, взаимодействующих по вертикали в качестве относительно автономных и одновременно

¹ Термин, производный от термина "контрастно-составная форма" В.П. Бобровского.

^{II} Термин, производный от термина "многоплановая форма" В.В. Протопопова.

взаимосвязанных в материальном и смысловом (= функциональном) отношении конструктивных элементов этой системы (напр.: взаимодействие *субтональных*, разнопозиционных видов одной формы серии; однопозиционных или разнопозиционных вариантов разных форм серии и т.п.); 1.3) вертикальное сочетание разных в функциональном отношении элементов [75.144].

Полифункциональный полиаккорд — см. в *Полиаккорд*.

Полифункциональный монотональный полиаккорд — см. в *Полиаккорд*.

Полифункциональный политональный полиаккорд — см. в *Полиаккорд*.

Полная хроматическая система — 1.1) гармоническая система, звуковое поле которой объемлет все двенадцать тонов темперированной системы; 1.2) гармоническая система, в качестве конструктивных единиц которой и строительного материала других её более сложных конструктивных единиц выступают все двенадцать тонов темперированной системы; 2) то же, что *Хроматика полная*.

Проходящее созвучие — см. в *Неаккордовые созвучия*.

Полицентричный лад — *лад*, функцию центра в котором попеременно выполняют разные устойчивые (= опорные) звуковые элементы; то же, что *Переменный лад*.

Полутоновая система — 1) "Искусственная система может увеличить количество своих ступеней до 12 и превратиться в сплошной "хроматический" звукоряд. Но это будет вовсе не хроматика в понимаемом нами смысле, а полутоновая система, которая невольно и чисто условно прибегает к альтерационным обозначениям, вследствие недостаточности существующих нотных знаков. В этом случае каждый полутон приобретает самостоятельное значение, как равноправный член двенадцатитоновой системы звуковысотных отношений. Хроматика же в настоящем смысле, как принцип дробления тонов, образовала бы четвертитоновые интервалы" 70.83; 2) система, в которой конструктивными единицами — основными ступенями — выступают звуки, находящиеся со своим ближайшим окружением в полутоновых отношениях, другим словом, «полутоны» — звуки, образующиеся как результат деления темперированного тона на два равных интервала. (См. *Двенадцатиступенная система*, *Полутоновый лад*, *Полидиатоника*, *Полилад*, *Многосоставный лад*, *Хроматика автономная*, *Хроматическая система*, *Хроматическая система*, *Хроматика автономная*.)

Полутоновой лад. — "Явление вводнотонности ведёт к распространению ощущения вводного тона на многие ступени лада, что в свою очередь. влечет за собою более тонкое слуховое различение родства тонов и включение в мажор любой тональности, принадлежащей, казалось ранее, далеко отстоящему строю. Естественное продолжение этого процесса — превращение тонально-нейтральной (как первобытное глиссандо) хроматической гаммы в полутоновый лад различных составов" 3.346. (См. *Двенадцатиступенная система*, *Полутоновая система*, *Полидиатоника*, *Полилад*, *Многосоставный лад*, *Хроматика автономная*, *Хроматическая система*.)

Порядковая функция* — значение элемента (= группы элементов) музыкальной ткани, раскрывающееся как то или иное его порядковое (= "счетное") место в ряду однородных и однокачественных элементов (= групп элементов) и непосредственно отвечающее на вопрос: который по счёту?

Постальтерация — "техника оперирования аккордами, по структуре имеющими вид альтерированных (хроматических видоизмененных), но по своей функции уже не соответствующих альтерации, т.е. применяемых свободно, практически вне подчинения первичной линии хроматических проходящих звуков. Образцы постальтерации — все сочинения Скрябина позднего периода творчества" 93.

Постдиатоника — то же, что *Синтетическая диатоника*.

Постдодекафонная техника — додекафонная техника, в основе которой лежит принцип

работы с отдельными частями серии как самостоятельными мотивно-структурными образованиями, "микротематическими" построениями, своего рода микросериями. Активное воплощение этого принципа — возвращение к "свободной атональности" в ущерб уже достигнутой двенадцатитоновой тотальной организации (иначе говоря, вместе с обращением к методу выделения отдельных интервальных структур в качестве характерных частей серии, работе с ними как с самостоятельными микросериями утрачивается конструктивно-направляющее и объединяющее значение идеи додекафонного ряда как единого конструктивного целого, составленного из двенадцати равноправных тонов).

Посттематические вариации* (= традиционные) – вариации на тему, появляющуюся в начале сочинения.

Прадиатоника — диатоника, объёмлющая менее семи ступеней [59.161]. (См. о "протодиатонической системе" в работе 29)

Предельно пониженный лад — "лад, состоящий из всех уменьшенных интервалов по отношению к тонике" 19.34.

Предъём — 1) гармонический элемент (звук, созвучие), возникающий на относительно слабой доле музыкального времени до о д н о п о з и ц и о н н о г о и а н а л о г и ч н о г о гармонического элемента, приходящего на относительно более сильную долю этого времени и выступающий в качестве его предвосхищающего конструктивного элемента;

Предъёмный неаккордовый звук — звук будущего аккорда или *задержания* в нём, возникающий на относительно более слабой доле музыкального времени, чем этот аккорд (в том числе, автономно, в составе или вне состава какого-либо другого созвучия) и продолжающий звучать в его составе.

Предъёмное созвучие — см. в *Неаккордовые созвучия*.

Предтематические вариации — вариации на тему, появляющаяся в конце сочинения.

Принцип высотной структуры. — "Принцип высотной структуры на уровне, не учитывающем свойств конкретных звуковых элементов, но предусматривающем любой из них, определяется так: образование системы отношений на основе целесообразно избранного центрального элемента <...> Реализация общего принципа высотной структуры происходит <...> уже во взаимодействии" с конкретными свойствами применяемого в сочинении звукового материала" 89.236.

Принцип комплементарности — 1) принцип построения музыкальной ткани, обуславливающий привлечение в неё новых конструктивных элементов; 2) принцип дополнения.

Один из основных *общеструктурных законов**. Основные положения, раскрывающие содержание действия этого принципа в условиях звуковой среды:

- рост активности гармонического процесса вместе с появлением в нём новых звуковых элементов, в том числе, отдельных тонов, интервалов, созвучий и комплексов этих элементов;
- рост активности отношений созвучий при отсутствии основного тона п о с л е д у ю щ е г о аккорда в составе п р е д ы д у щ е г о.

Принцип хроматической комплементарности¹ — *принцип комплементарности*, действующий в условиях хроматической звуковой среды.

Содержание действия этого принципа в тональных структурах:

¹ "Комплементарный <...> [фр. complémentaire < лат. complementum дополнение]. *снец*. Дополнительный. Комплементарное распределение данных. Комплементарность — свойство комплементарного" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов.

- переход от элементов более близких к тонике к элементам, более отдаленным от неё. (Понимание под собственно далекими от тоники элементами тех, основной тон которых образует диссонанс с её примой — со-звучия тритоновой ступени и ступеней, отстоящих на полутон вверх и вниз);
- частное выражение этого принципа в формулах $T - S - D - T$ и $T - D - S - T$.

Принцип относительной децентрализации — то же, *Относительной децентрализации принцип*.

Принцип централизованной зависимости — принцип утверждения главенства какого-либо элемента в качестве объединяющего, структурно-программирующего центра структуры (её *центрального элемента*) и установления определённой зависимости от него всех её остальных элементов. См. *Принцип относительно децентрализации*.

Прогрессии виды — варианты прогрессии; то же, *Прогрессийный ряд*.

На сегодняшний день наиболее всеобъемлющая классификация видов *прогрессии* предложена В.С. Ценовой в книге "Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной", в которой выделяются 10 рядов-прогрессий, и в их числе:

"1. Арифметический ряд (т.е. равенство разностей, где всё измеряется исходной единицей): — 1 2 3 4 5 6 7 <...> — 2 4 6 8 10 12 14 <...> и т.п.

2. Геометрический ряд (т.е. равенство отношений): — 1 2 4 8 16 32 64 <...> — 1 3 9 27 81 <...> и т.п. <...>.

3. Гармонический ряд (т.е. равенство отношений между разностями и крайними членами <...>): $1/1$ $1/2$ $1/3$ $1/4$ $1/5$ $1/6$ $1/7$ <...>, т.е., в целых, а не дробных числах (через общий знаменатель): — 6 3 2, 6 4 3, <...> 15 12 10 <...>

4. Ряды золотого сечения (большая часть так относится к меньшей, как целое к большей): — 0,618 : 0,382
= 1

5. Ряд Ератосфена («Ератосфеново решето») — последовательность простых чисел, делящихся только на единицу и на самих себя: — 1 2 3 5 7 11 13 17 19 <...> (Начиная с 5) обладает свойством не допускать простейшей симметрии структуры. Например, $7 \neq (5 + 11) : 2$.

6. Ряды Фибоначчи (РФ), два варианта: <...> — 0 1 1 2 3 5 8 <...> — 1 2 3 5 8 13 21 <...>.

7. Ряд Люка (по принципу РФ) — 1 3 4 7 11 18 29 <...>.

8. Евангельские числа (по принципу РФ) — 2 5 7 12 19 31 50 <...>.

9. Баховские ряды (или: баховские числа): — 1 4 5 9 14 23 37 60 <...>, («баховский» натуральный) — 9 14 23 32 37 41 51 73 88 114 187 <...>, (губайдулинский) — 9 32 41 73 114 187

23 14 37 51 88" (С. 172-175).

К разряду этих рядов могут быть отнесена также и часть рядов, названных в классификации В. Ценовой "индивидуальными", но при условии, что закономерность их структуры будет также подчинена принципу прогрессии. См. также *Прогрессийности виды*.

Прогрессийная техника* (= техника прогрессий) — 1) совокупность приёмов построения всей структуры музыкальной ткани или каких-либо её составляющих компонентных структур (акцентной, диапазонной, динамической, регистровой, ритмической, тембровой, темповой и гармонической, в том числе, аккордовой, интервальной, сонорной и шумовой) на основе принципа прогрессии; техника

выстраивания музыкальной ткани на основе каких-либо прогрессивно связанных конструктивных элементов; 2) выстраивание однородных элементов музыкальной ткани в ряд по принципу нарастания или убывания в них каких-либо общих свойств и использование данного ряда в качестве макроконструктивного элемента этой ткани.

Прогрессивное структурообразование* — построение структуры на основе принципа прогрессии.

Прогрессивности вид* — 1) вид конструктивного состояния всей структуры музыкальной ткани или какой-либо из составляющих её компонентных структур (в том числе: временной, гармонической, динамической, тембровой, темповой), возникающий как следствие их выстраивания на основе прогрессивного ряда элементов, т.е. ряда элементов, связанных *прогрессивным* порядком; 2) принцип построения музыкальной ткани или какой-либо из её компонентных структур на основе прогрессии; 3) то же, что *Компонентный* и *Параметрный вид прогрессии*. К числу наиболее распространенных видов *прогрессивности* относятся:

- ❖ **прогрессивность динамическая*** (= динамическая прогрессия или, иначе, прогрессия динамических единиц) — 1) вид конструктивного состояния динамической ткани музыкального сочинения, возникающий как следствие её выстраивания на основе прогрессивного ряда динамических единиц; 2) принцип построения динамических элементов музыкального сочинения на основе прогрессии;
- ❖ **прогрессивность звуковая*** (= звуковая прогрессия или, иначе, прогрессия звуковых единиц) — 1) вид конструктивного состояния звуковой ткани музыкального сочинения, возникающий как следствие её выстраивания на основе прогрессивного ряда звуковых единиц; 2) принцип построения звуковых единиц музыкального сочинения на основе прогрессии, в том числе: аккордов, интервалов, групп звуков, соноров и шумозвуков¹;
- **прогрессивность аккордовая*** (= аккордовая прогрессия или, иначе, прогрессия аккордов) — 1) подвид конструктивного состояния звуковой ткани музыкального сочинения, возникающий как следствие её выстраивания на основе прогрессивного ряда аккордов; 2) принцип построения аккордов на основе прогрессии, в том числе связанной с последовательным увеличением или уменьшением числа входящих в них звуков, интервалов или *субаккордов* 3) последовательное увеличение или уменьшение числа составляющих аккордов (звуков, интервалов, субаккордов);
- **прогрессивность интервальная*** (= интервальная прогрессия или, иначе, прогрессия интервалов) — последовательное расширение или сжатие структуры интервалов;
- **прогрессивность сонорная*** (= сонорная прогрессия или, иначе, прогрессия соноров) — последовательное изменение красочно-

¹ Определение нижеследующих видов и подвидов *компонентной прогрессивности** имеет аналогичное содержание, но с той разницей, что вместо понятий "звуковая прогрессивность" и "звуковые единицы" в него вводятся понятия, связанные с другой компонентной составляющей музыкальной ткани и её конструктивными единицами или с уточненными вариантами тех или иных компонентно-конструктивных единиц. См., в частности, ниже определение понятия *аккордовая прогрессивность**.

го содержания соноров, связанное со сгущением и разряжением их интервальной структуры, увеличением и уменьшением числа входящих в них звуковых элементов и аналогичными изменениями их других параметров;

- **прогрессийность шумозвуковая*** (= шумозвуковая прогрессия или прогрессия шумозвуков) — последовательное усиление или ослабление шумовых характеристик звукового поля;
- ❖ **прогрессийность плотностная*** (= прогрессия плотностей) — последовательное изменение плотностных характеристик музыкальной ткани на уровне взаимного расположения по вертикали и горизонтали тех или иных её конструктивных единиц (в том числе, звуков, интервалов, аккордов, соноров, шумозвуков, голосов, длительностей, динамических единиц, тембров и др.), а также на уровне числа этих единиц, приходящихся на одни и те же единицы времени, сменяющие друг друга. Напр.:
- **прогрессийность звукоплотностная*** (= прогрессия звуковых плотностей) — последовательное сжатие или расширение интервалов между звуками, расположенными по отношению друг к другу вертикально или горизонтально (соответственно, вертикальная звуковая плотность и горизонтальная звуковая плотность), а также последовательное увеличение или уменьшение числа звуков, приходящихся на одни и те же единицы времени, сменяющие друг друга;
- **прогрессийность интервально-плотностная***;
- **прогрессийность плотностно-голосовая***;
- **прогрессийность темброво-плотностная*** (= прогрессия тембров) — последовательно увеличение или уменьшение числа тембров, участвующих в музыкальной ткани, в том числе:
 - **прогрессийность тембровооднородная*** — последовательное увеличение или уменьшение числа однородных тембров (напр., числа, скрипок, числа виолончелей и др.);
 - **прогрессийность тембровородственная*** — последовательное увеличение или уменьшение числа родственных тембров (напр., числа различных струнных инструментов);
 - **прогрессийность тембворазнородная*** — последовательно увеличение или уменьшение числа неродственных инструментов (напр., числа каких-либо струнных, духовых и ударных инструментов);
- **прогрессийность фактурно-плотностная*** — последовательное увеличение или уменьшение числа одновременно используемых фактуроединиц;
- ❖ **прогрессийность диапазонная*** (= прогрессия диапазонов) — последовательное расширение или сужение диапазона музыкальной ткани;

¹ Определения нижеследующих видов и подвидов *плотностной прогрессийности** имеют сходное содержание, но с той разницей, что вместо понятия "звукоплотностная прогрессийность" в них вводится понятие, связанное с другими составляющими музыкальной ткани и её конструктивными единицами или с уточненными вариантами тех или иных компонентно-конструктивных единиц. См., в частности, ниже определение понятия *звукоплотностная прогрессийность**.

- ❖ **прогрессивность сонатная*** (= прогрессия сонант) — последовательное нарастание или снятие сонатного напряжения музыкальной ткани;
- ❖ **прогрессивность ритмическая*** (= прогрессия ритмическая) — последовательное увеличение или уменьшение протяженности отдельных длительностей, а также числа длительностей, входящих в отдельные ритмо-группы, в том числе: звучащих и незвучащих длительностей (= пауз), *единых длительностей**, темпоединиц и др.:
 - "прогрессия длительностей",
 - "прогрессия групп длительностей",
 - **прогрессивность мнимотактовая*** (= прогрессия мнимых тактов);
 - **прогрессивность паузная*** (= только как рассредоточенная прогрессия пауз);
 - **прогрессивность темповая*** (= прогрессия темпов).

См. также *Прогрессии виды*.

Прогрессивность* — 1) конструктивное состояние музыкальной ткани или какой-либо из составляющих её компонентных структур (в том числе: временной, гармонической, динамической, тембровой, темповой), возникающее как следствие их выстраивания на основе ряда конструктивных элементов, связанных прогрессивным порядком, в том числе: единичных элементов (отдельных длительностей, интервалов, аккордов, динамических оттенков, тембров, темпов и др.) и комплексных элементов (групп, формул, составленных из вышеназванных единичных элементов). Функционирование прогрессивного ряда как организующего фактора музыкального процесса связано с неизменностью порядка появления охватываемых им элементов и неизменностью их содержания; 2) принцип построения какой-либо из структур музыкальной ткани на основе прогрессии; 3) в широком смысле – понятие, указывающее на ряднопрогрессивную основу какой-либо из ладовых структур музыкального сочинения (напр., ладовременной, ладогармонической, ладотембровой) музыкального сочинения, как на одно из средств реализации экспрессивно-драматургических функций, объективизации различных художественных целей, различного характера стилей.

Прогрессивный ряд* — ряд каких-либо конструктивных элементов музыкальной ткани, выстроенных прогрессивно.

Прогрессивный ритмопериод* — период музыкального процесса, в котором протяженность отдельных конструктивных синтаксических единиц (в том числе: мотивов, фраз и предложений) складывается прогрессивно по отношению друг к другу.

Прогрессия — ряд однородных элементов музыкальной ткани (в том числе: гармонических, ритмических, динамических, темповых и др.) или групп таких элементов, выстроенный по принципу увеличения или уменьшения в них каких-либо общих качеств и являющийся макроконструктивным элементом этой ткани. К числу наиболее распространенных видов прогрессии относятся: арифметическая – 1-2-3-4-5-6-7..., геометрическая – 1-2-4-8-16-32..., эратосфенов ряд (ряд натуральных чисел, делящихся только на себя и на единицу) – 1-2-3-5-7-11-13-17-23... В музыкальных сочинениях возможно однократное и многократное проведение какой-либо прогрессии. В случае своего точного повторения прогрессия называется "стабильной (постоянной)", в случае повторения с какими-либо изменениями – "мобильной (непостоянной)" (напр., при повторении с пропуском отдельных своих элементов или групп из них; а также при повторении этих групп с

различными перестановками – *ротациями*). Всякая прогрессия может быть реализована и по горизонтали как последовательное движение, входящих в неё элементов (напр., ритмогруппы из двух длительностей, трёх, четырех и т.д.), и по вертикали (напр., басовый голос – один звук – педаль, тенор – за то же время – два звука, альт – три, сопрано – четыре и т.д.), а также одновременно и по вертикали и горизонтали (напр.: по вертикали – прогрессивное выстраивание аккордов с разным числом звуков – от трезвучия, четырехзвучия... к семизвучию, а по горизонтали – прогрессивное выстраивание числа этих аккордов в отдельных *ритмогруппах* – ритмогруппа с одним трезвучным аккордом, ритмогруппа с двумя четырехзвучными аккордами... с пятью семизвучными).

Прогрессия величин длительностей — см. в *Прогрессия ритмическая*.

Прогрессия групп звуков — см. в *Прогрессия ритмическая*.

Прогрессия ритмическая — ряд однородных ритмических элементов или групп таких элементов, выстроенный по принципу увеличения или уменьшения в них каких-либо общих качеств и являющийся макроконструктивным элементом временной ткани музыкального сочинения. Вид ритмической организации, зарождение которого прослеживается в музыке отдельных композиторов конца 19 столетия (Римский-Корсаков, Глазунов и др.). В качестве дополнительного конструктивного принципа по отношению к тактовой системе он применяется в творчестве многих европейских композиторов начала и отчасти середины XX столетия (Веберн, Стравинский, Прокофьев, Шостакович и др.). Наиболее значительное изменение структурного содержания ритмопрогрессий и их конструктивного значения происходит в музыке середины 20 века. К числу характерных особенностей этих прогрессий относятся:

их составление из нескольких десятков ритмоединиц ("ступеней" временной шкалы);

их применение в значении конструктивной первоосновы новых самостоятельных музыкальных форм, другими словами, движущей силы, направляющей весь процесс становления музыкальной структуры сочинения от начала до конца.

Типичная для отдельных стилей закономерность — объединение ритма и агогики (Б.Тищенко), ритма и формы (А.Пярт, А.Шнитке, Л.Грабовский) как явлений разных структурных и временных порядков (в классическом формообразовании четко разделенных) на основе одного принципа развития, заложенного в содержании той или иной прогрессии. Органичность таких взаимосвязей ритма, агогики и формы, обусловленная их вхождением в один ритмовременной параметр как взаимодополняющих и продолжающих друг друга конструктивных явлений.

Самые характерные структурные типы ритмических прогрессий в музыке 50 – 70-х годов:

- **прогрессии величин длительностей** (напр., □□ □□□□□);¹
- **прогрессии групп звуков** (напр., первая группа — 5/8, вторая — 4/8,

¹ Основоположник теоретической и практической разработки этой конструктивной идеи — О. Мессиа́н. Применяется она в творчестве композиторов середины и последующих лет нашего столетия в качестве одного из ведущих принципов структуры. Первые шаги в воплощении этого принципа (Мессиа́н, Булез, Штокхаузен) связаны в основном с абстрактными, конструктивистскими сочинениями. Последующая трактовка данного принципа направлена на неформальное его воплощение, избегание математических видов прогрессий, на поиск свободных нарастаний и спадов ритмических величин (Губайдулина, Шнитке, Тищенко и др.).

третья — 3/8 ... пятая 1/8 и т.п.)¹.

В сфере ритмического материала одна из первых классификаций прогрессий предложена В.Н. Холоповой (Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М. 1971; Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. М. 1983), в области звукового материала Спасовым Б. и Холоповой В. (Ритмические прогрессии и серии // Проблемы музыкального ритма. Сб./ст., М. 1978). На сегодняшний день наиболее всеобъемлющая классификация *прогрессивных рядов** предложена В.С. Ценовой ("Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной" — см. в *Прогрессии виды*)

Основные отличия музыкально-ритмических прогрессий от математических:

- многообразие и многочисленность (ср. с двумя видами математических прогрессий: арифметической и геометрической);
- явление большинства музыкально-ритмических прогрессий в качестве построений, в которых сохраняется от этих прогрессий только сам принцип нарастания или убывания, применяемый к сменяющимся ритмическим элементам, но сами образующиеся из этих элементов ряды уже не могут быть отнесены к числу строгих математических прогрессий в современном понимании данного термина.

В современных музыкальных сочинениях ритмические прогрессии используются с различным числом конструктивных единиц — от трёх до нескольких десятков. Важное отличие ритмопрогрессий от других форм ритмического построения музыкальной структуры — это применение большого числа различных временных компонентов в рамках одной конструктивной единицы целостной ритмической структуры сочинения. Основное условие объективного принятия той или иной ритмической прогрессии в качестве такой единицы — возможность её восприятия единым актом внимания. Ощутимость связи отдельных временных компонентов прогрессии как составных частей однонаправленного ритмического развития, объединённых этой однонаправленностью — основная предпосылка такого восприятия.

В музыке последних десятилетия наблюдается особенное разнообразие композиционных значений прогрессий групп звуков. Многие из них трактуются достаточно свободно.

К числу важнейших композиционных значений ритмических прогрессий относятся: тематическое значение — прогрессия как способ индивидуализации и построения темы; фактурноорганизующее — применение прогрессий, направленное на логику изменения числа голосов музыкальной ткани и их собственной ритмосинтаксической структуры; формоорганизующее — применение прогрессий, направленное на учащение и замедление синтаксического "пульса", связанного со сменой различных по протяженности разделов формы как наиболее распространенных в творчестве современных композиторов различных художественных направлений.

Прогрессия серпантинная — то же, что *Серпантинное крещендо*.

Производная ступень — то же, что *Хроматизм альтерированный* и *Альтерирован-*

¹ Один из первых композиторов, сделавших попытку практической реализации данного принципа — Римский-Корсаков. Создатель теории этого принципа — немецкий композитор Б.Блахер.

ная ступень [см. Хроматизм (1)].

Производные лады — сублады в составе макралада, образованные путем смещения тонального центра с первой ступени тональности на другие (чаще пятую — доминантовый лад). Объединение производных ладов между собой и с основным ладом может происходить и по горизонтали и по вертикали. Формы такого объединения многообразные. К ним относятся, в частности: "переменно-производные лады", полилад, политональность. Все они выступают как результат особого проявления принципа полисистемности и относительно часто объёмлют специфический — *микстовый* — вариант хроматики. Наиболее простое и частое проявление "ладопроизводной" многоплановости — сочетание основного лада со своеобразными мелодическими и гармоническими оборотами, приближающимися в своём конструктивно-гармоническом содержании к производным ладам. Дальнейшее расширение таких оборотов, связанное с обогащением их новыми элементами, с усложнением их функциональной природы — путь к перерождению этих оборотов в самостоятельные сублады — конструктивные элементы полилада и политональности. Высокая развитость субладов производной природы. Их разновидности, включающие в свой состав элементы одноименно-однотерцовых ладозвукорядов и альтерационные хроматизмы (*Модифицированный лад*). Общая неустойчивость функциональных отношений в структуре производных ладов. Её характерное проявление в определённой постоянно ощущаемой зависимости центра производного лада от основного центра как одной из подчиненных ему (непосредственно-вертикальное взаимодействие производного и основного ладов, опосредованно-горизонтальное) ступеней, а также в постоянно проявляемом стремлении отдельных элементов, участвующих в производных отношениях к возвращению в "лоно" своих основных взаимосвязей. Обязательность такой неустойчивости различными факторами и в том числе: спецификой звукорядного содержания производных ладов, при которой выделение их центра (в отличие от основного) не подкрепляется характерным вводнотоновым тяготением VII ступени в I (ср., напр., доминантовые аккорды в "доминантовом ладе" с аналогичными созвучиями в ионийском классическом мажоре или гармоническом миноре); более частым появлением производных ладов после основных и в средних — тонально неустойчивых участках гармонического движения, либо в экспозиционных разделах перед основными, но в более простом гармоническом решении и на меньших временных участках.

Производный элемент — 1) "элемент, образованный от другого, проистекший из чего-то другого" Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка; 2) в музыке — конструктивный элемент какой-либо из составляющих музыкальной ткани (в том числе, звуковой, ритмической, фактурной и др.), образованный из их основных элементов.

Производные элементы "возникают как вариации на центральный элемент (главный элемент), на его полный вид, частичный или, наоборот, расширенный" 89.239. (См. *Основная модель структуры, Главный элемент, Центральный элемент*.)

Простые функции — см. *Модальные функции*.

Проходящее созвучие — см. *Созвучие неаккордовое*.

Проходящий гармонический элемент — гармонический элемент (звук, созвучие), возникающий на относительно слабой доле музыкального времени между другими разновысотными гармоническими элементами, приходящимися на относительно более сильные доли этого времени и находящийся с ними в п л а в н о й л и н е а р н о й с в я з и в качестве подчинённого им конструктивного элемента.

Проходящий неаккордовый звук — неаккордовый звук, возникающий на относительно слабой доле музыкального времени между разновысотными аккордовыми тонами, приходящимися на относительно более сильные временные доли и находящийся с этими тонами в плавной одногласной связи.

Псевдоцитата — один из характерных приёмов коллажной техники, предполагающий внесение композитором в собственное сочинение музыкальных построений, написанных им в стиле близком к сочинениям других авторов.

Пуанта* (от франц. le point – точка) — 1) относительно автономный в конструктивном и выразительно-смысловом отношении звуковой элемент дискретно выстроенной музыкальной ткани, в функции которого могут выступать как отдельные тоны, интервалы, созвучия, так и крайне небольшие их группы; 2) конструктивная единица *пуантилистического музыкального пространства*; 3) то же, что *Дискрета*. Характерный признак *пуанты* – её изолированность по горизонтали и вертикали от других аналогичных компонентов музыкальной ткани в ритмическом, тесситурном, тембровом, динамическом и артикуляционном отношениях. Между отдельными *пуантами* никогда не возникает непосредственная (непрерывная) линейная связь, что, само по себе, не отрицает возможность возникновения между ними опосредованной (прерывистой, "пунктирной", "дискретной") линейной связи, или, другими словами, сложения из них голосовой линии дискретной природы (линии, отдельные звукоэлементы которой рассредоточены во времени и пространстве). *Пуанта* – самодостаточный в конструктивном и выразительно-смысловом отношении элемент музыкальной ткани, который, в то же время, находится в определённых связях, отношениях с другими её конструктивными элементами. *Пуанта* всегда и единица некой музыкальной формы и целая форма сама по себе. Различаются следующие виды *пуант*: *пуанта-тон*, *пуанта-интервал*, *пуанта-аккорд*, *пуант-сонор*, *пуант-группа*, в том числе: *пуант-группа тоновая*, *пуант-группа интервальная*, *пуант-группа аккордовая*, *пуант-группа смешанная*.

Пуантилизм (от франц. le point – точка) — 1) способ выстраивания живописных, скульптурных, музыкальных и поэтических композиций из множества относительно изолированных конструктивных элементов (соответственно: мазков, скульптурных деталей, звуков и созвучий, слогов и слов), каждый из которых обладает определённой конструктивной и выразительной самостоятельностью, завершенностью; способ выстраивания особого, так называемого, *пуантилистического художественного пространства*; 2) течение в искусстве 20 столетия, связанное с вышеназванным способом выстраивания живописных, скульптурных, музыкальных и поэтических композиций; 3) в музыке – специфический метод письма, при котором различные конструктивные единицы музыкальной ткани (в том числе: звуковые, динамические, ритмические, тембровые, штриховые) оказываются изолированными в пространственно-временном отношении и приобретают определённую конструктивную и выразительную автономность; метод сочинения, направленный на изоляцию каждого конструктивного элемента музыкальной ткани в метроритмическом, высотном, тембровом, динамическом и артикуляционном отношениях. Специфическая конструктивная закономерность пуантилизма — отказ от непосредственных, непрерывных линейно-мелодических связей между отдельными звуками и возможность образования между ними только своеобразных «линейно-дискретных» или, другими словами, «линейно-пунктирных» связей. См. ниже *Пуантилистическая временная система*.

К наиболее характерным чертам пуантилистической ткани относятся:

- явление тех или иных её конструктивных элементов (тонов, интервалов, созвучий) в качестве относительно автономных звуковых точек (= *пуант*) на уровне их всевозможных параметров (в частности: позиционно-регистровых, метроритмических, тембровых, штриховых, динамических и пр.), постоянно чередующихся с разнообразными паузами;
- отказ от активного проявления метра вплоть до стремления к абсолютной аметричности;
- возможное (хотя и необязательное) решение пуантилистической ткани в нетрадиционном инструментальном составе, включающем, в частности, большое число инструментов без определённой высоты звучания, а также различные источники звуковых новотембровых образований, включая сюда микрохроматические и всечастотные конструктивные элементы;
- частое воплощение пуантилистической материи в таких статических формах, в которых звуковое поле представляется как непрерывное "движение на месте", как бесконечное возвращение уже сказанного, но, тем не менее, вновь и вновь переживаемого и рассматриваемого заново;
- становление музыкальной выразительности пуантилистической ткани в некоего "беспокойства" постоянно сменяющихся звуковых всплесков, "нервозных" всплеск или, напротив, крайне спокойного "застывшего" мерцания отдельных звуковых импульсов.

Отдельные качества пуантилистического письма сегодня проявляются в условиях гармонических стилей, связанных с разными техниками звукового письма, в частности, с сонористической, атональной и даже тональной.

Однако, наиболее последовательное воплощение этих качеств наблюдается, прежде всего, в сериальных композициях, благодаря характерной для них автономизации различных звуковых элементов на уровне регистрового, тембрового, ритмического и других параметров (один из ярчайших примеров тому — сочинение Булеза «Молоток без мастера»).

В то же время было бы неправильным полностью отождествлять пуантилизм с сериализмом, поскольку эти формы организации музыкальной ткани принципиально отличаются своими исходными конструктивными принципами и целями: в сериальных композициях главенствует идея тотальной серийной связанности гармонического материала, его единения на уровне разных параметров, а в пуантилистических, напротив, на первый план выступает идея превращения каждого звукового элемента в самостоятельного носителя музыкальной выразительности, т.е. исполнителя ролей, которые выполнялись ранее мотивами, пространными мелодическими и гомофонно-гармоническими темами, а потому и звучащего предельно самостоятельно и автономно от других звуковых элементов музыкальной ткани. Другими словами, если над сериальными композициями довлеет идея строжайшей соподчиненности всех их конструктивных элементов на основе заранее установленных законов появления этих элементов, их взаимосвязи, то над конструктивными элементами пуантилистических композиций, напротив, довлеет идея максимального преодоления всяческой их соподчиненности.

Тем не менее, не смотря на столь важное различие конструктивных принципов каждой из техник, подавляющее большинство сериальных и пуантилистиче-

ских композиций на практике обнаруживают несомненное общеструктурное сходство. Основная его предпосылка — крайняя дифференцированность всех составляющих таких композиций (хотя, как уже отмечалось, в пуантилистической ткани эта дифференцированность получается в виде и с к о м о й конструктивной закономерности, а в сериальной, напротив, возникает как н е п р е д - н а м е р е н н о е следствие предельной многомерной, количественной индивидуализации компонентов этой структуры).

Специфика структурного содержания пуантилистической материи, естественно, обуславливает необходимость её восприятия как специфического музыкального мышления, которое значительно отличается от восприятия, воспитанного на тонально-тематических структурах с их характерным рельефно-динамическим развитием, композиционно-синтаксическим членением, активным проявлением метричности на разных системных уровнях и другими качествами, не свойственными пуантилистической материи. Природа такого восприятия обычно представляется как некое бессознательное растворение слушателя в "мире мерцающего точечного тематизма", как особое духовное состояние, которое связано с уходом от сознательного слежения за "н е п р а в и л ь н о с т ь ю" звукового движения, от намеренного поиска логики в этом движении, как контакт с музыкальной материей, связанный с отключением от динамических реалий окружающего слушателя мира и, напротив, ведущий к активизации подсознательных процессов. (См. *Пуантилистическая временная система, Пуантилистическое музыкальное пространство, Дискретная фактура, Дискретное пространство.*)

Пуантилистическая атональная организация — форма организация гармонической ткани, в основе которой лежит техника письма, направленная на п р е - д е л ь н у ю р а з н о п а р а м е т р н у ю и з о л я ц и ю каждого из составляющих эту организацию тонов, интервалов, созвучий и относительно кратчайших комплексов из них. на придание всем им м а к с и м а л ь н о р а в - н ы х з н а ч е н и й, в том числе, конструктивно-смысловых и музыкально-выразительных. (См. *Пуантилизм, Пуантилистическая временная система, Пуантилистическое музыкальное пространство, Дискретная фактура, Дискретное пространство.*)

Пуантилистическая временная система — 1) совокупность взаимосвязанных и расположенных в определенном порядке различных простых длительностей и относительно кратких ритмогрупп, при котором каждая из них, с учётом ряда других параметров (в частности: звукового, динамического, тембрового и пр.), оказывается наделенной максимальной конструктивно-смысловой и музыкально-выразительной самостоятельностью, автономностью; 2) совокупность взаимосвязанных и расположенных в соответствующем определенном порядке различных простых длительностей и относительно кратких ритмогрупп, выстроенная на основе пуантилистической техники; 3) совокупность взаимосвязанных и расположенных в определенном порядке каких-либо "ритмопуант"; 4) временная система, содержание конструктивных компонентов которой – различных и одинаковых по протяженности простых длительностей и кратчайших групп этих длительностей, а также порядок их появления обусловлены пуантилистическим принципом; 5) временная система дискретного музыкального пространства; 6) совокупность, объединение, взаимосвязанных в определенном темпе и порядке, сильных и слабых (тяжелых и легких, акцентированных и неакцентированных) ритмоединиц, автономных по своим временным, высотным, регистровым, тембровым, штриховым, динамическим параметрам. (См. *Пуантилистическая атональная организация, Пуантилизм, Пуантилистическое музыкальное простран-*

ство, Дискретная фактура, Дискретное пространство.)

Пуантилистическая техника — 1) техника музыкального письма, при которой различные конструктивные единицы музыкальной ткани (в том числе: звуковые, динамические, ритмические, тембровые, штриховые) оказываются изолированными в пространственно-временном отношении и обладают определенной конструктивной и выразительной автономностью; 2) метод сочинения, направленный на изоляцию каждого тона, интервала, созвучий и относительно кратких комплексов из них в метроритмическом, регистровом, тембровом, динамическом и артикуляционном отношениях. Специфическая конструктивная закономерность *пуантилизма* — отказ от непосредственных, непрерывных линейно-мелодических связей между отдельными звуками и возможность образования между ними только своеобразных «линейно-дискретных» или, другими словами, «линейно-пунктирных» связей. (См. *Пуантилистическая атональная система, Пуантилизм, Пуантилистическая временная система, Пуантилистическое музыкальное пространство, Дискретная фактура.*)

Пуантилистическая фактура — то же, что *Дискретная фактура*.

Пуантилистический период — относительно завершённая фаза (= период) с пуантилистического процесса. См. *Пуантилизм*.

Пуантилистический сонор-фрулато* — *сонор*, каждая *пуанта* в котором представляет собой относительно супертон, исполняемый *frullato*.

Пуантилистический сонор-остинато* — *сонор*, каждая *пуанта* в котором представляет собой мелодический интервал, повторяемый многократно после регулярных пауз или мелодический интервал, внутри которого помещена пауза.

Пуантилистическое музыкальное пространство — 1) музыкальное пространство, складывающееся как результат взаимодействия множества композиционных автономных, относительно равных в метроритмическом, тембровом, агогическом, регистровом и динамическом отношении звуковых единиц (в том числе: отдельных тонов, интервалов, созвучий) и минимальных комплексов из них, каждый из которых обладает определённой выразительно-смысловой самостоятельностью; 2) музыкальное пространство, составленное из *пуант*; 3) то же, что *Дискретное музыкальное пространство*. Чем большее число параметров того или иного звукового элемента оказываются индивидуализированными, тем выше уровень пуантистичности музыкального пространства. Важнейшие из отличий этого пространства: отказ от непосредственной мелодической связанности звуковых элементов (что само по себе не исключает возможности образования между ними опосредованной или, так называемой, дискретно-мелодической связи); обилие *пауз*, обладающих исключительно важной конструктивно-выразительной самостоятельностью. Пуантилистическое музыкальное пространство — самостоятельный тип *фактуры*, графический образ которой напоминает звездное небо, звездные скопления различной конфигурации и может быть определен как дискретно-звуковой поток, составленный из множества всегда отдельных тонов, созвучий и пауз, а в ряде случаев и как пуантилистическое многоголосие. (См. *Пуантилизм, Пуантилистическая временная система, Дискретная фактура, Дискретное пространство.*)

Развивающей вариации техника. "Становясь главным средством развития, варьируемые повторения центрального аккорда делаются более разнообразными (чем, скажем, в технике позднего Скрябина). Тем самым техника центрального созвучия приобретает характер развивающей вариации <...>. На повторение аккорда (или

группы) распространяется тематический принцип вариации, отсюда это название. Целью является получение многообразных модификаций одной и той же группы звуков (чем достигается в сложной гармонии единообразие и смысловая связность". Основные компоненты в этой технике: "1. Инвариант — ЦЭ как основное, исходное либо целевое созвучие (группа). То, что сохраняется из его структуры в процессе развития (то, что постоянно), называется константой. 2. Ряд вариантов-преобразований (транспозиция, перестановка, усложнение, видоизменение и т.п.). 3. Производные и контрастные элементы (ПЭ, КЭ). 4. Определенная линия развития, идущая от более простых вариантов к усложненным и контрастным (возможно также и назад, к возвращению). Развивающаяся вариация требует активного использования развитие плотности (аккорда, группы), соответственно ткани; тембровое и регистровое развитие, учёт и развитие звучности, развитие ритма (в частности, и как средства сгущения и разрежения ткани); требуется учитывать динамику изменений и определенную её линию; необходимы также четкие структурные линии, объединяющие частные формы, и т.д." 92.159.

Разнокомпонентная многоплановая полиформа* (= форма) — *многоплановая полиформа*, образующая на уровне нескольких средств музыкальной ткани.

Разнокомпонентная многозначная полиформа* (= форма) — *многозначная полиформа*, складывающаяся на уровне нескольких средств музыкальной ткани.

Разнокомпонентная полиформа относительно синхронная* — *полиформа*, составляющие *компонентные формы* которой не совпадают по времени появления одного из своих разделов (напр., кульминационного).

Разнокомпонентный формопроцесс* — то же, что *Разноматериальная компонентная форма* и *Поликомпонентная форма*.

Разноматериальная компонентная форма* — 1) *компонентная форма*, в качестве материального основания которой выступает несколько средств музыкальной ткани; 2) то же, что *Разнокомпонентный формопроцесс* и *Поликомпонентная форма*.

Разнокомпонентная серийность* — то же, что *Серийность*.

Разнотипные компонентные формы* — *компонентные формы*, представляющие собой формы с различным принципом структуры, или, иначе, *компонентные формы*, выстроенные на основе разных композиционных принципов.

Разработочные вариации — 1) вариации, в которых происходит различная и, в том числе, ритмическая, позиционная, тембровая, штриховая и микроимитационная работа с отдельными характерными мотивами, созвучиями, группами созвучий и ритмоформулами "вариационной темы", т.е. работа, которая обычно наблюдается в отношении отдельных составляющих экспозиционных тем в сонатных разработках.; 2) вариационная работа с характерными компонентами темы, в том числе, на уровне её отдельных мотивов, ритмогрупп, горизонтальных и вертикальных интервальных комплексов, а также групп созвучий, предполагающая возможность их свободной перестановки или изменения каким-либо их параметров (напр.: изменение в той или иной ритмогруппе звукового и тембрового содержания; обновление ритмического рисунка в интервальном или аккордовом комплексе и пр.)¹.

Ракоход инверсии — см. *Додекафония*.

Ракоход серии — см. *Додекафония*.

Рассредоточенная компонентная форма* (= дробная, прерывная) — *компонентная форма*, предстающая как прерывающийся на какое-либо время композиционный

¹ См. об этом «Строение музыкальных сочинений» Л.А. Мазель Л. М., 1979. С. 314 и др.

процесс с последующим его восстановлением.

Расседоточенная обращенная волна*¹ — обращенная волнообразная графическая структура, выступающая как форма расседоточенного развития музыкальной ткани на уровне опосредованных отношений каких-либо её однородных составляющих.

Расседоточенное диатоническое поле* — диатоническое пространство, образующееся в процессе расседоточенных отношений отдельных тонов диатонической музыкальной ткани.

Рациональная длительность* — см. *Длительность рациональная**.

Реальная дублировка — векторная, интервальная и ритмическая идентичность содержания двух и более голосов музыкальной ткани (см. *Тональная дублировка*, *Дублирующие аккорды*, *Многоголосная мелодия*, *Скользящие аккорды*).

Регистроряд* — ряд регистров.

Регрессийная глиссандирующая ритмозруппа* — глиссандо с замедлением.

Регрессийная ритмозруппа* — последовательность длительностей, выстроенных по принципу уменьшения их протяженности.

Регрессийная форма* — композиционная структура музыкального сочинения, выстроенная на основе принципа *регрессии*.

Регрессийная форма расседоточенная* — форма с расседоточенной структурой, каждый следующий раздел (фрагмент) которой короче предыдущего.

Реперкусса — см. в *Функции модальные*.

Ритмическая драматургия — процессуальное изменение ритмического содержания музыкальной композиции, связанное с определенными образно-художественными задачами, решаемыми в ней.

Ритмическая педаль — многократно и подряд повторяемая ритмическая формула.

Ритм алеаторический — ритм, сочиняемый (импровизируемый) исполнителем на основе каких-либо музыкальных средств, предложенных композитором в тексте своего сочинения (напр., звуковых, динамических и пр.).

Ритм сонорный — 1) ритмические отношения звуковых компонентов одноголосной или многоголосной музыкальной ткани, неподдающиеся точной дифференциации; 2.1) временные отношения в сонорных образованиях полифонической природы; 2.2) временные пропорции между длинами отдельных соноров и различных групп этих соноров; 3) комплементарное движение простых длительностей в сверхмногоголосной музыкальной ткани, протяженность и соотношения которых как устойчивых и неустойчивых (тяжелых и легких, сильных и слабых) долей музыкального времени не поддается и не требует своей дифференциации^{II}; 4) тоже, что *Ритмосонорика**.

Ритм фиксированный — ритм, содержащийся в нотном тексте. Понятие коррелятивное к термину "ритм алеаторический".

Ритмическая компонентная форма* — то же, что *Ритмическая форма*.

Ритмическая форма — 1) композиционная структура, складывающаяся на уровне отношений каких-либо ритмических составляющих музыкальной ткани (в том

^I Понятие Т.В. Шевченко.

^{II} "Возникает <...> в огромной фактурной массе, /где/ не выделяются какие-либо временные вехи, которые стали бы точкой отсчета и обозначили бы темпоритмическую пульсацию. Из-за отсутствия таких вех реально не возникает ни такт, ни темп, звуковая масса как бы повисает в воздухе, не обнаруживая никакой динамики движения вперед. Исчезновение пульсации какими-либо метрическими и темповыми единицами и означает статику ритма" Холопова В. Музыкальный ритм. Очерк. М., 1980, С. 24.

числе: простых длительностей, ритмических групп, макроритмогрупп, темпоединиц), взятых как порознь, так и в различной совокупности, а также на уровне отношений отдельных фаз (разделов, частей) различных компонентных процессов (напр., динамических, плотностных, тембровых, гармонических и пр.) по их протяженности; 2) то же, что *Ритмическая компонентная форма*.

Ритмические вариации — 1) вариационная форма, в которой функцию темы выполняет относительно замкнутый комплекс ритмоединиц (= ритмотема), а функцию вариаций (= ритмовариаций) — обновленные проведения этого комплекса; 2) вариации в традиционной-тематической форме, в которых обновляется ритмическое содержание её темы.

Ритмический канон — 1) разновидность канона, в котором объектом канонической имитации является ритмоструктура; 2) каноническая имитация ритма, в том числе строгая (собственно каноническая имитация), свободная, в увеличении, в уменьшении и др.

Ритмоплотностная компонентная форма* — то же, что *Плотностная форма ритмическая*.

Ритмополифонические микровариации — микровариации, в которых обновляется ритмическая и полифоническая структуры микротемы.

Ритмомодус — модус каких-либо ритмических единиц.

Ритмопрогрессия — прогрессия ритмических единиц.

Ритморяд — ряд, составленный из каких-либо ритмических единиц. Напр.:

- **ритморяд длительностный** — ряд длительностей,
- **ритморяд формульный** — ряд ритмоформул.

Ритмосерия — серия ритмических единиц.

Ритмосонорика — 1) сверхмногоголосное образование, ритмическая структура каждого из голосов которого складывается как взаимодействие множества мельчайших длительностей не подающихся и не предполагающих своей точной дифференциации; 2) ритмическая система, конструктивными элементами которой являются *глицсандирующие ритмоединицы* и ритмические элементы с относительно неопределённой длительностью; 3) то же, что *Ритм сонорный*.

Ритмоформа — см. *Ритмическая форма*.

Ритмоформульная система — временная организация, в качестве конструктивных единиц которой выступают различные ритмоформулы

Риф — (англ. – riff) развившаяся из блюза двух- или четырехтактная фраза, повторяемая всем оркестром с очень небольшими мелодическими и гармоническими изменениями на протяжении всей импровизации солиста; повторяющийся ритмико-мелодический рисунок.

Роды интервальных систем — типы интервальных систем, содержание которых обусловлено теми или иными объединяемыми в эти системы интервалами, тем или иным количеством звуков-ступеней в пределах октавы (изредка — какого-либо другого интервала), способом гармонической связи между тонами и определенными группами тонов. Этим типам интервальных систем соответствуют различные типы звукорядов. Данное понятие вводится для обобщения и классификации всех интервально-звукорядных структур [93.116].

"Подобно понятию лада, род связан со звукорядом, но в отличие от лада, род говорит не о смысловых значениях (функциях) тонов и созвучий, а только об интервальных соотношениях членов звукового ряда (в пределах данного рода может быть несколько или даже много звукорядов различных ладов) <...>. В отличие от строя, род — понятие не математического (акустически-числового), а музыкального порядка. По своей сущности учение о роде есть наука о строении музыкального

звукоряда. Поэтому род, соприкасаясь и с ладом, и со строем, как бы занимает промежуточное положение между тем и другим. В отличие от понятия лада, несущего в себе представление об эстетико-философских глубинах музыкального смысла, понятие рода исчерпывается конкретнотоннозвучковой сетью интервальных отношений" 93.115.

Основные роды интервальных систем:

- экмелика (система нестабильных высот),
- пентатоника (квинтовая пятиступенность — центральное понятие),
- диатоника (квинтовая семиступенность),
- миксодиатоника (смешанно-диатоническая система из целых тонов и полутонов, суммирующихся в недиатонические интервалы),
- гемиолика (система с увеличенной секундой),
- хроматика (полутоновая система),
- микрохроматика (система с интервалами меньше полутона).

Неосновные типы интервальных систем: "неполные (напр., пятиступенные, шестиступенные диатоники); во многих случаях немногочленные лады явно составляют автономную группу явлений, не позволяющую трактовать их как неполные .октавные (напр., некоторые трёх-, четырехзвучковые лады др.), тогда они должны классифицироваться как олиготоники; промежуточные и смешанные либо составные (напр., полутоновая пентатоника как смешение свойств диатоники и пентатоники), также переменные; особые (напр., неполно-хроматические звукорядные системы периодико-симметричной структуры на основе хроматики типа гаммы тон-полутон или типа полутон-полтора тона)" 93.116-117. (См. *Интервальные системы*.)

Ротация — изменение порядка внутри отдельных звуковых групп серии путем "вращения", перестановки тонов этих групп относительно друг друга.

Ряд — "1) линия равно расположенных однородных предметов...; 2) совокупность каких-либо явлений, элементов следующих или расположенных в определённой последовательности..."¹; 3.1) в музыке — совокупность каких-либо однородных конструктивных элементов (в том числе: тонов, интервалов, аккордов, соноров, шумов, акцентов, тембров, темпов, фактур и др.), а также техник письма, следующих или расположенных в определённой последовательности; 3.2) совокупность каких-либо однопараметрных конструктивных элементов, а также техник письма, появление (расположение) которых представляется закономерным (*закономерные ряды*) или, напротив, свободным от какой-либо закономерности (*свободные ряды*); 3.3) совокупность каких-либо однородных конструктивных элементов, а также техник письма, используемых в музыкальном сочинении, выполняющая функции конструктивного макроэлемента (модуса, серии, прогрессии).

Различаются звуковые, ритмические, динамические, акцентные, тембровые, штриховые, темповые фактурные, технические ряды и пр. Одни из них имеют несколько подвидов (напр., звуковые, ритмические, фактурный ряды), другие только основной вид (темповый, акцентный, регистровый, диапазонный, штриховой ряды). При использовании в музыкальном сочинении нескольких рядов из них образуется ряд высшего порядка (ряд рядов) или, иначе, "полиряд". В случае, когда входящие в полиряд *субряды* составлены из однопараметрных элементов (напр., только тонов, только простых длительностей), то охватывающий их *полиряд* называется *однопараметрным* или *однородным* (напр., полиряд из следующих

¹ БЭКМ, 2002., 2002.

тономодусов: целотонавого, тоно-полутонавого, миксолидийского, дорийского, фригийского); если же полиряд составлен из субрядов разного вида (напр., из тонового, интервального, аккордового, сонорного), то он называется *разнопараметрным* или *разнородным*. В зависимости от того с какой из техник письма связан ряд, он обретает специальное определение. Напр.: в тональной технике ряд звуков обычно называется "звукорядом", "тонорядом", "ладом", "гаммой" и (реже) "модусом"; в модальной технике этот же ряд фигурирует под названиями: "модус", "звукоряд" и (реже) "лад"; в серийной технике он обозначается терминами: "серия", "серийный ряд", в технике прогрессий – "прогрессия" ("регрессия" – ракоходный вариант прогрессии), прогрессийный (регрессийный) ряд. В тех же техниках ряд простых длительностей может иметь, соответственно, определения: *ритморяд* (тональная техника, модальная, серийная, *прогрессийная*); *ритмомодус* (модальная и реже тональная); *ритмопрогрессия* (*прогрессийная* техника). Аналогичные названия могут применяться и в отношении рядов, составленных из конструктивных элементов музыкальной ткани любого другого параметра. Напр.:

- *аккордоряд* — ряд аккордов,
- *акценторяд* — ряд акцентов,
- *диапазоноряд* — ряд диапазонов,
- *динамояряд* — ряд динамических оттенков,
- *длительностный ряд* — ряд длительностей,
- *интервалоряд* — ряд интервалов,
- *регистроряд* — ряд регистров,
- *ритмоформульный ряд* — ряд ритмоформул,
- *сонороряд* — ряд соноров,
- *темброряд* — ряд тембров
- *темпоряд* — ряд темпов,
- *тоноряд* — ряд тонов,
- *фактуроряд* — ряд фактур,
- *штрихоряд* (= артикуляционный ряд) — ряд штрихов,
- *шуморяд* — ряд шумозвуков.

Рядов техника — техника письма, основанная на применении в качестве основного гармонического материала одного или (реже) нескольких звуковых рядов, составленных из относительно большого числа разных по высоте тонов. Важнейшее отличие в этой технике ряда от серии — **н е в ы в е д е н и е** из него вертикальных компонентов структуры. В музыковедческой литературе термин "ряд" применяется также и по отношению к отдельным проведением двенадцатитоновой серии. Основные методы работы с рядами — это их повторение, транспозиция, ракоход, инверсия (обращения), ракоход инверсии, увеличение, уменьшение, проведение в одном или разных ритмических вариантах и в любом порядке без соблюдения какого-либо изначально взятого принципа.

Ряды Хиндемита — понятие, связываемое с двумя интервальными рядами, введенными Паулем Хиндемитом.

"**И** (п е р ы й — Д.Ш.) интервальный ряд Хиндемита" — мелодический, одноголосный ряд — получен им в результате особых вычислений, непосредственно связанных с его теоретической концепцией об отношении музыкальных тонов в условиях "натурального ряда" (= обертонового ряда), и представляет собой "указатель степени родства" (= ступенных отношений) отдельных тонов этого ряда с исходным нижним тоном. Содержание этого (двенадцатитонового) ряда от звука "до" выглядит следующим образом:

| | | | | | | | | | | | | |
|-----------------------|--------------|----|-----|----|-----|------|-----|------|------|-----|----|-----------|
| тона: | c | g | f | a | e | es | as | d | b | des | h | ges (fis) |
| порядковый №: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| ступени по Хиндемиту: | | | | | | | | | | | | |
| | I | II | III | IV | V | VI | VII | VIII | IX | X | XI | XII |
| традиционные ступени: | | | | | | | | | | | | |
| | I | V | IV | VI | III | βIII | βVI | II | βVII | βII | II | ψ |
| | (тринонанта) | | | | | | | | | | | |

(Примечание: следует обратить внимание на принципиальное несовпадение ступенных значений или, иначе ступенных функций отдельных тонов этого ряда с их традиционно-тональными значениями.)

"II (в т о р о й — Д.Щ.) интервальный ряд Хиндемита" — ряд гармонических интервалов, составленный композитором и теоретиком согласно его общей теоретической концепции и служащий иллюстрацией постепенного ослабления гармонической силы различных интервалов, родства входящих в них тонов, а также повышения степени диссонантности этих интервалов и их мелодического напряжения. Содержание этого (одиннадцатиинтервального) ряда:

"ч5, "ч4, "63, "м6, "м3, "66, "62, "м7, "м2, "67, ψ (трифон).

(Примечания:

1) знак трифона — ψ — предложен В.Н. Холоповой; 2) буквы "н" и "в", поставленные слева от названия интервалов, — указатели расположения основных тонов каждого из интервалов, т.е. "нижний звук" — буква "н", "верхний звук" — буква "в".)

Свойства элементов гармонической структуры — логические и непосредственно экспрессивные качества того или иного звукового материала. Обусловленность логической стороны этих свойств общеструктурными, техникоструктурными и конкретноструктурными принципами (законами структурообразования). Зависимость экспрессивных качеств материала от его звукового и интервального состава, фактурного и других решений.

Сегмент — какая-либо группа тонов серии.

Сегментация — выстраивание каких-либо звукогрупп из тонов серии.

Секундовые функции — см. *Нетонические функции*.

Селекция — отбор из какой-либо начальной формы серии (примы, ракохода, инверсии, ракохода инверсии) отдельных тонов или сегментов для создания н о в о й серии м е н ь ш и х размеров с одновременным использованием остальных звуков той же начальной формы в качестве дополняющих тонов к новой серии, для построения её аккордового сопровождения и др. конструктивных элементов. Относительно редко такого рода селекция проводится одновременно на уровне нескольких начальных форм серии.

Сериализм — то же, что *Сериальность*.

Сериальная техника — техника одновременного выстраивания двух и более разнокомпонентных структур музыкальной ткани (в том числе: звуковой, ритмической, динамической, тембровой, штриховой и др.) на основе конструктивных элементов, связанных серийным порядком, т.е. собственных серий.

Функционирование этих серий как организующего фактора музыкального процесса связано с неизменностью состава охватываемых ими элементов и сохранением изначального порядка в появлении таких элементов. В случае нарушения ранее сложившегося порядка в последовании конструктивных элементов серийного ряда (напр., при перестановках этих элементов или отдель-

ных частей серии — её сегментов, их ротации, экстраполяции), серийная техника письма начинает трансформироваться в модальную, уступая ей временно или окончательно своё конструктивно-организующее значение. Возникающие в случае такой трансформации различные аллюзии с приёмами композиционной работы, присущими *модальной технике*, указывают на то, что в данной музыкальной ткани складывается организация смешанного типа или, другими словами, «политехническая» — с е р и й н о - м о д а л ь н а я.

В творчестве современных композиторов 80–90-х годов XX столетия и начала XXI-го применяются как строгая, так и свободная формы сериальной техники.

В каждой из компонентных серий используется принципиально ограниченное число конструктивных элементов, сохраняющих в дальнейшем начальные отношения друг с другом, что позволяет отличать один серийный ряд от другого как по числу охватываемых им однопорядковых элементов (напр., звуков, длительностей, пауз, тембров, штрихов и др.), так и по логике их появления. (См. также *Сериальность, Додокафония, Политехника серийная*.)

Сериальность — 1) конструктивное состояние музыкальной ткани, возникающее на уровне двух и более её субструктур (в том числе: гармонической, ритмической, динамической, тембровой, штриховой и др.) как следствие их выстраивания на основе ряда конструктивных элементов, связанных с е р и й н ы м п о р я д к о м, т.е. собственных серий. Функционирование этих серий как организующего фактора музыкального процесса связано с н е и з м е н н о с т ь ю п о р я д к а п о я в л е н и я, входящих в него элементов, и н е и з м е н н о с т ь ю и х с о д е р ж а н и я. В случае нарушений этого порядка (напр., при перестановках этих элементов или отдельных частей серии — её сегментов, их ротации, экстраполяции), принцип серийной организации начинает ассоциироваться с модальным. До тех пор, пока эти нарушения не препятствуют хотя бы частичной экстраполяции (предвидению, ощущению) серийного порядка, можно считать, что серийность как конструктивное состояние структуры имеет место, но с той оговоркой, что это уже не строгая серийность. Возникающие при этом различные аллюзии с приёмами композиционной работы, присущими также и модальной технике письма, указывают на то, что в данной музыкальной ткани образуется организация смешанного типа или, другими словами, политехническая — с е р и й н о - м о д а л ь н а я; 2) п р и н ц и п о д н о в р е м е н н о й о р г а н и з а ц и и нескольких или всех структур музыкальной ткани (в том числе: ритмической, гармонической, динамической, тембровой, штриховой) на основе серии; 3) в широком смысле — п о н я т и е, указывающее на рядно-серийную основу нескольких или всех субладовых структур музыкального сочинения (напр., "ладовременной", "ладогармонической", "ладотембровой") как на одно из средств реализации экспрессивно-драматургических функций, объективизации различных художественных целей, разнохарактерных стилей.

Сериальная система — *система*, в основе которой лежит *сериальная техника*.

Сериальная структура — *структура*, в основе которой лежит *сериальная техника*.

Сериальная техника — техника выстраивания *структуры* музыкальной ткани или какой-либо из составляющих её субструктур (в том числе: ритмической, звуковысотной, тембровой, темповой, фактурной и др.) на основе *серий* (напр., *ритмической, звуковысотной, аккордовой, интервальной, динамической, тембровой, фактурной и др.*). Функционирование этих серий как организующего фактора музыкального процесса связано с н е и з м е н н о с т ь ю с о с т а в а о х в а т ы в а е м ы х ими элементов и сохранением изначального порядка в появлении таких

элементов. В случае нарушения ранее сложившегося порядка в последовании конструктивных элементов серийного ряда, серийная техника письма начинает трансформироваться в *модальную*, уступая ей временно или окончательно своё конструктивно-организующее значение. Возникающие в случае такой трансформации различные аллюзии с приёмами композиционной работы, присущими *модальной технике*, указывают на то, что в данной музыкальной ткани складывается организация смешанного типа или, другими словами, «политехническая» — с е р и й н о - м о д а л ь н а я. В творчестве современных композиторов применяются и строгая и свободная формы серийной техники. Наиболее распространена свободная форма. Для неё также характерна тенденция к смешению с техническими приёмами из различных видов и серийной техники и тональной.

В серии или, другими словами, серийном ряде обычно используется принципиально ограниченное число конструктивных элементов, сохраняющих в дальнейшем начальные отношения друг с другом, что в целом позволяет отличать один ряд от другого как по числу охватываемых им однопорядковых элементов (напр., звуков, длительностей, фактур, темпов и др.), так и по структуре их отношений. См. *Серийные формы звуковысотной организации, Додекафония, Политехника серийная*.

Серийные функции — см. *Функции серийные*.

Серийность — 1) конструктивное состояние музыкальной ткани или какой-либо из составляющих её компонентных структур (в том числе: гармонической, временной, фактурной, динамической, тембровой, штриховой и др.), возникающее в результате их выстраивания на основе ряда каких-либо одноматериальных конструктивных элементов, связанных с е р и й н ы м п о р я д к о м, т.е. каких-либо однокомпонентных серий. Функционирование такого ряда как организующего фактора музыкального процесса, как правило, связано с неизменностью порядка появления, входящих в него элементов, и неизменностью их содержания. В случае нарушений этого порядка (напр., при каких-либо перестановках частей серии — её сегментов или перестановках внутри этих сегментов — их ротации и др. "разрушений" её изначального содержания), принцип серийной организации начинает в этом случае уступать место модальному. До тех пор, пока эти нарушения не препятствуют хотя бы частичной экстраполяции (предвидению, ощущению) серийного порядка, можно считать, что серийность как конструктивное состояние структуры имеет место, но с той оговоркой, что это уже не "строгая серийность". Возникающие при этом различные аллюзии с приёмами композиционной работы, присущими также и модальной технике письма, указывают на то, что в данной музыкальной ткани образуется организация смешанного типа или, другими словами, политехническая — серийно-модальная;

2) принцип организации музыкальной ткани или какой-либо из её компонентных структур (в том числе: гармонической, временной, фактурной, динамической, тембровой, штриховой и др.) на основе ряда-серии;

3) понятие, указывающее на рядно-серийную основу музыкальной ткани или какой-либо из её компонентных ладовых структур (в том числе: "ладогармонической", "ладовременной", ладофактурной, ладодинамической, "ладотембровой", ладоштриховой и др.) как на средство реализации экспрессивно-драматургических функций, объективизации различных художественных целей, разнохарактерных стилей. См. *Додекафония*.

Серийные ряды — ряды элементов, используемые в серийной технике; то же, что

серии. Напр., серии тонов, аккордов, интервалов, фактур, гимнастических движений, тембров.

Серия — ряд (группу) звуков различных по высоте, из которого выводится вся гармоническая ткань сочинения путём его буквального или различным образом обновлённого неоднократного проведения по горизонтали, диагонали и вертикали. Также этот термин подразумевает и функцию самого серийного ряда в любых его проявлениях. Однако само понятие *серия* сегодня применяется не только в значении звукового ряда, но и в значении ряда любых однородных, серийно выстроенных каких-либо компонентов музыкальной ткани (в том числе, как отдельных тонов, так и интервалов, аккордов, соноров, шумов, акцентов, длительностей, тембров, динамических оттенков, темпов, фактур, тематических фрагментов и др.), который является изначальным макроконструктивным элементом этой ткани, её основным организующим фактором. Существенным признаком серии является **неповторение** каких-либо её конструктивных элементов до проведения остальных, также входящих в эту серию. элементов этого ряда. Обычно серия проводится неоднократно. При этом функционирование серии (любых конструктивных элементов) как организующего фактора гармонического движения связано с неизменностью состава этих элементов и порядка их появления. Сохранение такого порядка — один из важнейших факторов единства серийно организованной музыкальной ткани. Серийный ряд может быть реализован как последовательное движение, входящих в него элементов, и как их смена в тех или иных вертикальных, диагональных и горизонтальных комбинациях. В последнем случае возникает уже не горизонтальный, а горизонтально-вертикально-диагональный принцип серийного движения элементов музыкальной ткани. Сохранение серийного порядка в ряде тех или иных элементов — явление достаточно широко распространенное в музыкальной практике. Однако, наряду со строгим применением серийного ряда, относительно часто встречается и его разнообразное свободное интерпретация. В том числе: проведение серийного ряда от конца к началу (ракоходный ряд); переброска отдельных "одинок" элементов серийного ряда из его конца в начало; их "вращение" (ротация) относительно друг друга; связывание элементов в отдельные группы — *сегменты* — с последующей переменной их положения относительно друг друга по горизонтали и вертикали; использование отдельных элементов серии в составе разных голосов (пластов) музыкальной ткани как с сохранением общего серийного порядка, так и с его отдельными нарушениями; повторение отдельных элементов подряд; повторение отдельных элементов в промежутке между другими элементами серии (нарушение одного из ведущих законов серийной техники!). Применительно к звуковысотным сериям количество приёмов работы с серийным рядом значительно возрастает, поскольку здесь, в отличие от других компонентов, возможно применение серийных рядов и в обращении (инверсионный ряд), и в обращении ракоходного ряда (инверсионно-ракоходный ряд), и в разных позициях. Отдельные конструктивные элементы серийного ряда (в отличие от модального ряда тех же элементов) при его последующих проведениях не могут повториться на расстоянии до тех пор, пока не пройдут все остальные ритмоформулы этого серийного ряда, поскольку главной при работе с любым серийным рядом является идея сохранения изначально заложенного в этом ряде порядка появлением составляющих его элементов. В

¹ Повторение отдельных конструктивных элементов или их "связок" — сегментов подряд при серийной работе допускается.

зависимости от материальной природы элементов музыкальной ткани, связанных в серию различаются: ритмическая серия, динамическая серия, тембровая и др. (см. *Додекафония*). В частности, к числу наиболее редких видов современной серии, применяемой в художественных сочинениях относится *гимнастическая серия**, т.е. — серия каких-либо движений исполнителей, в том числе, разнообразных их приседаний и подъемов, хождения и бега по сцене, а также какие-либо специфические позы и пр.

Серпантинная волна* — композиционная структура, ассоциирующаяся в своих параметрах со структурой волны, в процессе становления которой происходят временные и незначительные отклонения от общей линии её развития. Такого рода композиционная структура может быть связана с развитием различных компонентов и параметров музыкальной ткани, в том числе динамических (= громкостных — серпантинная громкостная волна*), звукоплотностных (серпантинная звукоплотностная волна*) и др.

Серпантинное диминуэндо* — "волнообразное" диминуэндо, в ходе которого наблюдается временное возвращение к более сильным динамическим единицам (напр.: □□_ □□_ □_ □_ □_ □_ □_ □_ □).

Серпантинное крещендо* — "волнообразное" крещендо, в ходе которого наблюдается временное возвращение к более слабым динамическим единицам (напр.: □_ □_ □_ □_ □_ □_ □□□).

Симметричные лады — лады, звукоряды которых состоят из одинаковых по интервальной структуре частей, замыкающихся при малом числе повторений; то же, что *Интервально-модельные звукоряды*.

Классификация симметричных ладов по Ю.Н.Холопову [93.209-210]: I. Лад 2.2 <...> 2; II. Лад 2.1 <...> 2.1; III. Лады: 3.1 и 2.1.1; IV. Лады: 5.1, 4.1.1, 3.2.1, 1.2.3, 3.1.1.1, 2.2.1.1, 2.1.1.1 (ср. с семью ладами ограниченной транспозиции по О.Мессияну). "Техника симметричных ладов представляет хотя и особым, специальным, но все же частным видом модальной <...> техники; их яркость и характерность является не только достоинством, но в определённой мере также и недостатком (подобно тому, как яркость и характерность тембров некоторых инструментов способствует более скорому утомлению слуха их звучанием), к тому же ограниченность транспозиции (вследствие структурной симметрии) препятствует широке развитию музыкальной мысли, если оно не выходит за пределы данной системы. Симметричные лады оказываются весьма яркими, но по своей природе малодинамичными, если их применять без смешивания с другими. Однако смешение нарушает строгую симметрию, приближая специфические ладовые системы к бесконечно многообразным видам двенадцатиступенных полных и неполных" 83.289. Материал симметричных ладов может реализоваться в качестве основных тонов аккордов, их самих (обычно сходных по своей структуре), в мелодическом звукоряде, группе (применяемой "равным образом и по вертикали и по горизонтали, т.е. и в виде аккорда, и в виде ладомелодического звукоряда"). В XIX веке использовались в основном первая и вторая из этих форм (основные тоны аккордов и мелодический звукоряд. — Д.Ш.), в XX — все три. <...> Художественно-образный мир, с которым большей частью связано применение симметричных ладов, — народная сказка с её фантастикой <...>, страшная "потусторонняя" фантастика <...>, — хотя есть и много других эмоционально-образных сфер, менее зависимых от явной или подразумеваемой сказочности, экстраординарности. <...> Ладовость симметричных ладов прямолинейно апеллирует к древнейшему, сильнейшему, но и элементарнейшему фактору — унисонно-октавному повторению <...>. Парадоксальным образом ладовость весьма изысканных и усложненных форм смыкается

здесь с ладовостью самой примитивной, первичной (генетически — с ладовостью стадии выделения устоя). Разумеется, что смыкание не означает тождества, и сущностное различие также достаточно велико: древнейший принцип — утверждение унисона, принцип симметричных ладов — тождество октавы и деление её на такие равные (симметричные) части, движение по которым позволяет достигнуть замыкания кратчайшим путем, т.е. как бы не выходя из неё, оставаясь в ней <...>" 93. 215-216. "Логика развития, не выходящего за пределы данной системы, заключается в необходимости переходить к ступеням, которые еще не были использованы в качестве опорных, а пределы собственно ладового развития ограничены малым числом транспозиций" 88.286.

Симметрия — "[нём. Symmetrie, фр. symétrie < греч. symmetria соразмерность]. Соразмерность, пропорциональность в расположении частей чего-н. по обе стороны от середины, центра" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов.

Система — 1) "[фр. système < лат. systēma < греч. systēma соединенное, составленное из частей]. 1. Нечто целое, представляющее собой единство закономерно расположенных и находящихся в определённой связи частей. <...> 2. Определённый порядок в расположении, связи частей чего-н., в действиях. <...> 3. Форма организации чего-н. <...>" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов¹; 2.1) в музыке: — совокупность, объединение взаимосвязанных и расположенных в определенном порядке конструктивных элементов музыкального сочинения; 2.2) единство закономерно расположенных и находящихся в взаимной связи разнообразных по своим интонационным связям и материальному содержанию конструктивных элементов музыкального сочинения. При этом различаются:

- ❖ **пансистема** (= собственно система музыкального сочинения) — система на уровне всех его конструктивных элементов;
- ❖ **субсистема** — система на уровне тех или иных материальных составляющих "собственно системы, в том числе:
 - **субсистема поликомпонентная*** — субсистема на уровне нескольких разноматериальных конструктивных элементов музыкального сочинения (напр., субсистема на уровне метроритмических, звуковых и тембровых компонентов музыкальной ткани);
 - **субсистема монокомпонентная*** — субсистема на уровне только одноматериальных конструктивных элементов (напр., субсистема только на уровне метроритмических компонентов музыкальной ткани).

Система полутона — звуковысотная система, в которой малая секунда, большая септима и малая нона используются в качестве конструктивного элемента, постоянно соединяемого со всеми другими интервалами и различными интервальными группами (*соинтервалиями*), а также в качестве интервала смещения этих интервалов и групп. Применение такого принципа построения звуковысотной системы в качестве конструктивно-ведущего фактора изначально связывается с творчеством А.Шенберга и, в еще большей степени, А.Веберна. В дальнейшем этот принцип прослеживается в творчестве многих композиторов. Данное понятие не следует смешивать

¹ "Совокупность, объединение взаимосвязанных и расположенных в соответствующем определенном порядке элементов (частей) какого-то целостного образования; совокупность принципов, лежащих в основе какой-либо теории; совокупность органов, связанных общей функцией" Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник. Второе, исправленное и дополненное издание. Изд. «Наука», М., 1975. С. 545.

вать с понятием "полутоновая система".

Система структуры — логическая организация структурных связей с помощью их смысловой дифференциации на основе конкретного избранного материала.

Системы интервальные — см. *Интервальные системы*.

Синтетическая диатоника — см. *Диатоника синтетическая*.

Синтжанр* — жанр, природа которого представляется как многозначная (= смешанная), т.е. одновременно ассоциируется с двумя и более жанрами.

Синтжанровая вариация* — вариация, жанровая природа которой представляется как многозначная (= смешанная); вариация, конструктивный материал которой вызывает аллюзию на различные музыкальные жанры.

Синтфактура* — *фактура*, в которой смешаны приёмы обработки, "выделки" музыкального материала, присущие разным её типам, видам и подвидам; фактура, типовая (видовая) принадлежность которой представляется многозначной (= смешанной); фактура одновременно ассоциирующаяся с двумя и более типами (видами, подвидами) фактур.

Синтфактурная вариация* — вариация, фактурная природа которой представляется как многозначная (= смешанная) в типовом (видовом, подвиговом) отношении; вариация, фактура которой вызывает аллюзию на различные типы (виды, подвиды) фактуры; вариация, в которой происходит смешение характерных черт нескольких фактур.

Синусоидальный тон — см. *Новотембровые тона*.

Синхронная полифоническая фактура — то же, что *Синхронная полифония*.

Синхронная полифония — полифоническая ткань (имитационная, контрастная, подголосочная), все голоса которой имеют одинаковую ритмическую структуру [Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. М., 1984].

Синхронная стабильно-многоголосная полифоническая фактура* — *синхронная полифоническая фактура* с неизменным числом голосов.

Синхронно-параллельные компонентные формы* — разнокомпонентные формы, складывающиеся одновременно и имеющие одинаковую структуру. В случае, если эти формы связаны с разными голосами (пластами) музыкальной ткани они могут быть как однопараметрными (напр., только гармонические компонентные формы, только динамические компонентные формы), так и разнопараметрными (напр., в одном голосе динамические, а в другом — ритмические компонентные формы). Если эти формы связаны с одним и тем же голосом (слоем) музыкальной ткани, то они всегда разнопараметрные. См. *Зеркальные компонентные формы*.

Синхронное ритмическое поле* — многоголосная временная структура, все голоса которой имеют идентичное ритмическое содержание.

Скользящие аккорды — то же, что *Дублирующие аккорды*.

Слитности параметр* — фактор, в соответствии с которым складывается принципиально непрерывное становление каких-либо конструктивных элементов или фрагментов музыкальной ткани, в том числе: гармонических, метроритмических и др. (в частности: вертикальное, горизонтальное, диагональное, глубинное).

Сложная тоника — см. *Тоника сложная*.

Сложноладовая система родства — это система, "в которой степень родственности двух строев определяется не наличием общих аккордов, а наличием общих тонов, общих звукорядов или элементов звукорядов, а также конкретным способом перехода в каждой данной модуляции. Поэтому в одном случае тритоновая или полутоновая модуляция может трактоваться как наиболее отдаленная, резко контрастная, в другом

— как наиболее близкая, "первостепенная" — в зависимости от приёмов, способов перехода. Такая взаимозависимость между способами перехода и степенями родства тональностей — новая черта современной реалистической гармонии, обусловленная новыми драматургическими задачами, новыми тенденциями в области формы. Отсюда и особая индивидуализация тональных планов. Каждое конкретное тональное соотношение может быть драматургически трактовано по-разному — как остроконтрастное или тесно слитое — в зависимости от способов модуляции в каждом данном модуляционном построении" 59.165-166; 85.321-322, 325..

Сложный лад — лад, который "по мелодической структуре оказывается практически двенадцатиступенным, иногда — подчеркнуто малообъёмным, даже неполным" и на любой из ступеней которого "может быть построено любое трезвучие, а также любое созвучие нетерцово́й структуры или политональное наслоение аккордов"*.
(См. *Многосоставные лады*.)

Смысловое родство — общность н а з н а ч е н и я действия конструктивных элементов структуры.

Смысловой дифференциации принцип — расчленение структуры на отдельные элементы на основе различия их назначения в этой структуре, т.е. по их смыслу.

Смысловой интеграции принцип* — объединение элементов и частей структуры на основе сходства их назначения в этой структуре, т.е. по их смыслу.

Смысловые связи — зависимости и отношения элементов по назначению их действия в структуре, т.е. по их смыслу.

Собирательный центр звуковой структуры — центр, в структуре которого находят своё отражение (= повторение) остальные звуковые центры музыкальной композиции или их составляющие (субаккорды, интервальные группы, отдельные интервалы и звуки). Термин производный от понятия Ю.Н.Тюлина "собирательный ладовый центр". то же что *Центральный элемент; Основная модель структуры*

Собственно диатонические интервальные отношения — соотношение звуков, находящихся от одного до пяти квинтовых интервалов друг от друга.; то же, что *Интервалы диатонические по существу*.

Собственно хроматические интервальные отношения — соотношение звуков, находящихся от шести до десяти квинтовых интервалов друг от друга.

Соинтервальные* — группа интервалов горизонтальной, вертикальной или смешанной природы, выступающая в качестве основного конструктивного элемента гармонической структуры; то же, что *Интервальная группа*.

- **соинтервальные вертикальное*** — *соинтервальные* вертикальной природы;
- **соинтервальные гармоническое*** — то же, что *Соинтервальные вертикальное*;
- **соинтервальные горизонтальное*** — *соинтервальные* горизонтальной природы; то же, что *Соинтервальные мелодико-линейное*;
- **соинтервальные дискретное*** — *соинтервальные* выступающее в качестве относительно самостоятельной фазы дискретного музыкального пространства и состоящее из относительно разрозненных интервалов-точек или, иначе, интервалопуант;
- **соинтервальные мелодико-линейное*** — то же, что *Соинтервальные горизонтальное*;
- **соинтервальные периферийное*** (= производное, побочное) — *соинтервальные*, интервальный состав которого повторяет структуру родоначальных интервальных групп с какими либо изменениями, при которых "интервальный образ" этой группы, её "интервальный колорит", "аура" сохраняют свою

определенную индивидуальность и узнаваемость;

- **соинтервальные смешанной природы*** — *соинтервальные*, часть интервалов которого появляются в качестве комплекса вертикальной природы, а остальные – горизонтальной;
- **соинтервальные центральное*** (= исходное, основное) — *соинтервальные*, интервальный состав которого является исходной и основополагающей конструктивной моделью для всех остальных соинтервалов.

Соинтервальной техника* — система правил и приёмов построения звуковой ткани на основе одной и более групп интервалов — *соинтервалов*; то же, что *Техника интервальных групп*. Основной принцип этой техники — выстраивание гармонической процесса музыкального сочинения на основе групп интервалов, входящих в состав его центрального интервального комплекса, или, иначе говоря, мультипликация¹ (= умножение) этого комплекса, выражающаяся в точном и варьированном воплощении, отражении его интервального содержания во всех последующих интервальных явлениях, связях гармонической структуры музыкального сочинения.

Созвучие — совместное звучание двух или более тонов. См. *Аккорд*, *Линейные аккорды*, *Созвучие неаккордовое*, *Сонор*.

Созвучие неаккордовое — созвучие состоящее из трёх и более неаккордовых тонов², в том числе проходящих, вспомогательных, задержаний, предъёмов, камбиат, свободных тонов, относящихся к разным голосам музыкальной ткани.

В отличие от *аккордов*, на основе которых только и образуются все неаккордовые созвучия и которые всегда выступают в качестве первичного фактора гармонического структурообразования, *неаккордовые созвучия* играют роль вторичного конструктивно-гармонического фактора.

В соответствии с тем, какого рода неаккордовые тона образуют *неаккордовые созвучия*, в том числе, вспомогательные, проходящие, предъёмы, задержания или камбиаты, они определяются как, соответственно:

- **созвучия вспомогательные** — неаккордовые созвучия, состоящие из *вспомогательных неаккордовых тонов*;
- **созвучия-задержания (= созвучия задерживающие)** — неаккордовые созвучия, состоящие из *задерживающих неаккордовых тонов*;
- **созвучия-камбиаты (= камбиатные созвучия)** — неаккордовые созвучия, состоящие из неаккордовых тонов-*камбиат*;
- **созвучия-предъёмы (= созвучия предъёмные)** — неаккордовые созвучия, состоящие из неаккордовых тонов-*предъёмов*;
- созвучия проходящие — неаккордовые созвучия, состоящие из *проходящих неаккордовых тонов*.

В случае, когда какое-либо *неаккордовое созвучие* состоит из одинаковых по функции неаккордовых тонов (напр., только вспомогательных, только проходящих) одно может быть определено как "функционально однородное"; если это созвучие состоит из неаккордовых тонов разного значения (напр., вспомогательных и проходящих), то оно определяется как "функционально разнородное". Вариан-

¹ "Мультипликация, и, жс. [нем. Multiplikation < лат. multiplicatio умножение] <...>" БЭКМ, 2002., 2002.

² Это одно из важнейших условий образования *неаккордовых созвучий*, принципиально отличающей их от других и, в частности, *линейных аккордов*.

ты функционально разнородных неаккордовых созвучий в современной музыкальной ткани достаточно многообразны. Особое место среди них занимают созвучия-задержания фазовые, возникающие в качестве мощного задержания, в процессе разрешения которого часть его тонов в отдельных голосах обретает значение местных опор, окруженных собственными вспомогательными элементами, в то время как другие или разрешаются, или обретают новое неаккордовое значение.

Различные *неаккордовые созвучия* в случае определённых конструктивных условий могут обретать большее или меньшее квазиаккордовое значение. К числу факторов наиболее активно способствующих повышению их квазиаккордового статуса относятся:

- разрыв во времени между *неаккордовыми созвучиями* и их разрешением, в том числе, осуществляемый путем относительно длительного выдерживания неаккордовых тонов;
- появление между неаккордовыми созвучиями и их разрешением других форм *линейной фигурации*, так называемых, *вторичных неаккордовых тонов*. (Появление *первичных неаккордовых звуков* на более сильных долях такта, а *вторичных* на более слабых является при этом важным условием, способствующим утверждению *первичных неаккордовых звуков* в качестве местных опор а, в своей совокупности, и в качестве местных опорных неаккордовых созвучий, окруженных собственными неаккордовыми элементами. Активное развитие такой *линейной фигурации* второго порядка — важная предпосылка значительного повышения гармонической самостоятельности неаккордовых созвучий, их возможного осознания как почти собственно аккордов.);
- регистровый разрыв между неаккордовыми тонами и их разрешением;
- структурная однородность *неаккордовых созвучий* и аккордов.

См. также *Неаккордовые полисозвучия*.

Большое конструктивное значение в современной музыкальной ткани приобретают также разнообразные *полисозвучия неаккордовые* — многоплановые комплексы, состоящие из нескольких неаккордовых *субсозвучий* различного или сходного звукового и интервального состава, а также различной или сходной функции (напр.: полисозвучия, состоящие из проходящих и вспомогательных созвучий или двойные созвучия-задержания).

Смысловые связи* — см. в *Структурные связи*.

Собирательный центр (= собирательный ладовый центр) — центр гармонической организации музыкального сочинения, в структуре и материале которой находит своё полное или частичное отражение структура и материал остальных центров этой организации.

Сонанта* (от лат. sonans, sonantis – звучный, гудящий) — любой вертикальный звукокомплекс, взятый в аспекте его напряжения, "гудения", т.е. *сонантности*. См. *Сонантная драматургия*, *Сонантная функциональность*, *Сонантность*, *Сонантные ступени*, *Сонантный процесс*, *Сонантный рельеф*, *Сонантный ряд*.

Сонантика — термин, говорящий об аккордовом напряжении [92.141]. См. *Сонанта*, *Сонантная драматургия*, *Сонантная функциональность*, *Сонантность*, *Сонантные ступени*, *Сонантный процесс*, *Сонантный рельеф*, *Сонантный ряд*.

Сонантная драматургия — процессуальное изменение сонантного содержания музы-

¹ Понятие Ю.Н. Тюлина.

кальной композиции, обусловленным определенными формально-конструктивными и образно-художественными задачами. См. *Сонанта, Сонантная функциональность, Сонантность, Сонантные ступени, Сонантный процесс, Сонантный рельеф, Сонантный ряд.*

Сонантная функциональность* — явление, охватывающее значения и отношения гармонических интервалов и различных гармонических звукокомплексов в сфере их кон- и диссонантных качеств. Названные значения и отношения определяются как "сонантно-функциональные", процесс их становления и развития — как функциональный процесс сонантного типа¹, закономерности этого процесса, его логика — как, соответственно, "сонантные закономерности", "сонантная логика" или, иначе, "закономерности" и "логика сонантности". В этих закономерностях, в этой логике отражается определённый порядок появления, развития и исчезновения конкретных сонантных качеств конструктивных элементов музыкальной ткани. См. *Сонанта, Сонантная драматургия, Сонантность, сонантные ступени, Сонантный процесс, Сонантный рельеф, Сонантный ряд.*

Сонантность (от лат. *sonans, sonantis* – звучный, гудящий) — состояние гармонического напряжения, «гудения», присущее любому вертикальному звукокомплексу. Такое состояние есть результат взаимодействия обертонов (первичных, вторичных и др.) внутри каждого тона этого звукокомплекса, а также взаимодействия обертонов всех составляющих его тонов; то же, что *Гармоническая напряженность*.¹ См. *Сонанта, Сонантная драматургия, Сонантная функциональность, Со-*

¹ Числовое выражение сонантности гармонических звукокомплексов — одна из наиболее распространенных форм описания сонантного содержания гармонической структуры в атональной музыке. Наиболее широкие варианты "числовой градации" этой напряженности предложены в работах Ю. Кона (34 — формулы для точного расчета сонантности любых гармонических звукокомплексов) и Ю. Холопова (92.137 — готовая таблица градации сонантности большого ряда современных звукокомплексов с приблизительной фиксацией величины их сонантного напряжения).

Предпосылками определения степени гармонической напряженности по методике Ю.Кона служат:

- специфический ряд интервалов, расположенных в порядке возрастания их диссонантности, выраженной определенными индексами, в том числе: $c1 = 0$, $c8 = 1$, $c5 = 3$, $c4 = 4$, $m6 = 5$, $b3 = 6$, $b6 = 7$, $m3 = 8$, $m7 = 9$, $b2 = 10$, $b7 = 11$, $m2 = 12$, тритон = 13;

- ряд коэффициентов, указывающих на изменение сонантности одного и того же интервала в разных регистрах (субконтр- и контроктавы = 3, большая = 4, малая = 5, первая = 6, вторая = 7, третья = 8, четвертая = 9, пятая = 10. При определении сонантности интервала его индекс делится на соответствующий коэффициент);

- ряд коэффициентов, указывающих на изменение сонантности при появлении того или иного интервала как составного в пределах двух и более октав (больше октавы — минус единица, больше двух — минус 1,5, больше трёх — 1,75, больше четырех — 1,875).

Конечная формула Ю.Кона для определения уровня гармонической напряженности выглядит следующим образом: индекс интервала минус коэффициент составных интервалов, деленные на октавный коэффициент. Возможное упрощение этой формулы — учёт сонантности интервалов, образованных только от основного тона созвучия.

И.К. Кузнецов в своей книге "Теоретические основы полифонии XX века" (на с. 94-95), называя диапазон между крайними по высоте звуками ленточного "сонорного поля" в любой момент временного отсчета "полем ленты", предлагает, в частности, производить измерение его плотности по системе Ю. Кона, предложенной им для определения напряженности вертикали в атональной музыке, но дополнив её коэффициентом относительной высоты интервалов, рав-

нантные ступени, Сонантный процесс, Сонантный рельеф, Сонантный ряд.

Сонантные отношения — отношения гармонических звукокомплексов по их напряжению (= «гудению», сонантности). См. *Сонанта, Сонантная драматургия, Сонантная функциональность, Сонантность, Сонантные ступени, Сонантный процесс, Сонантный рельеф, Сонантный ряд.*

Сонантные ступени* — относительно самостоятельные "пики" ("высоты") *сонантного* процесса; то же, что *Ступени-сонанты*. См. *Сонанта, Сонантная драматургия, Сонантная функциональность, Сонантность, Сонантный процесс, Сонантный рельеф, Сонантный ряд.*

Сонантные фазы* — глиссандирующие переходы между *сонантными ступенями*, связанные с плавным изменением сонантности; то же, что *Фазы-сонанты*. См. *Сонанта, Сонантная драматургия, Сонантная функциональность, Сонантность, Сонантные ступени, Сонантный процесс, Сонантный рельеф, Сонантный ряд.*

Сонантный процесс* — гармонический процесс, связанный с возникновением, повторением и обновлением сонантного содержания (= *сонантности*) звуковых компонентов музыкальной композиции. См. *Сонанта, Сонантная драматургия, Сонантная функциональность, Сонантность, Сонантные ступени, Сонантный рельеф, Сонантный ряд.*

Сонантный рельеф* — рельеф гармонического процесса, связанного с возникновением, повторением и обновлением содержания сонантного содержания (= *сонантности*) звуковых компонентов музыкальной композиции. В зависимости от того как именно оказываются *т е х н и ч е с к и* связанными между собой эти компоненты (модально, серийно, по принципу прогрессий или др. образом), различаются *технические варианты сонантного рельефа* в том числе: *модально-сонантный, серийно-сонантный, прогрессийно-сонантный* и др. Смены *сонант* вызывают всегда определённые изменения в общей динамике гармонического процесса. Такие изменения могут быть плавными (в том числе, *восходящими, нисходящими, волнообразными*) или резкими (*восходящими, нисходящими, пирамидальными*). В своей совокупности эти изменения отражают всегда определённый и всегда в большей или меньшей степени индивидуальный по своим очертаниям *сонантный рельеф* музыкального процесса.

В сонантном рельефе находит своё непосредственное отражение определённый порядок появления, развития и исчезновения конкретных сонантных качеств звуковых элементов музыкальной ткани.. Различный формы этого рельефа — всегда конечный результат конструктивных отличий одного решения сонантного процесса от других. Его отдельные "пики" (высоты) определяются как "ступени сонантного движения" или, другими словами, как "*сонантные ступени*" (= "*ступени-сонанты*"); глиссандирующие переходы между этими "пиками", связанные с плавным изменением сонантности определяются как "*сонантные фазы*" или "*фазы-сонанты*", а вся совокупность *сонантных ступеней*, расположенных в порядке нарастания или убывания степени их гармонической напряженности — как "*со-*

ным числу полутонов в октаве, что позволяет отразить изменение плотности одного и того же интервала в пределах октавы, а не на только на рубеже различных октав, как это предлагается Ю. Коном. В результате формула Ю.Кона в работе Кузнецова приобретает следующий вид: $\Pi = (И - КС) / (Р + КОВ)$, где Π — плотность, $Р$ — показатель регистра, $И$ — показатель интервалов по системе Хиндемита, «КОВ» — коэффициент относительной высоты, равный числу полутонов в октаве, «КС» — коэффициент составных интервалов". Кроме того, И.Кузнецовым предлагается также учитывать и показатель диссонантной ленты, приводимый в диссертации А. Маклыгина.

нантный ряд". Эти ряды могут повторяться в разных музыкальных сочинениях (как, напр., это происходит со звуковыми и другими модусами), но при этом всегда реализуются достаточно индивидуально. Специфика применения одного и того же "сонантного ряда" в различных гармонических структурах, как правило, связана с новым порядком последования его *сонантных ступеней*.

Графическое выражение логики развития сонантности на основе се числовых выражений — путь к наглядному изображению гармонического рельефа звуковой структуры в сфере её напряженности, облегчающий процесс познания её высотных и композиционно-синтаксических закономерностей (см. *Гармоническая напряженность*). См. *Сонанта, Сонантная драматургия, Сонантная функциональность, Сонантность, Сонантные ступени, Сонантный процесс, Сонантный ряд*.

Сонантный ряд* — совокупность *сонантных ступеней* какого-либо музыкального сочинения, расположенных в порядке нарастания или убывания степени их гармонической напряженности. Эти ряды могут повторяться в разных музыкальных сочинениях (как, напр., это происходит со звуковыми и другими модусами), но при этом всегда реализуются достаточно индивидуально. Специфика применения одного и того же "сонантного ряда" в различных гармонических структурах, как правило, связана с новым порядком последования его *сонантных ступеней*. См. *Сонанта, Сонантная драматургия, Сонантная функциональность, Сонантность, Сонантные ступени, Сонантный процесс, Сонантный рельеф*.

Сонор (от лат. *sonorus* – звонкий, звучный, шумный¹) — 1) многозвучное неделимое целое, в котором, вместе с усложнением звукового и интервального состава, сводится на нет роль акустически обусловленного основного тона и резко возрастает роль красочно-тембрового начала (Ю.Н. Холопов. Лекции по гармонии), и содержание которого в принципе не предполагает и не допускает дифференцированного восприятия своих различных составляющих (в том числе: звуковысотных, тембровых, ритмических, динамически и пр.); 2) определённым образом организованная форма звукокрасочности.

Первое из определений относится к разнообразным красочным вертикальным звуко сочетаниям, возникающим в многоголосной ткани гомофонной природы, второе – к красочным явлениям, образующимся в одноголосной ткани, полифонической и пуантилистической. (См. также. *Красочные созвучия*.) Характеристика каждого из видов соноров обычно связана с определением их красочности, конфигурации (только у *сонор-фазы, сонор-дискреты*), степени плотности и сонантности (только у *сонор-аккорда и сонор-среза*). Напр.:

- **сонор-аккорд** — *сонор*, структура которого представляет собой отдельную, относительно автономную вертикальную конструктивно-гармоническую единицу. При функционировании *сонор-аккорда* (в отличие от *сонор-фазы*) невозможны никакие изменения в его содержании, за исключением динамического параметра. Определение типа *сонор-аккорда* обычно связано с описанием характера его красочности (светлый, тёмный, густой, «пятно» — "остро звучащее" и "мягкое" и т.п.), а также с указанием степени плотности и сонантности;
- **сонор-глицсандо*** — 1) то же, что *сонор-лента*, но исполняемый в быстром темпе с одновременным ускорением или замедлением; 2) полилинейный *сонор*, исполняемый в быстром темпе с одновременным ускорением или замедлением;
- **сонор-импульс*** — то же, что *сонор-пуанта*;

¹ Термин Ю.Н. Холопова.

- **сонор-лента** — голосовая линия, продублированная какими-либо гармоническими элементами;
- **сонор монотембровый*** — сонор с одготембровым содержанием;
- **сонор остинатно-имитационный*** — красочный результат взаимодействия многочисленных, имитационно связанных и плотно расположенных голосов музыкальной ткани, в которых используется ряд повторяющихся ритмоформул;
- **сонор-педаль** — длительно выдерживаемый *сонор*, на фоне которого возникают другие созвучия и, в том числе, соноры;
- сонор политембровый — *сонор* с многотембровым содержанием;
- **сонор-пуанта*** — 1) относительно краткий конструктивный элемент пуантилистической ткани, обладающий определённой колористической индивидуальностью, конструктивно-смысловой и выразительной самостоятельностью, автономный по своим временным, высотным, регистровым, тембровым, штриховым и динамическим параметрам; 2) то же, что *сонор-импульс** или "сонор-точка"¹;
- **сонор пуантилистический*** — *сонор* с разряженной звукоточечной структурой;
- **сонор-фаза*** — относительно автономная часть одноголосного ("сонор-линия"^{II}) или многоголосного (в том числе, дискретно-многоголосного) пространства, отдельные конструктивные компоненты которой (звучные, ритмические, тембровые и пр.) в принципе не допускают своего дифференцированного восприятия и не предполагают возможность такого восприятия. Для сонор-фаз в процессе их становления обязательны изменения, относящиеся к их звуковысотному, тембровому, ритмическому, динамическому и др. параметрам. Определение типа сонор-фаз обычно связано с описанием характера их конфигурации, принципа становления (мобильное, статическое), состояния красочности, изменения степени плотности и сонантности в отдельные моменты этого становления. Среди наиболее общих типов структур *сонор-фаз* фигурируют: однородно-протяженные, плавно-меняющиеся, резко-обновляющиеся, крещендирующие, диминурующие, волнообразные, треугольные, "россыпи"^{III} и др.

См. *Сонорика, Сонорная гармония, Сонорная драматургия, Сонорная функциональность, Сонорные отношения, Сонорный процесс, Сонорная модель, Сонорная система, Сонорная структура, Сонорная техника, Функции сонорные.*

Сонорика — 1) вид композиционной техники, в которой в качестве основного конструктивного элемента музыкальной ткани применяется краска созвучий с определённой и неопределённой высотой, а также различного вида шумов; 2) искусство музыкальных красок; 3) "гармония, оперирующая созвучиями темброкрасочного характера, в отличие от обычной тонально-аккордовой или модальной гармонии, основанной на отчетливо дифференцированном восприятии каждого отдельного тона или интервала. Сонорика односторонне развивает тот компонент гармонии, который занимает в классико-романтическом стиле подчиненное положение, — момент краски звучания (фонический по своей сущности) либо момент перехода, движения от тона к тону" 92. 197-198. Сонорная гармония мотивируется особым об-

^I Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. Сб./ст., М., 1992.

^{II} Там же.

^{III} Там же.

разным замыслом (динамическим, программным) или обосновывается каким-нибудь другим способом. См. *Сонор, Сонорика монотембровая, Сонорика политембровая, Сонорная гармония, Сонорная драматургия, Сонорная функциональность, Сонорные отношения, Сонорный процесс, Сонорная модель, Сонорная система, Сонорная структура, Сонорная техника, Функции сонорные.*

Сонорика монотембровая* — сонорика, связанная с одним тембром. См. *Сонор, Сонорика политембровая, Сонорная гармония, Сонорная драматургия, Сонорная функциональность, Сонорные отношения, Сонорный процесс, Сонорная модель, Сонорная система, Сонорная структура, Сонорная техника, Функции сонорные.*

Сонорика политембровая* — сонорика, связанная с несколькими тембрами. См. *Сонор, Сонорика монотембровая, Сонорная гармония, Сонорная драматургия, Сонорная функциональность, Сонорные отношения, Сонорный процесс, Сонорная модель, Сонорная система, Сонорная структура, Сонорная техника, Функции сонорные.*

Сонорная гармония — гармония звукового пространства, связанная с применением в качестве основного конструктивного материала разнообразных по своей красочной природе *соноров*. Сонорно-гармоническое движение обычно связано с различными, в том числе, плавными или, напротив, резкими изменениями красочно-выразительных свойств *соноров*, с тем или иным усилением и ослаблением их диссонантной напряженности. Такие изменения возникают обычно как следствие постепенных или резких изменений звукового состава *соноров*, их интервальной структуры, динамики, а в *сонорах* линейно-фазовой природы и ритмического состава отдельных их голосов. См. *Сонор, Сонорика, Сонорная гармония, Сонорная драматургия, Сонорная функциональность, Сонорные отношения, Сонорный процесс, Сонорная модель, Сонорная система, Сонорная структура, Сонорная техника, Функции сонорные.*

Сонорная драматургия — процессуальное изменение содержания сонорной композиции, связанное с определенными образно-художественными и формально-конструктивными задачами. См. *Сонор, Сонорика, Сонорная гармония, Сонорная функциональность, Сонорные отношения, Сонорный процесс, Сонорная модель, Сонорная система, Сонорная структура, Сонорная техника, Функции сонорные.*

Сонорная функциональность — явление, охватывающее значения и отношения *соноров*. Названные значения и отношения определяются как "сонорно-функциональные", процесс их становления и развития — как функциональный процесс сонорного типа", закономерности этого процесса, его логика — как, соответственно, "сонорные закономерности", "сонорная логика" или, иначе, "закономерности" и "логика сонорности". В этих закономерностях, в этой логике отражается определённый порядок появления, развития и исчезновения конкретных красочных качеств отдельных *соноров* как основных конструктивных элементов музыкальной ткани. См. *Сонор, Сонорика, Сонорная гармония, Сонорная драматургия, Сонорные отношения, Сонорный процесс, Сонорная модель, Сонорная система, Сонорная структура, Сонорная техника, Функции сонорные.*

Сонорные отношения — отношения *соноров* по их красочному содержанию. См. *Сонор, Сонорика, Сонорная гармония, Сонорная драматургия, Сонорная функциональность, Сонорный процесс, Сонорная модель, Сонорная система, Сонорная структура, Сонорная техника, Функции сонорные.*

Сонорный процесс — гармонический процесс, связанный с возникновением, повторением и обновлением содержания *соноров* как основных конструктивных элементов музыкальной композиции. См. *Сонор, Сонорика, Сонорная гармония, Сонорная драматургия, Сонорная функциональность, Сонорные отношения, Со-*

норная модель, Сонорная система, Сонорная структура, Сонорная техника, Функции сонорные.

Сонорная модель* — 1) эталонная форма, образец отношений *соноров* в том или иной *сонорной структуре*; 2) отношения внутри группы каких-либо *соноров*, являющиеся образцом для построения связей, отношений других (всех или части) однопараметрных *соноров* и их групп. См. *Сонор, Сонорика, Сонорная гармония, Сонорная драматургия, Сонорная функциональность, Сонорные отношения, Сонорный процесс, Сонорная система, Сонорная структура, Сонорная техника, Функции сонорные.*

Сонорная серия* — 1) *серия соноров*, с которой связано все музыкальное движение; 2) *серия соноров*, используемых в качестве единственного звукового материала музыкального сочинения и обеспечивающая таким образом его определённую гармоническую целостность. Функционирование *сонорной серии* как организующего системнозвукового фактора связано или с обязательным сохранением порядка, входящих в неё *соноров* ("строгая сонорная серийность" — аналог ортодоксальной, строгой, классической *додекафонии*) или тем или иным его нарушением ("свободная сонорная серийность" — аналог современной *додекафонии*), См. *Серийная техника, Модальная техника.*

Сонорная система — 1) совокупность, объединение взаимосвязанных и расположенных в соответствующем определенном порядке *соноров* и их групп как так или иначе окрашенных, более или менее напряженных, устойчивых и неустойчивых конструктивных элементов музыкальной ткани; 2) совокупность *соноров* и их групп, связанных общей функцией; 3) совокупность принципов, лежащих в основе *сонорной техники*. В зависимости от приёмов построения, применяемых при построении сонорной системы, различаются модальный, прогрессийный, серийный, центропостоянный, центропеременный, пуантилистический и др. её варианты. См. *Сонор, Сонорика, Сонорная гармония, Сонорная драматургия, Сонорная функциональность, Сонорные отношения, Сонорный процесс, Сонорная модель, Сонорная структура, Сонорная техника, Функции сонорные.*

Сонорная структура — прочная, относительно устойчивая связь (отношение) и взаимодействие *соноров* (см.) и их групп как так или иначе окрашенных, более или менее напряженных, устойчивых и неустойчивых конструктивных единиц, а также явления и всего сонорного процесса как целого. См. *Сонор, Сонорика, Сонорная гармония, Сонорная драматургия, Сонорная функциональность, Сонорные отношения, Сонорный процесс, Сонорная модель, Сонорная система, Сонорная техника, Функции сонорные.*

Сонорная техника — техника выстраивания звуковой ткани на основе *соноров* одного или нескольких видов. В зависимости от содержания приёмов, лежащих в основе этой техники, различаются модальный, серийный, прогрессийный, пуантилистический, центропостоянный, центропеременный и другие её варианты. См. *Сонор, Сонорика, Сонорная гармония, Сонорная драматургия, Сонорная функциональность, Сонорные отношения, Сонорный процесс, Сонорная модель, Сонорная система, Сонорная структура, Сонорная техника, Функции сонорные.*

Сонорность — 1.1) конструктивное состояние гармонической ткани, возникающее как следствие её выстраивания на основе тех или иных звуковых элементов, в качестве основного конструктивного качества которых выступает их красочность (= "гармоническая тембровость"), в том числе: единичных (напр.: отдельных тонов, интервалов, созвучий, относительно кратких линий, дискретных фаз и др.) и комплексных (= групп, формул, составленных из вышеназванных и др. единичных элементов). Действие сонорности, как организующего фактора музыкального

процесса, связано как с неизменяемым составом и порядком, охватываемых этим процессом красочных звуковых элементов (строгая серийная сонорность — аналог додекафонии ортодоксальной, но на уровне сонорного гармонического материала), так и с изменяемым порядком (модальная сонорность и свободная серийная сонорность, т.е. сонорность с такой серийной организацией, при которой допускаются различные изменения в порядке исходного серийного ряда соноров — аналог современной додекафонии, допускающей различного рода отклонения от принципов ортодоксальной додекафонии, возникающий на уровне сонорного гармонического материала); 1.2) общая характеристика состояния звуковой системы, выраженного средствами сонорно-ладовой организации; 2.2) "термин, описывающий ладосонорную звуковую основу музыкальной композиции; 3.1) принцип организации звуковой ткани на основе сонорных конструктивных единиц; 3.2) принцип гармонии, берущий за основу два и более соноров того или иного рода; 4.1) сфера разнообразных взаимодействий красочных гармонических элементов, в целом примыкающих к процессуальной и "кристаллической" сторонам музыкальной формы.

Сонорность может быть реализована в условиях как центропостоянной, так и центропеременной организации гармонической ткани. В соответствии с этим она определяется, соответственно, как *сонорность центропостоянная* и *сонорность центропеременная*.

Сонорные функции — см. *Функции сонорные*, а также: *Сонор*, *Сонорика*, *Сонорная гармония*, *Сонорная драматургия*, *Сонорная функциональность*, *Сонорные отношения*, *Сонорный процесс*, *Сонорная модель*, *Сонорная система*, *Сонорная структура*, *Сонорная техника*, *Функции сонорные*.

Сонорный модус* — 1) ряд из соноров, с которым связано все музыкальное движение; 2) ряд, набор однородных *соноров*, используемых в качестве единственного или ведущего звукового материала музыкального сочинения и обеспечивающий таким образом его определённую гармоническую целостность. Функционирование *сонорного модуса* как организующего системнозвукового фактора связано с обязательным сохранением состава, входящих в него соноров, возможностью их появления в любом порядке по вертикали и горизонтали, не зависимо от самого первого порядка их появления (принципиальное отличие модуса от *серии* и *прогрессии*), повторением подряд и на расстоянии, не зависимо от числа проведенных других соноров, входящих в тот же модус (подобно тому как музыка средневековых одноголосных ладов вращалась в одном и том же звукоряде, т.е. организовывалась модально).

Соноросозвучие* (= **сонороаккорд**) — от "лат. sonōbus — звучный"¹ — представляет собой комплекс звуков, выступающий как самостоятельное монолитное красочно-гармоническое целое, которое не предполагает и обычно не допускает персонального (= отдельного) восприятия, входящих в него звуков, интервалов и субсозвучий, т.е. не дифференцируется в слуховом отношении на отдельные конструктивные составляющие.

В отличие от других созвучий красочных функций, *соноросозвучия** могут состоять из звуков как с определённой, так и с неопределённой высотой, в том числе, конкретных звуков и *шумозвуков**, могут иметь как вертикальную (только сонороаккорды), так и диагональную, горизонтальную и смешанную векторную П

¹ Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов.

² "Векторный <...> [от нем. Vektor < лат. vector несущий] <...> "основное направление раз-

природу (соноросозвучия неаккордовой природы).

Конструктивные отношения соноросозвучий*, т.е. их взаимозависимость, соподчинение, функции связаны прежде всего с их "красочно-цветовой сущностью" (т.е. "цветовым обликом", тембровостью, колоритом). Выполнение соноросозвучиями* своих собственно красочных функций всегда сопровождается одновременным выполнением ими тех или иных общеструктурных функций* (напр., функций центра и периферии) и структурнотехнических* (в частности, связанных с серийной, *прогрессивной**, модальной и тональной техниками, т.е. серийных функций, прогрессивных функций, модальных и тональных функций).

При этом, следует подчеркнуть, что для сонороаккордов — ведущей категории соноросозвучий — характерна, в отличие от ранее рассмотренных видов красочных созвучий, уже не частичная, а полная нейтрализация их конструктивных отношений (= зависимостей, функций) на уровне своих основных тонов.

Современные соноросозвучия или, иначе, соноры, допускают дифференциацию по различным своим признакам, в том числе по своему:

- цвету (= "цветовой сущности", "цветовому облику", тембру, колориту);
- звуковому материалу (хроматической, диатонической, микрохроматической, шумовой, конкретнозвуковой и смешанной природы);
- звуковому объёму;
- плотности (= сгущённости);
- уровню связанности своих звуковых единиц;
- временному содержанию;
- стабильности и мобильности своего звукового содержания;
- векторному параметру I;
- линейно-фигурному параметру;
- функции;
- фактуре.

Соноросозвучий классы* — высший разряд в дифференциации соноросозвучий. В соответствии с этими признаками складываются определённые классы *соноров**. К ним относятся:

- **соноросозвучий цветовой класс*** (= красочный, колоритный, темброво-гармонический) — разряд сонорных созвучий, объединённых общностью на уровне их цветового содержания (= цве-

вития какого-н. процесса, явления, деятельности" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов.

Возможность обладания *сонорными созвучиями* разновекторными качествами, позволяют сформулировать и другое — более ёмкое их определение, а именно: вид *красочных созвучий*, имеющих разнообразную векторную природу, выступающих только в качестве многозвучного красочного целого, которое может быть составлено из звуков как с определенной, так и с неопределенной высотой и которое не предполагает дифференцированного восприятия своих звуковых компонентов (см. также *Векторный параметр сонорных созвучий**).

¹ *Векторный параметр сонорных созвучий** — направление (вертикальное, диагональное, горизонтальное, глубинное), в соответствии с которым складывается их звуковое содержание. В связи с этим параметром различаются, в частности, *вертикальные соноросозвучия*, *горизонтальные соноросозвучия*, *диагональные соноросозвучия*, *смешанно-векторные соноросозвучия** и *стереофонические соноросозвучия**.

тогового параметра)I;

- **соноросозвучий материальный класс*** — разряд сонорных созвучий, объединённых общностью на уровне природы их звукового материала (в том числе: хроматического, диатонического, микрохроматического, шумового и смешанного) его объёма, а также плотности и связанности составляющих эти соноросозвучия звуковых единиц;
- **соноросозвучий временной класс*** — разряд сонорных созвучий, объединённых общностью на уровне их временного содержания (= временного параметра), в том числе, его мобильности и стабильности;
- **соноросозвучий векторный класс*** — разряд сонорных созвучий, объединённых общностью на уровне их векторного параметра, т.е. на уровне направления их развития;
- **соноросозвучий линейно-фигурный класс*** — разряд сонорных созвучий, объединённых общностью на уровне их внешних — линейно-фигурных черт;
- **соноросозвучий функциональный класс*** — разряд сонорных созвучий, объединённых общностью на уровне их функционального содержания (= функционального параметра);
- **соноросозвучий фактурный класс*** — разряд сонорных созвучий, объединённых общностью на уровне их фактуры (= фактурного параметра).

Каждый из названных классов *соноросозвучий* (= *соноров*)* включает в себя по несколько видов и подвидов.

Соноросозвучий вид* — разряд сонорных созвучий в составе какого-либо рода, объединённых общностью на уровне тех своих качеств (свойств, признаков), которые представляются более специфическими по сравнению с их общеродовыми качествами (свойствами, признаками).

Соноросозвучий подвид* — разряд сонорных созвучий в составе какого-либо вида, объединённых общностью на уровне тех своих качеств (свойств, признаков), которые представляются более специфическими по сравнению с их общевидовыми качествами (свойствами, признаками).

Сонороступень* — 1) конструктивная единица в составе *сонорного модуса*; 2) функция *сонортона** в гармонической ткани, выстроенной на основе *сонорного модуса*.

Сонортон* — 1) многозвучный элемент, представляющийся одним неделимым целым тонов высшего порядка; 2) *сонор*, выступающий наряду с другими аналогичными сонорами, в роли одной из ступеней *сонорного модуса**; 3) то же, что *Сонор*.

Составные функции — см. в *Модальные функции*.

Состояние тональности — характер *тональности*, связанный с определённой спецификой её конструктивного содержания, которое обусловлено рядом факторов, в том числе: принципом центричности и вариантом его реализации при построении тональной системы, уровнем гармонического напряжения сонантного напряжения — кон- и диссонантного в аккордах, созвучиях (один из наиболее мощных факторов тонального тяготения), функциональных, смысловых отношений,

¹ Согласно последним научно-медицинским данным, человеческий глаз способен различать до 12.000.000 (двенадцати миллионов — !!!) цветовых оттенков. БЭКМ, 2002.

устанавливающихся во взаимосвязях этих аккордов и других созвучий.

В европейской музыкальной культуре характер развития и формирования тоналности как ведущей звуковой организации носил достаточно плавный характер. Причём эта плавность проявляется на всех этапах процесса становления тоналности. В ходе этого процесса наблюдается постепенное изменение содержания тоналности, связанное, в частности, и с прохождением ею ряда специфических состояний¹. Наиболее разработанная классификация важнейших состояний тоналности на основе четырех тоналных индексов предложена Ю.Н.Холоповым [93.383-399]. Их содержание:

"1. Центр, центральный элемент системы как выражение основной идеи тоналности, группировки всех звуков и созвучий вокруг центра.

Сокращенное обозначение: Ц.

Три следующие индекса находятся на уровне реализации идеи ЦЭ тоналности:

2. Тоника, материально-звуковая реализация идеи тоналного центра.

Обозначение: Т.

3. Сонантность, уровень гармонического напряжения — кон- и диссонантного в аккордах, созвучиях — один из наиболее мощных факторов тоналного тяготения.

Обозначение: С.

4. Функции, смысловые значения всех гармоний системы, устанавливаемые в зависимости от их отношения к тонике.

Обозначение: Ф.

Каждый из вышеназванных тоналных индексов имеет свои полюсы, положительный и отрицательный. Они имеют следующие обозначения и расшифровку:

Ц⁺ — центр единый; Ц_— — центров два или более; центр неопределен.

Т⁺ — тоника реально представлена. Т_— — тоника реально не представлена.

С⁺ — консонантность; диссонансы разрешаются в консонансы; С_— — диссонантность; диссонансы не разрешаются в консонансы.

Ф⁺ — функциональные значения центростремительны, указывают ни тоникую;

Ф_— — функциональные значения центробежны, на тоникую не указывают опре-

¹ Впервые об идее специфических особых состояний тоналности было сказано А. Шенбергом ("Парящая и снятая тоналность", см. Schonberg A. Harmonic Ixjhre. 7. Autl., o/D, UR [wien], S. 460-461.).

В дальнейшем эта идея разрабатывались в диссертации Т. Г. Мдивани "Проблемы позднеромантической гармонии в творчестве австро-немецких композиторов конца XIX — начала XX века (А. Брукнер, Х. Вольф, Г. Малер, М. Переп)". Минск, 1983, а далее в книге Ю.Холопова "Гармония. Теоретический курс" М., 1988.

В настоящей работе систематизация таких состояний тоналности, а также сама трактовка идеи приводятся по работе Ю. Н. Холопова — 93.383-399. "Состояния позднеромантической тоналности, как пишет в этой связи Ю.Н. Холопов, относительно стабильны и вливаются далее в гармонию новой музыки XX века, где они, с одной стороны, "снимаются" принципом индивидуальности тоналной структуры, а с другой — девальвируются типом новой тоналности, отражающимся на диссонантно-хроматическую основу. В этом смысле учёт действия тоналных индексов может быть более важным, чем отнесение той или иной конкретной структуры к какому-либо точно обрисованному типу-состоянию тоналности" [93.384].

деленно"93.384.

Классификации состояний тональности

Содержания классификации состояний тональности имеет следующие их градации:

I. Функциональная тональность: $\text{Ц}^+ \text{T}^+ \text{C}^+ \text{Ф}^+$.

Её варианты:

строгая функциональная тональность диатонического склада;

расширенная функциональная тональность мажоро-минорного лада;

расширенная функциональная тональность хроматического лада.

II. Рыхлая тональность: $\text{Ц}^+ \text{T}^+ \text{C}^+ \text{Ф}$.

"Т.е.: центр однозначен тоника представлена, диссонанс подчинен, функции не указывают однозначно на тонику-центр" (см. также: Мусоргский. "Богатырские ворота", побочная тема — лад as малый обиходный; Шостакович. 7-я симфония, III часть — лад cis локрийский) 93.385-387.

III. Диссонантная тональность: $\text{Ц}^+ \text{T}^+ \text{C}_- \text{Ф}^+$.

"Т.е.: центр однозначен, тоника представлена, диссонанс самостоятелен (не подчинен консонансу), функции центростремительны (определенно указывают на центр)" 93.387-388. (См. также: Лядов. "Гримасы" ор. 64 N 1; Скрябин. "К пламени" ор. 72; Прокофьев. "Сарказмы" №5).

IV. Парящая тональность (атоникальность): $\text{Ц}^+ \text{T}_- \text{C}^+ \text{Ф}^+$.

"Т.е.: центр однозначен, тонический аккорд не появляется, диссонанс подчинен (может быть и свободен), функции указывают на центр (Бородин. "Князь Игорь", I акт, хор бояр "Мужайся, княгиня", начальный период, до середины (es-moll); Рахманинов. "У моего окна", I часть (A - dur; вследствие функциональной инверсии экспозиционная часть строится сходно с тем, как у классиков середина); Лист. Багатель без тональности; Шенберг. Песня "Соблазн" ор. 6 № 7, I часть) 93.389-390.

V. Инверсная тональность: $\text{Ц} \text{12} \text{T}^+ \text{C}^+ \text{Ф}^+$

"Т.е.: все как в обычной функциональности, но вследствие действия функциональной инверсии — либо окончание не на тонике, либо в начале нет ощущения тоники, либо и начало и конец не на тонике (полная инверсия), либо упор не на тонику" (Римский-Корсаков. "Садко", 2-я картина, хор красных девиц; Чайковский. "Иоланта", ария Иоланты (начало и конец на D); Мусоргский. Песня "Сиротка" — окончание не на тонике) 93.390-391.

VI. Переменная тональность: $\text{Ц}^{1-2} \text{T}^+ \text{C}^+ \text{Ф}^+$

"Т.е.: начало в одной тональности (полно выраженной и определённой), а окончание в другой. Тональности либо равноправны, либо одна главная, другая подчиненная" (Глинка "Руслан и Людмила", марш Черномора) основная тональность E-dur, подчиненная C-dur); Шопен. 2-я баллада (примерно равноправные тональности F-dur -a-moll); Чайковский. Романс "Мы сидели с тобой" (E-dur = cis-moll; "разнотональная сложная двухчастная форма, как бы из двух контрастных пьес; оправдывается действием внемузыкального фактора — словесного текста") 93.391-392.

VII. Колеблющаяся тональность: $\text{Ц}^{1-2-3} \text{T}^+ \text{C}^+ \text{Ф}$.

"Т.е.: тоника слаба (как в рыхлой тональности), поэтому центр ощущается только тогда, когда звучит данный устой. Центр меняется с каждой новой опорой, Причём его тоника всегда вполне определена, диссонанс подчинен (если он есть); функциональность не указывает на общую тонику (но безразлично обрисовывает

её в каждой опоре). От **рыхлой тональности** отличается тем, что там **тоника в начале и в конце одна и та же, а здесь** они различны. От переменной тональности отличается тем, что и той есть крупномасштабное тональное тяготение (**хотя центров его оказывается не один, а два или более**), а здесь его нет" 93.392-393/ Шостакович. 5-я симфония, III часть, 1-я побочная (h – g – h).

VIII. **Многоязычная тональность:** Ц¹⁻² Т⁺ С⁺ Ф.

"То есть: гармония определённая, но не в одной тональности, а, в одно и то же время — в двух (примерно равным образом). От колеблющейся тональности отличается тем, что обе тональности слышатся сразу, а не попеременно" 93.393-395. (Прокофьев. "Любовь к трем апельсинам", вступление к маршу и марш (As-dur — C-dur); Чайковский "Май", начальный период (D-dur — G-dur).

IX. **Снятая тональность:** Ц^{неопред.} Т₋ С₋ Ф₋

"То есть: каждый из аккордов, взятый сам по себе, легко угадывается в какой-нибудь определённой тональности, но никакой тонике не слышно совсем; тональная тьма как специальное средство" 93.395-396

X. **Политональность**

1. Ц⁺ Т⁺ С⁺ Ф⁺; 2. Ц⁺ Т⁺ С⁺ Ф⁺

"То есть: парадоксальным образом звучат одновременно две музыки, каждая в своей тональности. Для отчетливости разъединения **тональностей** нужны еще средства, позволяющие им не сливаться в одну сложную систему — фактурное (даже пространственное) разобщение, тематические, тембровые разъятия; особенно важно раздельное функционирование гармонии, т.е. минимум две отчетливо сменяющие друг друга контрастные функции" 93.396-397.

Все вышеназванные состояния тональности — это специфические явления музыки, предшествующие многим новым формам гармонической организации нашего времени. Их становление в основном происходило в позднеромантическом искусстве при доминирующем положении тональности расширенно-функционального типа (а частности, мажоро-минора: одноимённого, одностороннего, одноимённо-одностороннего; хроматической двенадцатиступенной тональности.) При этом следует подчеркнуть, что многие из них относительно часто, если не постоянно, взаимодействовали в рамках и одного стиля и даже одного сочинения.

Активное развитие этих и производных от них тональных состояний наблюдается и в творчестве композиторов нашего времени. Их постепенное "расщепление" на большой ряд видов и подвидов, индивидуализация как образование неопределённо большого числа тональных состояний, уже не имеющих отчетливо типизируемых конкретных признаков (по крайней мере, на данном этапе развития музыковедения). Серьезным препятствием на пути к их систематизации является определённая "размытость", частое отсутствие явно выраженных их признаков и границ.

Старомодальная гармония — эпоха модальной гармонии до XVII столетия. В ней наблюдаются отдельные виды, связанные первоначально с одноголосными или моноподийными формами музыкального построения и далее с многоголосными. Различие между этими видами состоит в отношении их к традиционной для позднесредневековой и ренессансной музыки хроматике. "Более старые стили модальной гармонии, начиная от раннего органума (примерно в IX-XIII вв.), обходятся либо одними только натуральными звуками церковного звукоряда <...>, либо натуральными звуками <...> с украшающими хроматизмами данного лада в каденции <...>. Казалось бы, хроматизм — нарушение диатонического (или миксодиатонического. См. *Миксодиатоника*. — Д.Ш.) модуся и может поэтому считаться аргументом против идеи

модальности, если её понимать как верность определённому предназначенному звуко-ряду. Однако в действительности это не так. В условиях многоголосия <...> и свободы применения лишь для консонансов <...> образуется двухслойность звукоряда, при которой натуральный ряд <...> продолжает сохранять статус модальной основы, а вводные тоны <...> функционируют как стабильные ладоспецифические замены соответствующих натуральных тонов, как украшение в функции типичных, характерных звукорядных интонационных формул, закрепившихся за соответствующими основными и местными каденционными устоями лада. Будучи типизированными ладозвукорядными явлениями, такие формулы должны, следовательно, пониматься как особого рода модальные факторы, но только не диатонические, а хроматические <...>. Гармония (двух-, трёх-, четырехголосная и с большим числом голосов) составляется по правилам трактовки интервалов: консонансы применяются свободно, диссонансы согласно нормам "неаккордовых" звуков <...>. Смена созвучий регламентируется движением голосов, а не законами кварто-квинтовых функциональных соотношений. Целостная гармоническая структура поддерживается расположением и гармоническим соотношением каденций, а сами каденции часто определяются членением текста" 93. 193-195. См. также *Модус гармонический, Модальность гармоническая, Новомодальная гармония, Обиходные лады*.

Стереофоническая запись — "вид звукозаписи, при котором фонограмма содержит информацию о пространственном расположении источников звука. При стереофонической записи электрические сигналы от разных микрофонов записываются раздельно, по нескольким каналам; воссочинение также раздельное и создает у слушателя впечатление объёмности звучания. Наиболее распространена 2-канальная стереофоническая запись" БЭКМ, 2002.

Стереофония (фр. stéréophonie, нем. Stereophonie < греч. stereos – пространственный + phōnē звук) — "явление, при котором передаваемый или воспроизводимый звук воспринимается как идущий из разных, пространственно разделенных источников" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов.

Стохастическая техника (= алгоритмическая) — вид композиционной техники, при котором выбор отдельных звуков обусловлен применением законов теории вероятности, заранее продуманными формальными предпосылками на уровне математических формул, различного рода математических графиков, схем, таблиц и пр. Для методов, связанных со стохастическим сочинением естественно применение электронных вычислительных машин [33.255-256]. См. *Стохастический*.

Стохастический (фр. stochastique, нем. stochastisch < греч. stochasis – догадка) — "случайный, происходящий с вероятностью, которую невозможно предсказать. С. процесс. Стохастичность — свойство стохастического" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов.

Структура (лат. structure – строение, связь) — 1) "прочная, относительно устойчивая связь (отношение) и взаимодействие элементов, сторон, частей предмета, явления, процесса как целого. Значение структуры облегчает изучение элементов, входящих в целое, поскольку элементы находятся в зависимости от структуры целостного образования. До поры до времени изменение элементов целого не сказывается на структуре, но затем, когда количественные изменения перейдут в качественные, структура предмета, явления скачкообразно изменяется. Если трактовать «структуру» как философскую категорию, то её можно трактовать как модификацию «внутренней формы» в учении Гегеля и как составляющую вместе с «составом» категорию «содержания» в смысле «внешней формы» <...>. Представить себе исследуемый объект как целостную структуру, элементы и части которой связаны познанной нами системой закономерных отношений и зависимо-

стей, – это значит сделать огромный шаг в понимании и сущности объекта" 109; 2) в музыке — прочная, относительно устойчивая связь (отношение) и взаимодействие конструктивных элементов ткани музыкального сочинения, групп этих элементов, его частей, явления, конструктивного процесса как целого. Различаются:

- структура поликомпонентная* — прочная, относительно устойчивая связь (отношение) и взаимодействие в с е х разнопараметрных конструктивных средств ткани музыкального сочинения (= компонентов разной природы), в том числе: гармонических, временных, фактурных, тембровых, громкостных и др.), групп этих элементов, всех его компонентно-композиционных сторон, частей, явлений и компонентных процессов как целого;
- структура монокомпонентная* — прочная, относительно устойчивая связь (отношение) и взаимодействие т о л ь к о каких-либо однопараметрных конструктивных средств музыкальной ткани (= компонентов одной природы), в том числе: только гармонических, только временных, только фактурных, только тембровых, только громкостных параметров звуковых элементов и др.), групп этих средств, связанных с ними композиционных сторон, частей, явлений и всего компонентного процесса как целого.

Структура целостного образования зависит от свойств составляющих её элементов. Содержание этой зависимости в историческом аспекте носит скачкообразный характер, при котором изменения элементов структуры до определённого времени, связанного с накоплением ряда количественных преобразований не сказываются на принципах самой структуры, но приводят к их *обновлению* вместе с моментом перехода из *количественной* категории в *качественную*.

Различаются т р и с о с т а в л я ю щ и х л ю б о й с т р у к т у р ы и, в том числе, звуковой, ритмической и др.:

сущность структуры — совокупность всех необходимых элементов и связей, свойственных структуре, взятых в естественной взаимозависимости, в их жизни (художественном исполнении);

явление структуры — обнаружение её сущности через свойства и отношения, доступные нашим чувствам;

закон (= закономерность) структуры — закон, раскрывающийся в качестве внутренней и необходимой, всеобщей и существенной связи элементов и явлений структуры. Выражение в законе структуры всеобщих и существенных отношений и связей структуры, отвлеченных от частных и случайностей. Обедненность *закона* по сравнению с *явлением* структуры, в котором находит своё выражение как всеобщее, так и частное. Аналогичная обедненность *сущности* структуры в соотношении с её *явлением*. (Сущность всегда находится в единстве с явлением, поскольку она не только в явлении себя обнаруживает, но через явление существует и действует. Однако сущность скрыта под поверхностью явлений, тогда как явления обнаруживаются нами непосредственно. Поэтому сущность и явление не совпадают. Сущность более глубока, чем явление, но зато явление богаче.) См. *Законы звуковой структуры*.

Структура звуковая — см. *Звуковая структура*.

Структурное родство — родство элементов по структуре.

Структурнотехническая функциональная логика* (= **структурнотехническая логика***) — принцип построения функциональных отношений, присущий тем или иным техническим вариантам структуры (напр., модальным, тональным, серийным

и т.д.). Содержание этой логики обусловлено действием *общеструктурных* и *структурнотехнических законов* (= *принципов*) звуковысотного письма.

Структурнотехнические законы* (= **технические законы***) — принципы, раскрывающие то закономерное, что действует в отдельных композиционно-технических разновидностях структуры, т.е. тех её вариантах, содержание которых обусловлено способами организации материала, присущими какой-либо технике гармонического письма; то же, что *Структурнотехнические принципы*. Структурнотехнические законы имеют исторически преходящее значение и преемственны в своём содержании (ср., напр., законы строгого контрапункта и додекафонии, *Старомодальной гармонии* и *Новомодальной гармонии*, *Диатонической тональности* и *Хроматической тональности* и др.).

Структурнотехнические значения элементов* (= **структурнотехнические функции***) — значения, присущие конструктивным элементам музыкальной ткани, не зависящие от материального содержания этих элементов, но обязательно связанные с определённой техникой письма. Напр., в гармонической структуре с серийной организацией к числу структурно-технических (= технических) значений (= функций) могут быть отнесены: функция серии и функция сегмента серии, функция "примы серии" (P), функция "ракохода серии" (R), функция "обращения серии" (инверсии – I), ракохода инверсии серии (RI), функция "сегмента серии", а также функция "основного вида сегмента" и функция "ротационного сегмента" и мн. др.

Структурнотехнические принципы* — то же, что *Структурнотехнические законы**.

Структурнотехнические связи элементов* — см. в *Структурные связи*.

Структурнотехнические факторы объединения материала* — то же, что *Структурнотехнические факторы ограничения материала**.

Структурнотехнические факторы ограничения материала* — 1) принципы построения, присущие той или иной технике письма, применение которых приводит к намеренному отбору некой части из всего возможного конструктивного материала (гармонического, ритмического и др.) при создании конкретного сочинения, т.е. целесообразному ограничению этого материала в каждом конкретном произведении. Данные факторы представляются как естественное и принципиально необходимое явление, в существовании которых находит своё многообразное воплощение *общеструктурные факторы ограничения материала*; 2) факторы, упорядочивающее действие которых на звуковысотные элементы одновременно ведёт и к ограничению форм их отношений и к связи между собой; 3) то же, что *Структурно-технические факторы объединения материала**.

Структурнотехнические функции* — см. *Структурнотехнические значения элементов*.

Структурнотехнические связи* — см. *Структурные связи*.

Структурные связи (= **структурнозвуковые связи**) — качество, присущее всем элементам звуковой структуры и заключающееся в многообразных материальных и логических (= смысловых) их зависимостях. Отнесение понятия "структурные связи" к зависимостям и отношениям звуковых компонентов структуры как внутри её отдельных элементов, так и между ними самими (этими элементами). Различаются три типа *структурнозвуковых связей*

➤ *общеструктурные связи** — связи, присущие всем конкретным проекциям структуры, в том числе:

✓ *материальные связи* — зависимость и отношения конструктивных элементов по их материалу. Установление этих связей

на основе сходства и различия звукового и интервального состава элементов структуры. Однопозиционность материала элементов — важное условие эффективности их связи по материалу. Разновидность материальных связей (= родства элементов по материалу — *материальное родство*):

- *звуковысотные* (= *высотные*) *связи* (= *звуковысотное* или, просто, *высотное родство*). Понимание *высотных связей* как связей (= родства) конструктивных элементов, основанное на общности их звукового материала;
 - *интервальные связи* (= *интервальное родство*). Понимание *интервальных связей* как связей (= родства) элементов, основанного на общности их интервального состав;
- ✓ *смысловые связи** — зависимости и отношения элементов по их смыслу, т.е. назначению их действия в структуре. Понятие "*смысловое родство*" элементов, раскрывающееся как общность назначения их действия в структуре;
- *структурнотехнические связи** — зависимости и отношения, присущие той или иной технической разновидности структуры, в содержании которых находят своё индивидуально-техническое воплощение *общеструктурные законы*. Обусловленность этого индивидуального воплощения (специфики) своеобразностью законов построения звукового материала, присущих той или иной технике композиции;
- *конкретноструктурные связи** — зависимости и отношения, присущие определённым конкретным проекциям структуры, в содержании которых находят своё индивидуальное воплощение общеструктурные и структурнотехнические законы. Обусловленность этого индивидуального воплощения (специфики) своеобразностью следования тем или иным правилам какой-либо из техник письма, связанной, в частности, с теми или иными нарушениями этих правил и полнотой их применения, а также содержанием материала конструктивных элементов, применяемых при построении данной конкретной проекции структуры;

Структуры закон — см. в *Звуковая структура*.

Структуры сущность — см. в *Звуковая структура*.

Структуры явление — см. в *Звуковая структура*.

Ступени-сонанты* — то же, что *Сонантные ступени**.

Ступенная функция — значение тона, раскрывающееся как его порядковое место или, иначе, ступень в ряду однородных тонов того или иного ладового звукоряда (= модуса), в котором они расположены в соответствии с повышением их позиции от самого нижнего до самого верхнего. Ступенная функция линейных аккордов обычно связывается со ступенным значением их основного тона, но в отдельных случаях и со ступенным значением самого нижнего их звука, в частности, когда структура этих аккордов отличается исключительной многозвучностью и интервальной неоднородностью, а их басовый тон представляется как наиболее подчеркнутый и выделенный благодаря своей интервальной "оторванности", индивидуальному штриховому, тембровому и динамическому решению и нек. др.

¹ В полигармонических вариантах структуры возможно применение понятий "субэлементное родство", "субэлементные связи". Напр., связь полиаккордов через субаккорды.

факторам.

Ступень — один из основных тонов звукового ряда ладотональной системы. В зависимости от того находится ли данный тон в диатонических или хроматических отношениях с центральным тоном этой системы, её примой различаются, соответственно, диатонические и хроматические ступени.

Субаккорд — относительно самостоятельная в функциональном и структурном отношении часть *полиаккорда*.

Субдоминанта — то же, что *Субдоминантовая функция, Функция субдоминанты, Нижнеквинтовая функция*. См. также *Нетонические функции*.

Субдоминантовая функция — функция неустойчивого конструктивного элемента, находящегося в верхнеквартовых или нижнеквинтовых отношениях с устойчивым конструктивным элементом; то же, что *Субдоминанта, Функция субдоминанты, Нижнеквинтовая функция* и *Верхнеквартовая функция*. См. *Нетонические функции*.

Сублад — относительно простая ладовая система (= *субсистема*), которая может выступать и по горизонтали и по вертикали в качестве конструктивной единицы более сложной ладовой системы (= *макролада*), в том числе как диатонический или хроматический *основной* и *производный* лад. См. *Переменно-опорный лад, Переменно-составной лад, Переменный лад, Поллад, Полиладовость, Полиладовый хроматический звукоряд, Производные лады, Хроматический переменный лад*.

Субмедианта — то же, что *Субмедиантовая функция, Функция субмедианты, Нижнетерцовая функция*. См. также *Нетонические функции*.

Субмедиантовая функция — функция неустойчивого конструктивного элемента, находящегося в нижнетерцовых отношениях с устойчивым конструктивным элементом; то же, что *Субмедианта, Функция субмедианты, Нижнетерцовая функция*. См. *Нетонические функции*.

Субсистема — см. в *Система*.

Субтональность — относительно простая тональная система (= *субсистема*), которая может выступать и по горизонтали и по вертикали в качестве конструктивной единицы более сложной тональной системы.

Субфактура* — 1) фактура, выступающая в качестве относительно самостоятельной конструктивной единицы фактуры большого масштаба или, иначе, *макрофактуры* (= *панфактуры*); 2) то же, что *Микрофактура*.

Супердиатоника — то же, что *Диахроматика*.

Сущность звуковой структуры* — совокупность всех необходимых звуковых элементов и связей, свойственных этой структуре, взятых в естественной взаимозависимости, в их жизни — художественном исполнении. Примыкание к понятию "сущность звуковой структуры" понятия "*закон звуковой структуры*";

Тематическая гармония — гармония, обладающая возможностью образовывать аккорд из звуков мотива и мелодическое движение по звукоряду, состоящему исключительно из аккордовых тонов [78]. См. *Гармоние-мелодия, Тематическая интонация*.

Тематическая интонация — конструктивный принцип, при котором интервальный и звуковой материал, играющий подчеркнуто важную роль в построении мелодической темы музыкального сочинения, получает своё последующее отражение в разнообразных гармонических объектах (напр.: аккордах, *соинтервалах*, тональных планах и др.) [55.51-52, 68-69, 73-75; 41.507-510, Гл. IX; 13. Л 4.6; 66.30]. Данное конструктивное явление представляется как чрезвычайно значительное,

¹ А.С.Оголевец [47].

образующее сложное и полное "событий" становление музыки, требующее особого внимания и активного восприятия. Понимание такого рода логического развертывания музыки может быть определено, по выражению Б.Асафьева, как становление своеобразной "арочной системы" из звукокомплексов, в которой отклик на любой из них может возникнуть только на расстоянии, а не непосредственно и должно быть, по его мнению, осознано, как "носитель более интеллектуального творческого мастерства, чем в наивном сопоследовании исчерпывающие себя, непосредственно "по соседству" доказываемые интонации" 3.235. *Тематическая интонация* является одним из важнейших факторов *дополнительного гармонического единства*, применение которого, наряду с основными приёмами той или иной техники письма, способствует еще большему единению различных элементов гармонической структуры.

Тембр — "(франц. *timbre*) <...>. В музыке — качество звука (его о к р а с к а), позволяющее различать звуки одинаковой высоты, исполненные на различных инструментах или различными голосами. Тембр зависит от того, какие обертоны сопутствуют основному тону, какова интенсивность каждого из них и в каких областях звуковых частот образуются их скопления (форманты)" БЭКМ. См. *Валер, Колорит, Цвет*.

Тембровая гетерофония (= *тембровая полихромность*) — такая структура тембровой ткани, при которой каждая мелкая её частица (фраза, мотив, часть мотива, отдельный звук) имеет свою краску звучания, отъединяющую её от других и дающую, таким образом, новую возможность их одновременного созвучия — не слияния, а, наоборот, разъединения (в одновременности), приближения, но если нужно, то и слияния (действительного или условного). Красота сочетания тембров зависит не от классической уравновешенности их созвучия, образующей компактно звучащий аккорд или интервал (идея концепции консонанса, чуждой Веберну), а от того или иного взаимодействия контрастных красок — размещения их как бы в разных плоскостях, стереофонически, когда они не только не сливаются, но как бы и не соприкасаются друг с другом. (Часто встречающееся полное слияние нескольких звуков в аккорд имеет иной смысл, чем в классической ткани — не уравновешенное звучание автономных тонов-голосов, а недифференцированно-сонорное сплавление в неделимую темброкрасочную единицу; показательное отсутствие у Веберна в подобных случаях связанного последования подобных единиц.) В творческом процессе рисунок ткани и тембровое его решение становятся при этом такими же объектами, как мотив, тема, характер пьесы. И сами собой отпадают тогда прежние предписания, касающиеся способов получить "хорошую" звучность оркестра или ансамбля. Тембровая полихромность реализуется <...> во всех направлениях — по горизонтали, по вертикали и по "диагонали". По существу, она может считаться специфически веберновской аналогией, выдвинутой Шенбергом идее "тембровой мелодии: (*Klangfarbenmelodie*)" 97.262-263.

Темброинтонация — тембровые связи, отношения тембров, выступающие в качестве ведущей или практически основной конструктивной образно-драматургической единицы ("тембр как интонация", "тембровая интонационность", "комплексно-обертоновое интонирование" 3.329-332). "Осознание тембровости как интонационно-выразительного качества проходит "ариадниной нитью" до наших дней и является, в условиях классического голосоведения и при конструктивных канонах, даже отставших от бетховенских, самой яркой, и прогрессивной областью музыкальной мысли, изыскивающей новые пути познания действительности" 3.330. "В некоторых случаях обычная пропорция между <...> тонально-

функциональным значением аккорда и свойственными ему красочными функциями резко нарушается, что дает новое качество — "тембровость" [85.187]. "Может эмансипироваться и красочная сторона аккорда, превращаясь в особое выразительное средство, подобное тембру" 85.188.

Тембровые аккорды — см. в *Красочные аккорды*.

Тембровые созвучия — см. в *Красочные аккорды*.

Тембротональность* — тональная организация на уровне отношений темброединиц.

Терцовые ряды созвучий — ряды из трёх и более созвучий, основные тоны которых находятся в медиантовых отношениях (= нисходящих или восходящих терцовых). Эти ряды могут иметь и диатоническую и хроматическую природу. Терцовые ряды представляются как особые зоны с повышенным функциональным напряжением, сохраняющие свою тональную значимость, но проявляющие её в плане обогащения тональности новыми функциональными основными тонами. Чаще терцовые ряды (диатонические и хроматические) связаны с использованием консонирующих созвучий. См. *Функции тональные*.

Терцовые функции — см. *Функции тональные*; то же, что *Медиантовые функции*.

Техника — "и, ж. [нем. Technik < фр. technique < греч. technē искусство, мастерство]. 1. мн. нет. Совокупность средств труда, знаний и деятельности, служащих для создания материальных ценностей. *Наука и т. Передовая т.* 2. мн. нет. Совокупность приемов, применяемых в каком-н. деле, мастерстве. *Музыкальная т.*"¹.

Различаются следующие ведущие варианты современной музыкальной техники:

- **техника алеаторическая** — см. *Алеаторическая техника, алеаторика*;
- **техника додекафонная** — см. *Додекафонная техника, Додекафония*;
- **техника интервальных групп*** — то же, что *Соинтервальной техника**;
- **техника коллажа** — см. *Коллаж*;
- **техника компонентно-композиционного письма*** — композиционная техника, применяемая на уровне какого-либо из компонентов музыкальной ткани;
- **техника модальная** — см. *Модальная техника*;
- **техника пуантилистическая** — см. *Пуантилизм, Пуантилистическое пространство*;
- **техника развивающейся вариации** — см. *Развивающейся вариации техника*;
- **техника рядов** — см. *Рядов техника*;
- **техника серий** — см. *Серийная техника*;
- **техника техник** — техника, в роли отдельных конструктивных единиц которой выступают отдельные техники письма²; то же, что *Политехника** (2);
- **техника тональная** — см. *Тональная техника*;
- **техника тономодусов** — см. *Тономодусов техника*;
- **техника центра** — см. *Центра техника*.

Техникоструктурные законы* — см. *Структурнотехнические законы**.

Техникоструктурные факторы объединения* — принципы построения, присущие той или иной технике письма, применение которых в какой-либо из структур музыкального сочинения (в том числе, гармонической, временной и др.) направлено на создание в этой структуре определённого единения всех её конструктивных элементов и, в том числе, на уровне их состава, содержания, взаимосвязи и соподчинения; то же,

¹ БЭКМ, 2002., 2002.

² Термин Т.В.Шевченко.

что *Техникоструктурные факторы ограничения**. См. также *Общеструктурные факторы объединения, Конкретноструктурные факторы объединения*.

Содержание *техничеструктурных факторов объединения* раскрывается как индивидуальное преломление в какой-либо из структур музыкального сочинения *общеструктурных факторов объединения*, обусловленное спецификой принципов, методов письма музыкальной техники, применяемой при построении этих структур.

Названное действие различных *техничеструктурных факторов объединения* одновременно раскрывается и как действие, ведущее к *ограничению* конкретного гармонического материала в каждом сочинении, другими словами, и как *техничеструктурных факторов ограничения**.

Техничеструктурные факторы ограничения* — принципы построения, присущие той или иной технике письма, применение которых в какой-либо из структур музыкального сочинения (в том числе, гармонической, временной и др.) обуславливает определённое ограничение в составе, содержании, взаимосвязи и соподчинении всех её конструктивных элементов; то же, что *Техничеструктурные факторы объединения*. См. также *Общеструктурные факторы ограничения, Конкретноструктурные факторы ограничения*.

Содержание *техничеструктурных факторов ограничения* раскрывается как индивидуальное преломление в какой-либо из структур музыкального сочинения *общеструктурных факторов ограничения*, обусловленное спецификой принципов, методов письма музыкальной техники, применяемой при построении этих структур.

*Техничеструктурные факторы ограничения** различаются как *основные* и *дополнительные*. Отнесение к основным тех из них, которые являются конструктивно-определяющими и ведущими на протяжении всей структуры и действие которых распространяется на все её элементы, независимо от их конструктивного уровня. Отнесение к дополнительным факторов, действие которых распространяется на отдельные части структуры, на отдельные её конструктивные уровни и элементы.

Названное действие различных *техничеструктурных факторов ограничения** одновременно раскрывается и как действие, ведущее к *объединению* конкретного гармонического материала в каждом сочинении, другими словами, и как *техничеструктурных факторов объединения**.

Техническая композиция — музыкальное сочинение, выстроенное с применением различных электронно-технических средств звукозаписи, а также на основе электронных и традиционных источников звука, ритма и др. компонентов.

Тон [фр. ton < греч. tonos напряжение, ударение] — 1) "звук определённой высоты, музыкальный звук в отличие от шума" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов; 2) характеристика звука, определяемая набором частот звуковых колебаний, входящих в состав сплошного музыкального звука (наименьшая частота в частотном спектре звука называется основным тоном, остальные — обертонами); 3) в лингвистике — высотно-мелодические и другие акустические характеристики, отличающиеся друг от друга слоги или слова в языках, где тон играет смысловозначительную роль (напр., во вьетнамском языке); 4) оттенок речи, её звучания; 5) характер, оттенок красок, цвета по яркости, колориту; 6) "напряжение, усилие, потребное для высказывания аффекта, длительного эмоционального состояния, безразлично, в музыкальном тоне или слове, тон в своей эволюции выработался в тесной связи с эволюцией человеческого, "общественного" уха" 3.354-355.

Тональная дублировка — 1) векторная, ритмическая, а также *родственно-интервальная идентичность* двух и более голосов музыкальной ткани, при которой содержание интервалов этих голосов обусловлено тоно-интервальной структурой какого-либо общего звукоряда, лежащего в их основе (см. *Реальная дублировка, Дублирующие аккорды, Многоголосная мелодия, Скользящие аккорды.*); 2) способ утолщения мелодической линии, применяемый наряду с реальными дублировками. Материалом утолщения основной мелодической линии здесь является параллелизм голосов, не выходящих за пределы ступеневых ресурсов данного вида ладотональности [12. Гл. 7].

Тональная гармония — гармония тонально организованной звуковысотной структуры.

Тональная единица — какой-либо конструктивный элемент *тональной системы*, в том числе: отдельные звуки, интервалы и различного рода созвучия.

Тональная система — *система* отношений каких-либо одноматериальных и однопорядковых конструктивных элементов музыкальной ткани (в том числе: звуковых, ритмических и др.), выстроенная на основе *тонального принципа* т.е. принципа, при котором между ними устанавливается связь по структуре и тяготению, а также общая связь и зависимость по структуре и тяготению от какого-либо одного из этих элементов. (см. *Тональной системы закономерности, Центральный элемент, Лад.*

Тональная структура — *структура* каких-либо одноматериальных и однопорядковых элементов музыкальной ткани, выстроенная на основе *тонального принципа*, т.е. принципа, при котором между ними устанавливается связь по структуре и тяготению, а также общая связь и зависимость по структуре и тяготению от какого-либо одного из этих элементов (см. *Центральный элемент, Лад.*

Тональная подсистема — *тональная система*, являющаяся конструктивной составляющей тональной системы более высокого уровня (напр., отдельные тональности в политональности или относительно автономная тональная система в масштабе фразы как составной элемент тональной системы в масштабе периода); то же, что *Субтональность*.

Тональная субструктура — *тональная структура* какой-либо из конструктивных составляющих тональной структуры более высокого уровня (напр.: относительно автономная тональная структура в масштабе фразы как составной элемент тональной структуры в масштабе периода).

Тональная техника — совокупность приёмов централизованного построения музыкального сочинения на основе каких-либо звуковых элементов, в том числе: звуковых, временных, фактурных, динамических, тембровых и др.

Эта техника изначально является одной из важнейших на протяжении почти 300 лет и возникла вместе с осознанием централизованной взаимосвязи различных гармонических элементов одного и того же сочинения, в частности, его тонов, интервалов, созвучий и разнообразных их групповых объединений, участвующих в создании этого сочинения. Эти гармонические элементы могут принадлежать одному или нескольким мало- или многоступенным диатоническим и хроматическим звукорядам. В современной музыке тональная техника может быть также связана и с рядами самых разных, а не только высотно определённых звуковых элементов, в частности, соноров, шумозвуков, длительностей, ритмоформул, динамических оттенков, тембров, темпов, штрихов, фактур и др.

Собственно тональное функционирование этих компонентов обязательно подчинено в разной степени главному принципу *тональности* — центричности, т.е. принципу требующему от каждого из этих компонентов относительно ясного такого соподчинения, при котором все они относительно чётко дифференциру-

ются как главные и побочные конструктивные элементы единого целого и при этом обязательно непосредственно или опосредованно подчинённые одному из них. В 20 веке наблюдается смещение тональной техники письма с другими и прежде все новомодальной и серийной. (См. *Тональность*)

Тональная функция — см. *Функции тональные*.

Тонального последования фактор — фактор, действие которого направлено на установление какого-либо конструктивного элемента музыкальной ткани (в том числе: тона, интервала, созвучия, длительности, динамического оттенка, темброединицы, фактуроединицы, темпоединицы) или группы элементов в значении *центрального элемента* или, другими словами, *тонального центра*, на создание экстраполируемого определённого стремления — *тяготения* — к этому центру со стороны окружающих его элементов, экстраполируемой зависимости между ними по принципу *устой – неустой*, на организацию таких отношений, при которых отдельные периферийные элементы, в силу тех или иных конструктивных обстоятельств, всегда "стремятся" с большей или меньшей силой к разрушению своей зависимости от центрального элемента, к кардинальному изменению ранее сложившихся структурных отношений. Многократная повторность одного и того же хода от неустойчивых элементов к устойчивому, одного и того же порядка в движении периферийных элементов от центрального и к центральному — одна из важнейших предпосылок экстраполяции, т.е. предугадываемости этого хода и этого порядка, превращения его в очередное явление "фактора тонального последования". Значительное превосходство в своей ошутимости, своём восприятии имеют те из этих форм, которые уже имели своё воплощение в других музыкальных сочинениях разных авторов, прошли долгий путь к своему конструктивному осмыслению. Обретение новыми конструктивными формами значения тонального фактора — это, чаще всего (но не всегда - !) длительный процесс, происходящий как на уровне музыкального сознания отдельной личности, так и на уровне общественного музыкального сознания. Многочисленные музыковедческие исследования свидетельствуют о существовании немало числа музыкальных культур, в которых естественные, с нашей точки зрения, в частности, тонально-гармонические тяготения — явление не характерное, часто даже чуждое, и напротив, где к числу таковых относят те формы поведения конструктивных элементов музыкальной ткани, которые нам представляются неестественными, тяготеющая, "тональная направленность" которых для нас таковой не оказывается, а само движение, его направление нами не экстраполируется. Обретение теми или иными новыми конструктивными элементами и формами их связи, последования значения фактора тонального последования, естественных тонально-интонационных явлений, связано с различными предпосылками, в том числе: с необходимостью многократного прослушивания нового для нас материала, с отказом от известного предубеждения против его новизны, с конкретными свойствами этого материала, степенью его известности, с уровнем музыкальных способностей, музыкальной культуры слушателя и его интеллекта и мн. др.

Тональное мышление — 1) процесс отражения *тональных отношений* каких-либо конструктивных единиц музыкальной ткани в специальных представлениях, суждениях, понятиях, характеризующих эти отношения, их различные стороны; осознание отношений конструктивных компонентов *тональности*; осознание отношений конструктивных единиц *тональной структуры* музыкального сочинения; 3) осознание отношений различных конструктивных единиц *тонального процесса*, связанное с дифференциацией и интеграцией, установлением логики

таких отношений на различных конструктивных уровнях этого процесса.

Тональной системы закономерности — 1) закономерности какой-либо из систем музыкального сочинения (в том числе: временной, гармонической, динамической, фактурной, тембровой), выстроенной с помощью *тональной техники*; 2) закономерности какой-либо из систем музыкального сочинения, конструктивные элементы которой связаны между собой *тональным порядком*; 3) закономерности музыкальной системы или какой-либо из составляющих её субсистем, выстроенной на основе тонально организованного ряда (рядов) конструктивных элементов этой системы (субсистем) с условием их зависимо-го от порядка данного ряда появления.

Соблюдение *тонального порядка* — конструктивно определяющий принцип тональной системы музыкального сочинения. Наиболее характерные закономерности различных видов тональной системы:

- ограничение ресурсов какой-либо тональной системы определённым составом конструктивных единиц (напр., числом аккордов, длительностей, тембров и т.д.) и их порядком;
- зависимость целостности (единства) тональных систем разного рода от сохранения определённого состава их конструктивных единиц и определённого порядка в их появлении;
- преобладание принципа центropостоянности над принципом центропеременности;
- обусловленность характера динамики тонального процесса и индивидуально-стилистических аспектов его содержания содержанием тональности — составом её конструктивных элементов, спецификой их материального содержания, появления и взаимозависимости — тональная драматургия;
- специфичность связей, зависимостей, значений (функций) конструктивных элементов тональной системы, обусловленная содержанием их материала;

Тональности принцип — то же, что *Тональный принцип*.

Тональность — 1) конструктивное состояние музыкальной ткани, возникающее как следствие такого её выстраивания на основе определённого ряда (рядов) конструктивных элементов (в том числе: тонов, интервалов, созвучий, длительностей, динамических оттенков, тембров, фактур и др.) и групп из них, при котором возникает возможность экстраполяции действия этих элементов, направленности их движения, установления характера зависимости этих элементов друг от друга и устанавливается их общая зависимость от какого-либо одного из этих элементов (группы элементов) — см. *Центральный элемент*; 2.1) категория музыкального мышления, связанная с возможностью экстраполяции действия её конструктивных элементов, направленности их движения, установления характера зависимости этих элементов друг от друга и от *центрального элемента* системы. Возможность включения в эту категорию разных видов системы, основанных на технике центра на правах "уже тональных", "еще нетональных" или "промежуточных" обусловлена общественными — объективными и личностными — субъективными вариантами оценки и восприятия гармонического содержания названных видов, действия в них *фактора тонального последования*. В ходе длительного исторического вхождения тех или иных видов централизованной системы в общественное музыкальное сознание переход субъективных форм этих оценок в разряд объективных становится реальной закономерностью. Однако эта закономерность может иметь и "обратный характер", предполагающий возможность постепенного "за-

бывания" тех или иных формул гармонических отношений как связанных с *фактором тонального последования* (см. *Тонального последования фактор*). В этом же смысле содержание термина "атональность" может быть соотнесено с категорией музыкального мышления, которая вышеназванных возможностей экстраполяции конструктивного действия гармонических элементов не предполагает, либо допускает их проявление в виде "снятой тональности", "парящей", "рыхлой" и т.п., а также в тех структурах, формулы взаимоотношений гармонических элементов которых оказались в разряде забытых. При этом имеет место все тот же объективный или субъективный фактор оценки данного гармонического явления. Другими словами, для одного слушателя оно атонально в значении "хаотично", для другого "в чем-то уже тонально", для третьего "удивительно в своей гармоничности" и "централизованно безусловно", т.е. "в общем тонально, но не в традиционном значении этого слова" и т.д.; 2) принцип централизованной организации музыкальной структуры или какой-либо из составляющих её субструктур (в том числе: звуковысотной, ритмической, динамической, тембровой, фактурной, темповой) на основе определённого ряда конструктивных единиц (звуковысотных, ритмических, динамических, тембровых, фактурных, темповых и др.); 3) "иерархическая централизованная система функционально дифференцированных связей"¹.

Тональность диссонантная — см. *Диссонантная тональность*.

Тональные отношения — отношения каких-либо тонально-связанных конструктивных единиц музыкальной ткани (*звукоединиц, ритмоединиц, фактуроединиц* и др.) в том числе: отношения конструктивных элементов в составе *тональности*; отношения разнопозиционных тональностей в составе макротональности, т.е. субтональностей; отношения тональностей с одинаковым и различным состоянием (см. *Тональное состояние*).

Тональные функции — см. *Функции тональные*.

Тональный порядок — 1) такое расположение конструктивных элементов музыкальной ткани (в том числе: тонов, интервалов, созвучий, длительностей, динамических оттенков, тембров, фактур и др.), такое их последовательное появление, при котором устанавливается общая зависимость всех этих элементов от какого-либо одного из них, устанавливается их общее устремление – тяготение – к нему (см. *Центральный элемент*); 2) то же, что *Формульный порядок*. См. *Тональность*.

Тональный принцип — 1) обязательность такого выстраивания музыкальной ткани на основе определённого ряда (рядов) конструктивных элементов (в том числе: тонов, интервалов, созвучий, длительностей, динамических оттенков, *темброединиц, фактуроединиц, темпоединиц* и др., а также групп из них), при котором устанавливается их общая зависимость по структуре и тяготению от

¹ Холопов Ю. Н. Музыкальная энциклопедия. М., 1973-1982, том 5. Тональность.

Термин "тональность" применительно к звуковысотной организации неоднократно получал различные определения в музыковедческой литературе на протяжении многих лет. С наибольшей подробностью история этого термина прослеживается в диссертации М.Е. Катунян «Эволюция понятия тональности и новые гармонические явления в советской музыке». МГДОЛК, 1984. См. также: Холопов Ю. Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада. Сб./ст., М., 1971; Холопов Ю. Теоретический курс гармонии. М., 1988; Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. М., 1984.

В данной работе это понятие, как и понятия модальность, серийность, прогрессивность, связывается с организацией отношений не только звуковых элементов музыкальной ткани, но также ритмических, динамических, фактурных, тембровых и др.

какого-либо одного из этих элементов (см. *Центральный элемент, Лад*); 2) за - к о н централизованной организации музыкальной структуры или какой-либо из составляющих её субструктур (в том числе: звуковысотной, ритмической, динамической, тембровой, фактурной, темповой) на основе определённого ряда конструктивных единиц; п р и н ц и п централизованной соподчиненности конструктивных элементов музыкальной ткани. См. *Тональность*.

Тональный процесс — закономерное, последовательное движение каких-либо конструктивных элементов музыкальной ткани (звуков, интервалов, аккордов, длительностей, тембров, динамических оттенков, темпов, фактур и др.), обусловленное в своей организации *тональным принципом письма*. См. *Тональность*.

Тональных функций виды — см. *Функции тональные*.

Тоника — функция устойчивого конструктивного элемента в тональной организации; то же, что *Функция тоники, Функция тоническая*. Различаются *тоника основная* и *тоника местная*

- **тоника местная** — значение и связь устойчивого конструктивного элемента в *местной системе* (= subsysteme) гармонической организации музыкального сочинения (= системы или, иначе, макросистемы); значение и связь *местного устоя* с *местным неустоем*;
- **тоника основная** — значение и связь устойчивого конструктивного элемента на уровне всей гармонической организации музыкального сочинения (= всей его системы или, иначе, макросистемы); значение и связь *основного устоя* гармонической структуры, складывающегося в его отношениях со всеми её неустоями и *местными устоями*.

см. *Функции тональные*.

Тоника сложная. — "Тонику, включающую диссонирующие интервалы, можно назвать сложной тоникой <...>. После того, как перейден рубеж диссонанса, различия в степени сложности тоники и в степени удаления от консонирующего трезвучия делаются только количественными. Тоника при этом теряет многие из своих прежних качеств <...> Все звуки сложной тоники устойчивы, но не в равной мере <...>. Эстетическое значение сложных тоник — в новом ощущении гармонии (вводный тон в качестве тонической септимы не то же самое, что вводный тон, временно отрицающий тонику; то же с остальными побочными тонами). Сложная тоника изменяет направление тональных мелодических тяготений. В частности, мелодическими неустоями могут становиться и I, и III, и V ступени тональности" 85.270-271; 79. Разновидности сложных тоник: "производные от консонирующих созвучий (с побочными тонами, с группами побочных тонов)"; "мягкодиссонирующие с тритоном и производные от них"; "все прочие (квартовые, квинтовые, секундовые и септимовые, смешанной структуры без тритона, резко-диссонирующие с тритоном и др.)"; моноаккорды и полиаккорды [92.94-85].

Тоническая функция — см. *Тоника, Функции тональные, Функция тоническая*.

Тономодусов техника — модальная техника, использующая в качестве конструктивных единиц различные модусы тонов.

Третинатовая система¹ — система, в которой конструктивными единицами — основными ступенями — выступают звуки, находящиеся со своим ближайшим окружением в т р е т и н а т о в ы х о т н о ш е н и я х, другим словом, "трети-

¹ "Третинатовая", "четвертинатоновая",... "десятинатоновая" и им подобные наименования градаций современных звуковых систем предложены редакторами книги Цтирада Когоутека «Техника композиции в музыке XX века» (Ю.Н.Рагсом и Ю.Н.Холоповым) как производные от соответствующих русских корней типа "половина", "осьмина" ("восьмина"), "десятина".

натоны" — звуки, образующиеся как результат деления темперированного тона на три равных интервала. (См. *Двенадцатиступенная система, Полутоновый лад, Полидиатоника, Поллад, Многосоставный лад, Хроматика автономная, Хроматическая система, Хроматическая система, Хроматика автономная.*)

Тритонанта — функция неустойчивого конструктивного элемента, находящегося в тритоновых отношениях с устойчивым конструктивным элементом, то же, что *Тритоновая функция.*

Тритоновая функция — то же, что *Тритонанта.*

Ударность — "<...> очень развитая область акцентных ритмо-звучаний, не обусловленных ни дыханием, ни обязательной точностью интервальности <...>. Интонационность присуща и ударности: во-первых, через тембровость, во-вторых, <...> через наличие тона, тонуся, акцента, значит напряженности, "весомости" звука" 3.362.

Ударные аккорды — то же, что *Ударные созвучия.*

Ударные созвучия (= ударные аккорды) — созвучия, звучание которых представляется как отрывистое, т.е. возникающее без плавных переходов, с короткими паузами, как более или менее резкое.

Наиболее характерные параметры *ударных созвучий*:

"острый акцент" (различного рода удары, уколы и т.п.),

относительная краткость звучания,
расположение в крайних регистрах,
многозвучность,

обилие диссонлирующих интервалов,

повышенная плотность расположения тонов ("теснейшее расположение"),

и др.

Красочное содержание *ударных созвучий* напрямую зависит от их интервального состава (*интервальный колорит*), регистрового положения (*регистровый колорит*), характера их акцентуации (*акцентный колорит*), инструментального решения (*тембровый колорит*) и нек. др. факторов. Разнообразие этих условий — важная предпосылка образования большого числа *ударных созвучий* с яркой индивидуально-красочной выразительностью. Особенно часто эти созвучия употребляются в условиях ритмического движения, насыщенного неожиданными переменами, "поворотами".

Условная диатоника — диатоника, вмещающая элементы хроматики [75; 95.333]. (См. *Диатоника альтерационная.*)

Устой — 1) конструктивный элемент музыкального процесса, с появлением которого возникает ощущение временной или окончательной остановки этого процесса, относительного покоя, равновесия, эмоционально-смысловой завершенности; 2) конструктивный элемент музыкального процесса, объединяющий другие элементы в их общем устремлении, подчинении и зависимости по отношению к себе самому;

Устой — это "вовсе не обязательно тоника <...>. Частично (он — Д.Ш.) включает в себя подчиненные понятия: консонанс и тоника как устанавливающие равновесие и замыкающие движение. Но само (понятие устоя. — Д.Ш.) обнимает гораздо более широкий круг явлений. Устой находит своё приложение во всех факторах, участвующих в процессе формообразования, а не только в ладогармонических последованиях" 3.201. Устой — это "точка или опорный пункт всякого вида сопряжения звучащих элементов" 3.201.

Понятие *устой* применимо к разным конструктивным составляющим музыкальной ткани, в том числе, звуковым, временным, динамическим и пр., в частно-

сти:

- к консонантным и диссонантным созвучиям¹;
- различным сонорам, сонорной или дискретной звуковой группе;
- к отдельным фазам гармонического процесса, с появлением которой приходит состояние покоя, успокоения, равновесия, окончания на разных этапах этого процесса. Причём в роли такой фазы может выступить гармоническое поле в масштабах различных реприз, рефренов и т.д., которым в качестве неустоя противопоставляются гармонические поля связок, средин, эпизодов, разработок, сонантных подъемов и спадов (последним в роли "устоя" контрастируют сонантно статические поля и др.);
- к относительно простой или сложной метрической доле;
- к какой-либо фактуроединице и динамическому оттенку и т.д.

Важнейшее из условий, обеспечивающих осознания какого-либо конструктивного элемента музыкальной ткани как устойчивого — его повторение подряд или на расстоянии (как в данном сочинении, так и ранее услышанных) и особенно как компонента, обрамляющего какую-либо синтаксическую единицу музыкальной структуры — от простейшей до самой сложной, включая сюда и обрамление всей структуры. Наиболее ощутимым явление устойчивости оказывается при совпадении в этом значении нескольких разнопараметрных элементов (звуковых, временных и пр.).

В роли устоев могут выступать самые различные по масштабу гармонические, временные, фактурные и динамические "поля", вплоть до "полей" в границах экспозиций и реприз каких-либо музыкальных форм, рефренов и т.д., которым в качестве неустоя противопоставляются гармонические, временные, фактурные и динамические "поля" средин, связок, эпизодов, разработок.

Фазовые аккорды — то же, что *Аккорды-фазы*.

Фазы-сонанты* — то же, что *Сонантные фазы*.

Факторы объединения гармонической структуры — см. *Общеструктурные факторы объединения*.

Факторы ограничения гармонической структуры — см. *Общеструктурные факторы ограничения*.

Фактура (от лат. *factura* - изготовление, обработка, строение) — 1) оформление, строение музыкальной ткани; 2) определённая совокупность, содержание, отношения одновременно и последовательно развертывающихся различных элементов музыкальной ткани, в том числе, тонов, гармонических интервалов, созвучий, соноров, всевозможных ритмических, динамических, штриховых и артикуляционных конструктивных единиц, участвующих в образовании более или менее самостоятельных упрощённо-линейных или мелодических голосов, сонорных пластов или дискретного пространства.

В наиболее широком понимании, термин "фактура" охватывает также тембр, все три измерения музыкального пространства — глубину, вертикаль и гори-

¹ "Устой не только консонанс (разрядка моя. — Д.Ш.), потому что он понятие из области музыкальной кинетики и динамики, а не акустики и не учения об интервалах" 3.201.

² Глубина — "расслоение пространства на функционально разнородные в тематическом, динамическом и других отношениях планы; «вертикаль» — дифференциация отдельных тонов, интервалов, аккордов, голосов <...> по высотно-регистровому положению, «горизонталь» —

зонталь и является "чувственно воспринимаемым, непосредственно слышимым звуковым слоем музыки"¹, способным выступать в роли основного носителя её мысли — *фактуротемы**, т.е. как относительно самостоятельный эквивалент "темы-мелодии" и "темы-гармонии".

Как правило, при определении фактуры характеризуются: "объём и общая конфигурация звуковой массы музыкальной ткани (напр., «крещендирующий звуковой поток» и «диминуирующий звуковой поток»), "вес" этой массы (напр., фактура «тяжелая», «массивная», «легкая»), её плотность (фактура «дискретная», «разряженная», «плотная», «сгущённая», «компактная» и пр.), природа голосовых связей (фактура «линейная», в том числе: «гаммообразная», «мелодическая», «дискретная») и отношений отдельных голосов (фактура «подголосочная» или «гетерофонная», «имитационная», «контрастно-полифоническая», «гомофонная», хоральная, «сонорная» и пр.), инструментальный состав (фактура «оркестровая», «хоровая», «квартетная» и пр.). Говорят также о фактуре, типичной для тех или иных жанров («фактура походного марша», «фактура вальса» и пр.) и др."¹.

время, необходимое для развертывания всех деталей фактуры" Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М. 1972. — С.95.

"Глубинная координата выявляет отношение между рельефным, «передним» («ближним») планом и фоновыми, «задними» («удаленными»), причем рельеф и фон могут существовать либо в одновременности, (например, мелодия и сопровождение в гомофонном складе), либо в разновременности (имитации-переключки, отзвуки, отголоски, эффекты «удаления» или «приближения»). Это измерение основывается на средствах громкостной динамики («ближкое» — громче, «далекое» — тише) <...>, а также на значительно более сложных — интонационно-тематических — соотношениях компонентов ткани <...>" Сребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. — М. 1985. — С. 37. Специфичным для вертикальной организации в области фактуры, как пишет далее автор, оказывается не столько "дифференцированное интервальное строение", сколько "регистровое положение вертикального образования, его внутренняя конфигурация (симметричная или несимметричная), число голосов (вернее, звуков), расстояние между крайними из них". Там же — С. 38.

"Даже один, отдельно взятый звук в виде потенций синкретически содержит в себе все три координаты фактуры: он имеет абсолютную высоту, (то есть ориентирован по вертикали), ту или иную временную продолжительность (по горизонтали), он выделяется как рельеф, окружённый тишиной-фоном (в «глубине» акустического пространства). Фактурные закономерности зарождаются уже на уровне точки-звука <...>". Там же — С. 53.

¹ Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М. 1967. — С.333.

¹¹ Кюрегян Т.С. Музыкально-энциклопедический словарь. М.1990. — С.569.

Примерами разнообразной трактовки термина "фактура" и его отнесения к различным аспектам музыкальной ткани, в том числе, традиционно связываемым с этим термином или относительно новым в данном отношении, могут служить многочисленные определения этого термина, предлагаемые в ряде крупных научных работ и, в том числе, нижеприводимые:

"<...> звуковая ткань произведения, взятая в аспекте её строения и взаимодействия составляющих её голосов (это понятие включает также и всю тембровую сторону музыки). Фактура относится к важнейшим средствам музыкальной выразительности. Развитость фактуры придает музыке художественное богатство чувственной полнокровности выражения. С к л а д — есть принцип или конкретный способ сложения звуковой ткани; склад — понятие, практически чрезвычайно близкое «фактуре»" Холопов Ю. Гармония. М. 1988. — С.99.

"<...> строение музыкальной ткани, учитывающее характер и соотношение составляющих

её голосов <...> " Холопова В.Н. Фактура // Теория музыки. — С-Пб. 2002. — С. 184.

"<...> конечное звено в цепи трёх соподчиненных понятий: склад музыкальный (принцип изложения) — ткань музыкальная (первичное, иногда схематизированное представление) — фактура (конечный результат)" Юрегия Т.С. Музыкально-энциклопедический словарь. М. 1990. — С.569.

"Понятие фактуры включает в себя и гармонию, и полифонию, но рассматриваемые не с их специфически гармонической или полифонической стороны <...>, а со стороны образуемых ими реально звучащих слоёв музыкальной ткани, которые составляют то, что принято называть конкретным изложением, т.е. со стороны количества голосов (с возможными удвоениями), их расположения, общего характера их движения, фигурации и т.д. <...>. В фактуру, понимаемую в широком смысле слова, включают и тембр (инструментовку), ибо он несомненно относится к сфере конкретного изложения. Поскольку, однако, тембр (наряду с высотой, длительностью и силой) является одним из свойств звука и самостоятельных элементов музыки, под фактурой в тесном смысле понимается соотношение одновременно развёртывающихся компонентов музыкального произведения или отрывка независимо от их тембровой окраски (нередко, когда имеют в виду тембр и фактуру вместе взятые, говорят о темброво-фактурной стороне музыки, о темброво-фактурных эффектах) <...>. Часто вместо термина «фактура» применяется и какой-либо иной, например «склад», «сложение», «строение», «изложение»<...>. Существенно при этом, что в подобных случаях под словами «склад», «строение», «сложение» имеется в виду характер сложения целого из одновременно звучащих компонентов, а не из сменяющих друг друга частей. Впрочем, одно обычно связано с другим <...>. И подобно тому как мелодия и гармония находятся в тесной взаимозависимости, так и между формой произведения и его фактурой имеется определённая связь. Из этой связи исходит, напр., общепринятое деление форм на гомофонные и полифонические. Правда, такое деление несколько условно (в одном произведении могут сменяться разные типы фактуры, а кроме того, существуют смешанные виды самой фактуры), но всё же оно имеет свой смысл и показывает тяготение определенных типов фактуры к известным типам развития и формообразования (в конечном же счёте, жанровая природа музыки в значительной мере обуславливает и то, и другое)" Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М. 1967. — С.331-333.

"В музыкальной фактуре можно насчитать следующие три параметра: высотно-регистровый, временной и глубинный <...>. Понятия вертикали и горизонтали <...> сравнительно недавно <...> дополнились монятием диагонали, и в музыкально-теоретический обиход вошли выражения «диагональная фактура», «диагональная гармония», «диагональный тематизм» <...>. Диагональная фактура была связана с целым комплексом выразительных средств одной из стилевых областей музыки XX в. Составные такого комплекса — это тотальная хроматика со сплошным заполнением полутоновых «полей», додекафонная серия, созвучия-кластеры, crescendo-diminuendo фактуры как способ оформления музыкальной ткани, придания ей упорядоченности и целостности. <...>. Глубинный (пространственный) параметр фактуры как теоретическое понятие явился отражением одной из существенных особенностей выразительности и коммуникации музыки XX в. и вместе с тем констатацией пространственных свойств фактуры, объективно присущих искусству звука и бытующих многие века <...>. Помимо того, что глубинная многоплановость вообще объективно присуща музыкальной фактуре, в тех или иных жанрах и композиторских школах вырабатывались специфические виды пространственных эффектов. Так, в инструментальном концерте барокко специальным приёмом было пространственное сопоставление tutti и soli <...>. В русле живописно-пленэрной тенденции, близкой к импрессионизму, появилось намеренное звуковое контрастирование оркестровых групп в одновременности, выделение переднего и дальнего плана звучности (пространственный эффект этого момента подмечен А.Шнитке в его статье «Особенности

Ниже в алфавитном порядке называются и определяются наиболее распространённые типы, виды и подвиды современной фактуры (их обобщающие классификации даны в первом томе книги автора «Теоретический и практический курсы современной гармонии»:

* **полифактура** — *фактура* (= макрофактура), в которой контрапунктируют две и более разных фактур (= субфактур). Вариантность современной полифактуры практически безгранична. В частности, к ней относятся:

- **гиперполифактура*** — *полифактура*, в состав которой входит более четырёх разных *фактур*;
- **полифактура, состоящая из разных вариантов фактуры полиостинатной с запаздывающим форшлагом***¹ и *фактуры монофонической**;
- **полифактура, состоящая из фактуры аккордо-ленточной*** и *фактуры педальной**;
- **и мн. др.**

* **синтфактура*** — фактура, в которой одновременно применяются отдельные приёмы обработки музыкального материала, присущие разным её типам, видам и подвидам. В современной музыке встречается множество вариантов этого типа *фактуры*, в частности:

- **синтфактура имитационная, мономерная остинатно-интервальная*** — *синтфактура**, в которой одновременно применяются приёмы обработки музыкального материала, присущие *фактуре имитационной, мономерной и остинатно-интервальной**;

оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского»). В стиле *crescendo-diminuendo* Веберна как органическое фактурное свойство сложилось глубинное измерение, давшее новый аспект комплементарной полифонии — одни голоса как бы позади других — и снявшее (вместе с приемами обычной полифонии) диссонантное напряжение тотальной хроматики в звуковысотной области <...> (Глубинный ракурс фактуры Веберна рассматривается в работе В. Холопова, Ю.Холопов. Антон Веберн. М., 1984, с. 259-265.). Во второй половине XX в. широкое распространение получили стереозффекты, достигаемые реальными пространственными дистанциями между источниками звука — живыми исполнителями и магнитофонами. Смысл такой стереофактуры состоит в возможности привнести черты театральной драматургии, в создании элементов «инструментального театра», в художественном освоении новых технических условий бытования музыки XX в. — наличии механических способов музыкального продуцирования" Холопова В.Н. Фактура // Теория музыки. — С-Пб. 2002. — С. 190-192.

"Фактурная система иерархична по структуре. К наивысшему и наиболее обобщенному её уровню относятся фактурные типы — категория, в которой функциональная сторона пространственно-координатной природы музыкальной фактуры находит наиболее обобщенное, абстрактное понятие. На более низком и одновременно более конкретном уровне иерархии находятся склады — категория в которой функциональная сторона пространственно-координатной природы музыкальной фактуры конкретизируется в исторически отстоявшихся видах ткани, обладающих некоторыми признаками фонической стороны фактуры <...>. "В понятии склада <...> приемлемы все основные характеристики фактуры, поскольку оно включает в себя как характер функциональных отношений, так и определённый круг наиболее свойственных данному складу рисунков-конфигураций". Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. — М. 1985. — С., соответственно, 57 и 77.

¹ *Форшлаг запаздывающий** — форшлаг появляющийся после звука, созвучия, а не перед ним в отличие от традиционного форшлага, предшествующего им.

▪ **синтфактура имитационная, мономерная оstinатно-тоновая*** — *синтфактура**, — *синтфактура**, в которой одновременно применяются приёмы обработки музыкального материала, присущие *фактуре имитационной, мономерной и оstinатно-тоновой**;

▪ **синтфактура арпеджированная квази пуантилистическая*** — *синтфактура**, в которой одновременно применяются приёмы обработки музыкального материала, присущие *фактуре арпеджированной и фактуре квази пуантилистической**;

▪ **и мн. др.**

* **фактура аккордовая** — *фактура*, основными конструктивными элементами которой являются *аккорды*; то же, что *Фактура хоральная*. К этому типу фактуры, в частности, относятся следующие её виды и подвиды:

▪ **фактура аккордовая квартетная*** — *фактура аккордовая* с квартетной структурой, входящих в неё аккордов;

▪ **фактура аккордовая квинтовая*** — *фактура аккордовая* с квинтовой структурой, входящих в неё аккордов;

▪ **фактура аккордовая кластерная*** — *фактура аккордовая*, конструктивным элементом которой являются кластеры; то же, что *Фактура аккордовая секундовая**;

▪ **фактура аккордовая монофоническая*** — *фактура аккордовая*, тоны которой всегда появляются порознь и в пределах одного голоса (см. *Аккорд монофонический**);

▪ **фактура аккордовая однородноинтервальная*** — *фактура аккордовая*, интервальная структура аккордов которой состоит только из однородных интервалов (напр., терций, секунд и т.п.);

▪ **фактура аккордовая секундовая*** — *фактура аккордовая*, с секундовой структурой, входящих в неё аккордов; то же, что *Фактура кластерная*;

▪ **фактура аккордовая смешанно-интервальная*** — *фактура аккордовая*, структура аккордов которой содержит разные интервалы;

▪ **фактура аккордовая терцовая*** — *фактура аккордовая* с терцовой структурой, входящих в неё аккордов;

▪ **фактура аккордо-ленточная*** — *фактура аккордовая монофоническая**, продублированная аккордами;

▪ **фактура арпеджированная** — *фактура*, основными конструктивными элементами которой являются аккорды, изложенные в виде *арпеджио*. Её виды и подвиды:

▪ **фактура арпеджированная волнообразная*** — *фактура арпеджированная** с волнообразным вектором движения;

▪ **фактура арпеджированная восходящая*** — *фактура арпеджированная* с восходящим вектором движения;

▪ **фактура арпеджированная глissандирующая*** (то же, что *Арпеджио глissандирующее**) — *фактура арпеджированная*, основными конструктивными элементами которой являются относительно быстрые арпеджио, исполняемое с ускорением или замедлением. Её подвиды:

▪ **фактура арпеджированная глissандирующая с интервальными дублировками*** — *фактура арпеджированная глissандирующая*, звуки которой продублированы интервалами;

- **фактура арпеджированная глоссандирующая удержанная*** — фактура арпеджированная глоссандирующая, звуки которой поочерёдно удерживаются в момент появления следующих;
- **фактура арпеджированная диминуирующая*** — фактура арпеджированная, исполняемая с замедлением;
- **фактура арпеджированная дискретная*** — фактура арпеджированная, все звуковые конструктивные единицы которой разделены паузами (и возможно отличаются по другим параметрам. Напр., тембровому, динамическому, штриховому). Её подвиды:
 - **фактура арпеджированная абсолютно дискретная*** — фактура арпеджированная, все звуковые компоненты которой регулярно или относительно регулярно чередуются с паузами сходной и разной протяжённости;
 - **фактура арпеджированная аккордодискретная*** — фактура арпеджированная, конструктивными единицами которой являются аккорды, разделённые паузами (а также возможно отличающиеся своими тембровыми, динамическими, штриховыми и др. параметрами);
 - **фактура арпеджированная дискретно-групповая*** — фактура арпеджированная дискретная*, конструктивными компонентами которой являются звуковые относительно краткие арпеджированные фрагменты, разделённые паузами. Внутри данных фрагментов могут также присутствовать паузы;
 - **фактура арпеджированная интервалодискретная*** — фактура арпеджированная дискретная*, конструктивными единицами которой являются отдельные гармонические интервалы арпеджио, разделённые паузами;
 - **фактура арпеджированная смешанно-дискретная*** — фактура арпеджированная дискретная*, конструктивными единицами которой являются различные созвучия, в том числе: отдельные тоны, гармонические интервалы, созвучия из трёх и более звуков одинаковой и разной интервальной структуры, следующие друг за другом в порядке однородности или свободно;
 - **фактура арпеджированная тонодискретная*** — фактура арпеджированная дискретная*, конструктивными единицами которой являются разделённые паузами отдельные звуки (тоны) арпеджио;
 - **фактура арпеджированная частично дискретная*** — фактура арпеджированная, отдельные части которой — "субарпеджио" — регулярно или относительно регулярно чередуются с паузами сходной и разной протяжённости;
- **фактура арпеджированная зеркальная*** — фактура арпеджированная, составленная из арпеджио с противоположным направлением движения. Её подвиды:
 - **фактура арпеджированная имитационно-зеркальная*** — фактура арпеджированная двухголосная, в которой одно арпеджио имитирует другое с противоположным вектором движения¹;

¹ Арпеджированная двухголосная (двупластовая) фактура, в которой одно арпеджио имити-

- **фактура арпеджированная синхронно-зеркальная*** — фактура арпеджированная, двухголосная, движение отдельных арпеджированных голосов которой складывается синхронно и зеркально;
- **фактура арпеджированная континуальная*** — фактура арпеджированная, конструктивно-звуковые элементы которой следуют друг за другом непрерывно;
- **фактура арпеджированная крещендирующая*** — фактура арпеджированная, развивающаяся с постепенным ускорением;
- **фактура арпеджированная ломанная*** — фактура арпеджированная, составленная из "субарпеджио", каждый раз начинающихся в качестве новых частей общего арпеджио с его предыдущих звуков и имеющих ту же интервальную структуру. Её подвиды:
 - **фактура арпеджированная ломанная мономерно-ритмоформульная с зеркальной структурой*** — фактура арпеджированная ломанная*, содержащая мономерно-ритмоформульный материал и имеющая временные отклонения от основного направления в своём движении;
 - **фактура арпеджированная ломанная с удерживаемыми звуками*** — фактура арпеджированная ломанная*, звуки которой удерживаются ("педализируются") в момент появления новых;
 - **фактура арпеджированная ломанная супертонная*** (= аккордовая) — фактура арпеджированная ломанная*, продублированная гармоническими интервалами или созвучиями;
 - **и др.;**
- **фактура арпеджированная многоголосная*** — фактура арпеджированная, объединяющая несколько арпеджированных голосов;
- **фактура арпеджированная многопластовая*** — фактура арпеджированная, объединяющая несколько гармонических пластов, каждый из которых представляет собой фактуру арпеджированную многоголосную*;
- **фактура арпеджированная мономерная*** — фактура арпеджированная, все звуки которой имеют одинаковую протяженность;
- **фактура арпеджированная недублированная*** — фактура арпеджированная, составляющие тоны которой не дублируются какими-либо гармоническими созвучиями;
- **фактура арпеджированная неударная (без педали)*** — фактура арпеджированная, звуковые единицы которой (отдельные тона, гармонические интервалы, гармонические созвучия любой структуры) не педализируются в момент появления новых звуковых единиц;
- **фактура арпеджированная нисходящая*** — фактура арпеджированная с нисходящим вектором движения;
- **фактура арпеджированная одновекторная*** — фактура арпеджированная с однонаправленным движением;
- **фактура арпеджированная одноголосная*** — фактура арпеджированная, представляющая собой одноголосное арпеджио. Её подвиды разного порядка:
 - **фактура арпеджированная одноголосная дублированная*** —

рует другое с противоположным вектором движения.

*фактура арпеджированная одноголосная**, составляющие тоны которой дублируются какими-либо гармоническими созвучиями (напр., интервалами, аккордами). В том числе:

- *фактура арпеджированная одноголосная с аккордовыми дублировками**;
- *фактура арпеджированная одноголосная с интервальными дублировками** — *фактура арпеджированная одноголосная*, звуки которой продублированы гармоническими интервалами;
- *фактура арпеджированная одноголосная недублированная** — *фактура арпеджированная одноголосная**, составляющие тоны которой не дублируются какими-либо гармоническими созвучиями;
- *фактура арпеджированная остинатная** — *фактура арпеджированная*, фрагменты которой или вся музыкальная ткань с этой фактурой повторяются подряд неоднократно;
- *фактура арпеджированная ритмоформульная имитационная** — *фактура арпеджированная многоголосная**, в основе метроритмической структуры которой лежит одна или несколько ритмоформул, а отдельные её голоса имитируют друг друга;
- *фактура арпеджированная темпопеременная** — *фактура арпеджированная**, конструктивные составляющие которой исполняются в разном темпе. При этом такая переменность темпа может быть диминуирующей, крещендирующей, однократной, многократной, регулярной и нерегулярной, а сама фактура при этом дублированной и недублированной, что приводит к образованию соответствующих разнообразных подвидов вышеназванной фактуры. Её подвиды:
 - *фактура арпеджированная замедляющаяся**, т.е. *фактура арпеджированная**, исполняемая с замедлением;
 - *фактура арпеджированная ускоряющаяся**, т.е. *фактура арпеджированная**, исполняемая с ускорением;
 - **и мн. др.;**
- *фактура арпеджированная темпопостоянная** — *фактура арпеджированная*, исполняемая с неизменяемым темпом;
- *фактура арпеджированная удержанная** — арпеджио, звучащие компоненты которого (отдельные тона, гармонические интервалы, гармонические созвучия) после своего появления сохраняются в этом арпеджио ("педализируются"). Её подвиды:
 - *фактура арпеджированная удержанная восходящая** — *фактура арпеджированная удержанная**, звуки которой имеют восходящий вектор движения;
 - *фактура арпеджированная удержанное глиссандирующая** — *фактура арпеджированная удержанная**, звуки которой появляются с постепенным быстрым ускорением или замедлением,
 - *фактура арпеджированная удержанная нисходящая** — *фактура арпеджированная удержанная**, звуки которой имеют нисходящий вектор движения;
- *фактура "гармонические фигурации"* — *фактура*, основными конструктивными элементами которой являются созвучия, чьи тоны появляются одновременно с нарушением их расположения и порядка, принадлежащего основному виду этих созвучий (напр., "альбертиевые

басы"), образуя в результате разные "гармонические фигуры";

▪ **фактура моноаккордовая** — *фактура аккордовая*, состоящая из *моноаккордов*;

▪ **фактура полиаккордовая** — *фактура аккордовая*, состоящая из *полиаккордов*;

▪ **фактура хоральная** — *фактура аккордовая*, которой присуще синхронное появление всех тонов, входящих в её аккорды. К её вариантам в частности, относятся:

▪ **фактура хорально-дискретная*** (= **фактура дискретная хоральная***) — *фактура аккордовая*, все или почти все аккорды которой обязательно разделены паузами и могут также различаться по своим регистровым, тембровым, штриховым, динамическим и др. параметрам;

▪ **фактура хорально-континуальная*** (= **фактура континуально-хоральная***) — *фактура аккордовая*, все или почти все аккорды которой непосредственно переходят сразу друг в друга, т.е. чередуются без пауз или количество этих пауз относительно минимально;

* **фактура-аллюзия*** — *фактура*, которая представляется только как аллюзия на какие-либо типы и виды фактуры, т.е. воспринимается только как их относительно неопределённая, как бы "размытая" проекция;

* **фактура-брожение*** — *фактура*, представляющая собой стаккатное, "маркатное", "легатное" и т.п. многократное "перебирание" нескольких тонов, расположенных друг от друга на секунду и терцию, а также гармонических интервалов и созвучий, напоминающее при этом как бы процесс брожения, кипения вязкой жидкости, на поверхности которой постоянно или попеременно возникают регулярные и нерегулярные, разновысотные (на кварту-квинту) "звуки-всплески", "интервалы-всплески" и "созвучия-всплески". В частности, к её разновидностям относятся:

▪ **фактура-брожение аккордовое*** — *фактура-брожение**, основными конструктивно-звуковыми элементами которой являются аккорды. В том числе:

▪ **фактура-брожение аккордовое с предъёмом*** — *фактура-брожение аккордовое**, все или многие аккорды которой имеют предъём;

▪ и др.;

▪ **фактура брожение диминуирующее*** — *фактура-брожение**, процесс развития которой связан с постепенным ослаблением своей метроритмической интенсивности и снижением высотных параметров. В частности:

▪ **фактура-брожение диминуирующее аккордовое*** — *фактура-брожение аккордовое**, процесс развития которой связан с постепенным ослаблением своей метроритмической интенсивности и понижением высотных параметров;

▪ **фактура-брожение диминуирующее интервальное*** — *фактура-брожение интервальное**, процесс развития которой связан с постепенным ослаблением своей метроритмической интенсивности и снижением высотных параметров;

▪ **фактура-брожение диминуирующее тоновое*** — *фактура-брожение тоновое**, процесс развития которой связан с посте-

пленным ослаблением своей метроритмической интенсивности и снижением высотных параметров;

▪ **фактура-брожение интервальное*** — **фактура-брожение***, основными конструктивно-звуковыми элементами которой являются гармонические интервалы;

▪ **фактура-брожение интервально-аккордовое*** — **фактура-брожение***, основными конструктивно-звуковыми элементами которой являются гармонические интервалы и аккорды;

▪ **фактура-брожение крещендирующее*** — **фактура-брожение***, процесс развития которой связан с постепенной активизацией своего метроритмического процесса и наращиванием высотных параметров. В том числе:

▪ **фактура-брожение крещендирующее аккордовое*** — **фактура-брожение аккордовое***, процесс развития которой связан с постепенной активизацией своего метроритмического процесса и наращиванием высотных параметров;

▪ **фактура-брожение крещендирующее интервальное*** — **фактура-брожение интервальное***, процесс развития которой связан с постепенной активизацией своего метроритмического процесса и наращиванием высотных параметров;

▪ **фактура-брожение крещендирующее тоновое*** — **фактура-брожение тоновое***, процесс развития которой связан с постепенным с постепенной активизацией своего метроритмического процесса и наращиванием высотных параметров;

▪ **фактура-брожение тоновое*** — **фактура**, представляющая собой стаккатное, "маркатное", "легатное" и т.п. многократное "перебирание" двух и более относительно близко расположенных тонов. В том числе:

▪ **фактура-брожение тоновое двухголосное, стаккатное, свободно-имитационное*** — **фактура-брожение тоновое***, процесс развития которой происходит в условиях свободно-имитационного двухголосия и связан с использованием штриха стаккато;

▪ **фактура-брожение тоновое диминуирующее*** — **фактура-брожение тоновое***, процесс развития которой связан с постепенным ослаблением своей метроритмической интенсивности и снижением высотных параметров;

▪ **фактура-брожение тоновое крещендирующее*** — **фактура-брожение тоновое***, процесс развития которой связан с постепенным с постепенной активизацией своего метроритмического процесса и наращиванием высотных параметров;

▪ **фактура-брожение тоновое ритмоформульное пунктирное*** — **фактура-брожение тоновое***, процесс метроритмического развития которой основан на одной или нескольких пунктирных ритмоформулах;

* **фактура вибрирующая*** — **фактура**, для которой характерно регулярное и относительно быстрое смещение на секунду вверх и вниз каких-либо звуковых элементов, в том числе: тонов, гармонических интервалов и созвучий. В зависимости от содержания гармонических элементов, участвующих в **вибрирующей фактуре*** к её разновидностям, в частности, относятся:

▪ **фактура вибрирующая аккордовая*** — **фактура вибрирующая***, для

которой характерно регулярное и относительно быстрое смещение на секунду вверх и вниз каких-либо созвучий любого типа;

▪ **фактура вибрирующая интервальная*** — *фактура вибрирующая**, для которой характерно регулярное и относительно быстрое смещение на секунду вверх и вниз каких-либо гармонических интервалов;

▪ **фактура вибрирующая кластерная*** — *фактура вибрирующая**, для которой характерно регулярное и относительно быстрое смещение на секунду вверх и вниз каких-либо кластеров;

▪ **фактура вибрирующая с форшлагом*** — *фактура вибрирующая**, для которой характерно регулярное и относительно быстрое смещение на секунду вверх и вниз каких-либо звуковых элементов с форшлагом;

▪ **фактура вибрирующая тоновая*** — *фактура вибрирующая**, для которой характерно регулярное и относительно быстрое смещение на секунду вверх и вниз тонов;

▪ **и др.**

* **фактура гаммообразная** — *фактура*, в качестве основных конструктивных элементов которой функционируют гаммы (= линии) различного звукового, векторного и интервального содержания; то же что *Линейная фактура*. К разновидностям *гаммообразной фактуры*, в частности, относятся:

▪ **фактура гаммообразная восходящая*** — *фактура гаммообразная*, конструктивными единицами которой являются только восходящие гаммы;

▪ **фактура гаммообразная глissандирующая*** — *фактура гаммообразная*, конструктивными единицами которой являются восходящие и нисходящие гаммы, в том числе и с микрохроматической интерваликой, исполняемые глissандо. Напр.:

▪ **фактура гаммообразная глissандирующая восходящая*** — *фактура гаммообразная*, конструктивными единицами которой являются восходящие гаммы, в том числе с микрохроматической интерваликой, исполняемые глissандо;

▪ **фактура гаммообразная глissандирующая зигзагообразная*** — *фактура гаммообразная зигзаговая**, исполняемая глissандо;

▪ **фактура гаммообразная глissандирующая нисходящая*** — *фактура гаммообразная*, конструктивными единицами которой являются восходящие и нисходящие гаммы, в том числе с микрохроматической интерваликой, исполняемые глissандо;

▪ **фактура гаммообразная глissандирующая однонаправленная*** — *фактура гаммообразная*, конструктивными единицами которой являются только восходящие или только нисходящие гаммы, в том числе с микрохроматической интерваликой, исполняемые глissандо;

▪ **фактура гаммообразная глissандирующая прямолинейная*** — *фактура гаммообразная глissандирующая** одновекторная (т.е. только восходящая, только нисходящая);

▪ **фактура гаммообразная глissандирующая с замедлением*** — *фактура гаммообразная*, исполняемая глissандо с замедлением;

▪ **фактура гаммообразная глissандирующая с ускорением*** — *фактура гаммообразная*, исполняемая глissандо с ускорением;

▪ **фактура гаммообразная глissандирующая со скрытым двухголосием*** — *фактура гаммообразная глissандирующая**, со-

держащая признаки скрытого двухголосия;

- **и др.;**
- **фактура гаммообразная зеркальная*** — фактура гаммообразная, в которой по горизонтали или по вертикали объединены разнонаправленные гаммы;
- **фактура гаммообразная зигзаговая*** — фактура гаммообразная, конструктивными единицами которой являются последовательно сменяющиеся друг друга восходящие и нисходящие гаммы одинаковой и разной протяжённости;
- **фактура гаммообразная многоголосная** — фактура гаммообразная, складывающаяся в условиях многоголосной ткани. В том числе:
 - **фактура гаммообразная многоголосная имитационная*** — фактура гаммообразная, складывающаяся в условиях имитационного многоголосия;
 - **и др.;**
 - **фактура гаммообразная мономерная*** — фактура гаммообразная, составленная только из одинаковых длительностей;
 - **фактура гаммообразная нисходящая*** — фактура гаммообразная, конструктивными единицами которой являются только нисходящие гаммы;
 - **фактура гаммообразная одноголосная*** — фактура гаммообразная, складывающаяся в условиях многоголосия. В том числе:
 - **фактура гаммообразная одноголосная восходящая*** — фактура гаммообразная, конструктивными единицами которой являются только восходящие гаммы;
 - **фактура гаммообразная одноголосная глissандирующая*** — фактура гаммообразная одноголосная, исполняемое глissандо; то же, что Фактура глissандирующая;
 - **фактура гаммообразная одноголосная нисходящая*** — фактура гаммообразная, конструктивными единицами которой являются только нисходящие гаммы;
 - **и др.;**
 - **фактура гаммообразная разнодлительностная*** — фактура гаммообразная, составленная из разных длительностей;
 - **и мн. др.;**

* **фактура гетерофонная** — совокупность, содержание, соотношение (функции) одновременно развёртывающихся двух и более голосов, исполняющих при этом то различные варианты одной и той же мелодии, то один и тот же её вариант в унисон на одной или разной высотах; то же, что Фактура подголосочная¹; (см. также Гетерофония). Среди её современных видов, выделяются:

- **фактура гетерофонная континуальная*** — фактура гетерофон-

¹ "В подголосочной полифонии все голоса одновременно исполняют различные варианты одной и той же мелодии. Благодаря различию вариантов в многоголосии возникают то слияния голосов в унисон (и движение параллельными унисонами), то расхождения их в иные интервалы. Чем богаче различия между вариантами мелодии в любом из голосов, тем ближе подходит подголосочный склад к разнотемной (контрастной) полифонии, так как разнотемная полифония строится на сочетании в каждый данный момент времени р а з л и ч н ы х мелодий" Скребков С.С. Учебник полифонии. М., 1965. С. 4.

ная, голоса которой непрерывны, а паузы, если и имеют место, то являются относительно редким явлением;

▪ **фактура гетерофонная с алеаторическими паузами*** — фактура гетерофонная с паузами, протяжённость которых при каждом новом исполнении индивидуально определяется исполнителем;

▪ **фактура гетерофонно-сонорная*** — сверхплотное многоголосие, отдельные голоса которого не допускают и в принципе не предполагают какой-либо своей дифференциации; то же, что *Микрополифония*;

▪ и др.;

* **фактура глissандирующая** — фактура гаммообразная, в которой используются только микрохроматические интервальные отношения и исполняемая глissандо; то же, что *Фактура глissандо*;

* **фактура глissандо** — то же, что *Фактура глissандирующая*; см. также *Фактура гаммообразная*;

* **фактура гомофонная** — 1) совокупность, содержание, соотношение (функции) связанных голосоведением созвучий и сопровождаемой ими мелодической линии; 2) многоголосие, содержащее один главный — мелодический голос — и несколько (обычно три и более) соподчинённых голосов, сопровождающих главный в качестве единого гармонического пласта¹. Характерная особенность временной структуры гармонического пласта, составленного из сопровождающих голосов — тенденция к тождественности или абсолютная тождественность ритмического рисунка этих голосов или, другими словами, их ритмическая синхронность; то же, что *Фактура гомофонно-гармоническая*. Основные варианты данной фактуры:

▪ мелодическая линия — верхний голос (= сопрано) с аккордовым сопровождением какого-либо вида, подвида;

▪ мелодическая линия — средний голос (= альт, тенор) между двумя аккордовыми слоями (аккорды возможны одинакового вида и подвида и разного);

▪ мелодическая линия — нижний голос (= бас с аккордовым сопровождением какого-либо вида или подвида);

* **фактура гомофонно-гармоническая** — то же, что *Фактура гомофонная*;

* **фактура дискретная*** — 1) фактура, конструктивные единицы которой (в том числе: звуковые, ритмические, тембровые, штриховые и др.) изолированы друг от друга в пространственно-временном отношении. Специфическая конструктивная закономерность этой фактуры — отказ от непосредственных, непрерывных линейных или мелодических связей между отдельными звуковыми элементами и возможность образования между ними только "линейно-

¹ "Гомофонный склад (или просто гомофония) отличается от полифонии наличием главной мелодии (или главных мелодий) и обязательного сопровождения (аккомпанемента). Сопровождающие голоса оказываются такими потому, что музыкальный материал, исполняемый ими, значительно менее мелодичен и самостоятелен, чем материал главной мелодии. В подавляющем большинстве случаев аккомпанемент складывается из аккордов или из звуков разложенных аккордов, и при этом ни один из сопровождающих голосов не становится ярко выраженной самостоятельной мелодией... В гомофонном складе потенциально имеются возможности для полифонии... Достаточно усилить, оживить сопровождающие голоса, как они уже зазвучат наподобие контрастирующих мелодий, в целом может образоваться полифонический или почти полифонический склад" Скребков С. С. Учебник полифонии. М., 1965. С. 8.

дискретных" или, иначе, "линейно-пунктирных" внутренних голосовых связей¹; 2) то же, что *Пуантилистическая фактура*. К вариантам данной фактуры, в частности, относятся:

- **фактура абсолютно дискретная*** — фактура, не имеющая никаких нарушений *дискретного музыкального пространства* (напр., ритмической, тембровой, регистровой и др. автономности звуковых единиц, следующих друг за другом);
- **фактура дискретная аккордовая*** (= **фактура дискретно-аккордовая***) — фактура дискретная*, основными конструктивными элементами которой являются аккорды, разделённые паузами; то же, что *Фактура дискретная хоральная*;
- **фактура дискретная интервальная*** (= **фактура дискретно-интервальная***) — фактура дискретная*, основными конструктивными элементами являются гармонические интервалы, разделённые паузами;
- **фактура дискретная кластерная*** (= **фактура дискретно-кластерная***) — фактура дискретная*, основными конструктивными элементами которой являются кластеры;
- **фактура дискретная мономерная*** (= **фактура дискретно-мономерная***) — фактура дискретная, в роли *дискрет** которой выступают звуковые компоненты, имеющие одну и ту же протяжённость; то же, что *Фактура дискретная моноритмическая**. В том числе:
 - **фактура дискретно-мономерная аккордовая*** — фактура дискретная мономерная*, конструктивными элементами которой являются аккорды одинаковой длительности; то же, что *Фактура дискретно-хоральная*;
 - **фактура дискретно-мономерная интервальная*** — фактура дискретная мономерная*, конструктивными элементами которой являются интервалы одинаковой длительности;
 - **фактура дискретно-мономерная кластерная*** — фактура дискретная мономерная*, конструктивными элементами которой являются кластеры одинаковой длительности;
 - **фактура дискретная мономерная сонорная*** — фактура дискретная мономерная, конструктивными элементами которой являются *соноры* одинаковой длительности;
 - **фактура дискретно-мономерная тоновая*** — фактура дискретная мономерная*, конструктивными элементами которой являются тоны одинаковой длительности;

¹ "Пуантилизм, зародившийся в музыкальных микроформах начала XX столетия, нашел далекую историческую параллель в лице средневекового гокета (конец XII-XIV в. <...>) <...> представляет собой ф а к т у р у в основном полифоническую, как бы распыленную на звукоточки <...>; он возникает благодаря употреблению микромотивов (нередко из одного звука, а также двух-трех с паузами), благодаря быстрой смене тембров (каждый инструмент играет минимум звуков), благодаря широким мелодическим скачкам (скачки расчленяют мелодию на отдельные точки <...>. Для пуантилистического письма характерно отсутствие фигурации, дублировок, фона, декоративных элементов" Холопова В.Н. Фактура // Теория музыки. — СПб. 2002, С. 188.

- *фактура дискретная моноритмическая** (= *фактура дискретно-моноритмическая**) — то же, что *Фактура дискретная мономерная** (см. там же о её разновидностях);
- *фактура дискретная монофоническая** (= *фактура дискретно-монофоническая**, *фактура дискретно-одноголосная**) — *фактура дискретная**, функционирующая в одноголосной музыкальной ткани. В том числе:
 - *фактура дискретно-монофоническая со скрытым двухголосием** — *фактура дискретно-тоновая монофоническая* (= *одноголосная**), содержащая в себе в качестве относительно скрытого и второй голос;
 - и др.;
 - *фактура дискретная полиритмическая** (= *фактура дискретно-разнодлительностная**) — *фактура дискретная**, в роли дискрет* которой выступают звуковые компоненты, которые имеют и одинаковую и различную протяжённость;
 - *фактура дискретная полифоническая** (= *фактура дискретно-полифоническая**, *фактура дискретно-многоголосная**) — *фактура дискретная многоголосная**, в том числе: имитационная, контрастно-полифоническая;
 - *фактура дискретная ритмоалеаторическая** (= *фактура дискретно-ритмоалеаторическая**) — *фактура дискретная**, ритмические конструктивные единицы которой имеют алеаторическую природу (т.е. выбираются исполнителем самостоятельно, т.к. не указаны композитором в его сочинении);
 - *фактура дискретная тоновая** (= *фактура дискретно-тоновая**) — *фактура дискретная**, в качестве основных конструктивных звуковых единиц которой выступают отдельные тоны или относительно небольшие группы тонов (2-5). Различаются:
 - *фактура дискретно-тоновая интервально-прогрессирующая** — *фактура дискретно-тоновая**, в которой происходит постепенное расширение интервалики между её, дискретно расположенными тонами;
 - *фактура дискретно-тоновая интервально-регрессирующая** — *фактура дискретно-тоновая**, в которой происходит постепенное сужение интервалики между её, дискретно расположенными тонами;
 - *фактура дискретно-тоновая ритмоалеаторическая** — *фактура дискретно-тоновая**, ритмическая структура которой не выписана композитором, а при каждом новом исполнении импровизируется исполнителем;
 - *фактура дискретно-тоновая с форшлагами** — *фактура дискретно-тоновая**, отдельные, многие или все тоны которой берутся с форшлагами;
 - *фактура квази дискретная** — *фактура*, в целом напоминающая *фактуру дискретную**, но имеющая при этом некоторые эпизодические нарушения отдельных закономерностей дискретности музыкального пространства (напр., кратковременный отказ от ритмической, тембро-

¹ См.: Кузнецов И.К. Теоретические основы полифонии XX века. М. 1994.

вой, регистровой и др. автономности звуковых единиц, следующих друг за другом); то же, что *Фактура квази пуантилистическая**;

▪ *фактура квази пуантилистическая** — то же, что *Фактура квази дискретная**.

▪ *фактура дискретная хоральная** (= *фактура дискретно-хоральная**)— 1) хоральный склад изложения, все аккорды которого появляются только после пауз; 2) то же, что фактура дискретно-аккордовая, все созвучия которой разделены паузами; то же, что *Фактура дискретно-аккордовая**;

▪ и др.

* *фактура жанровая, образная, "эмоциональная"* — 1) виды и подвиды *фактуры*, определяемые по её жанровой принадлежности (напр., вальсовая, маршевая, ноктюрновая и т.п.), а также в опосредованной связи с различными нашими образными ассоциациями (напр. с какими-то природными явлениями) и эмоциональными состояниями; 2) виды *фактуры*, содержание которых определяется на уровне основных и косвенных признаков (в том числе, аллюзий), относящихся к разным музыкальным жанрам, образам природы, нашим эмоциям. Одна и та же жанровая фактура может иметь несколько видов и подвидов. К числу таких фактур, в частности относятся:

▪ *фактура-ария полифоническая** — *фактура*, ассоциирующаяся с арией, в которой присутствует синхронно-полифонический аккомпанемент;

▪ *фактура беззвучно-инструментальная с голосом** — *фактура*, образуемая в тот момент, когда исполнители делают вид, что играют на своих инструментах, но на самом деле либо что-то говорят, поют, шепчут и т.д.;

▪ *фактура вальсовая*;

▪ *фактура-ветер** — *фактура*, ассоциирующаяся с "разноголосым" ветром;

▪ *"фактура ветер-позёмка"* — *фактура*, ассоциирующаяся с ветром-позёмкой¹;

▪ *фактура волнообразная* — *фактура*, представляющая собой регулярно восходяще-нисходящую мелодическую линию или восходяще-нисходящую гармоническую фигурацию; некая восходяще-нисходящая мелодическая волна или гармоническая фигурация;

▪ *фактура маршевая*;

▪ *"фактура-порыв"** — *фактура*, представляющая собой стремительную глиссандирующую ритмоединицу относительно небольшой протяжённости;

▪ *фактура с беззвучно-инструментальная с голосом** — *фактура*, образуемая в тот момент, когда исполнители делают вид, что играют на своих инструментах, но на самом деле либо что-то говорят, поют, шепчут и т.д.;

▪ *фактура-танец кластеров**— *фактура*, представляющая собой как бы какой-то танец кластеров;

¹ Такое название фактуры предложено композитором Э.В. Денисовым в беседах о своём творчестве с автором данной книги (см. Д.И.Шульгин «Признание Эдисона Денисова»). "ПОЗЁМКА, —и, ж. и ПОЗЁМОК, —мка, м. Метель без снегопада, поднимающая снег с поверхности земли..." Толковый словарь русского языка С.И.Ожёгова и Н.Ю.Шведовой.

- *фактура-тирата**¹;
- *фактура "тирольская"* — *фактура*, напоминающая тирольское пение;
- *фактура токкатная*;
- *фактура чаконная*;
- и мн. др.;

* **фактура имитационная** — ведущий вид *фактуры полифонической*, в которой обязательным конструктивным условием является точное или относительно свободное повторение содержания одного из голосов музыкальной ткани (полностью или каких-либо его характерных компонентов, в том числе: вектора движения, интервальной структуры, позиции и пр.) в других её голосах. Наиболее распространенные виды и подвиды этой фактуры:

- *фактура имитационная векторная** — *фактура имитационная*, объектом имитации которой является вектор движения^{II};
- *фактура имитационная гаммообразная** — *фактура имитационная*, конструктивными элементами которой являются два и более голоса гаммообразного содержания;
- *фактура имитационная голосовая** — *фактура имитационная*, конструктивными элементами которой являются два и более относительно самостоятельных в плане своего разнопараметрного содержания голоса музыкальной ткани;
- *фактура имитационная дискретная** — *фактура имитационная*, объектом имитации в которой являются различного рода *дискреты** (= *пуанты**);
 - *фактура имитационная дискретная с алеаторической ритмикой** — *фактура имитационная*, основными конструктивными элементами голосовых линий являются *дискреты** с алеаторическим метроритмическим решением;
 - и др.;
- *фактура имитационная звуковая** — разновидность имитационной полифонии, для которой характерна имитация только звукового материала

¹ "Тирата (итал. *tirata*, букв. — вытягивание; фр. *tirade*, также *coulade*, нем. *Zug, Anlauffigur*), в музыке — украшение в виде гаммообразного диатонического восходящего или нисходящего пассажа между двумя выдержанными звуками по образцу диминуции, а также форшлага из нескольких звуков.

Тирата могла записываться композиторами, обозначаясь условным знаком, но часто была результатом импровизаций исполнителей. Особенно широко тирата вошла в использование с 17 века, а первые упоминания термина появились в работах музыкальных теоретиков конца 16 — начала 17 веков.

В «Музыкальном словаре» И. Г. Вальтера выделяется четыре разновидности тираты: *mezza* — половинная (диапазон кварты, квинты); *defective* — неполная (больше квинты, но меньше октавы); *perfecta* — полная (диапазон октавы); *aucta*, или *excedens*, — увеличенная (больше октавы).

Понимаемая как музыкально-риторическая фигура тирата несёт образ «стрель», «выстрела». Поэтому в музыкальных произведениях часто сопровождалась подобающими словами текста: «бежать», «стрелять», «бросать» и т.п." Википедия.

^{II} *Имитация векторная** — имитация направлений движения, возникающих в голосе с мелодическим или упрощенно линейным содержанием, с сохранением или без сохранения его интервально-звукового, ритмического, штрихового и др. содержания.

ла ведущего голоса;

▪ **фактура имитационная инверсионная** — *фактура имитационная*, в которой используются наряду с основными видами голосов (пластов) и их инверсионные варианты;

▪ **фактура имитационная инверсионно-ракоходная** — *фактура имитационная*, в которой имитируются инверсионно-ракоходные варианты основных голосов (пластов);

▪ **фактура имитационная квази синхронная*** — *фактура имитационная*, в которой ритмическая структура на уровне всех голосов складывается почти синхронно;

▪ **фактура имитационная линейная** — *фактура имитационная*, в которой имитируемые голоса представляют собой линии с каким-либо векторным параметром (т.е. восходящие, нисходящие, прямолинейные, зигзагообразные и др.). Напр.:

▪ **фактура имитационная линейная с форшлагом*** — *фактура имитационная линейная*, объектом имитации в которой являются линии с форшлагом;

▪ **фактура имитационная линейная с суперфоршлагами*** — *фактура имитационная линейная*, объектом имитации в которой являются однопозиционные линии, которые предваряются протяжёнными форшлагами различного интервального и векторного решения; то же, что *Фактура имитационная линейно-тоновая с суперфоршлагами**;

▪ **фактура имитационная линейно-тоновая с суперфоршлагами*** — то же, что *Фактура имитационная линейная с суперфоршлагами**;

▪ **фактура имитационно-гаммообразная оstinатная*** — *фактура имитационная линейная*, объектом имитации в которой является оstinатно повторяющиеся гаммы;

▪ **фактура имитационно-линейная дублированная*** — *фактура имитационная линейная*, объектом имитации в которой являются голоса-линии, продублированная какими-либо созвучиями;

▪ **фактура имитационно-линейная недублированная*** — *фактура имитационная линейная*, объектом имитации в которой являются не продублированные голоса-линии;

▪ **фактура имитационно-линейная однопозиционная*** — *фактура имитационная линейная*, объектом имитации в которой являются однопозиционные голоса-линии;

▪ **фактура имитационная мелодическая** — *фактура имитационная*, объектом имитации в которой является мелодия;

▪ **фактура имитационная мобильно-многоголосная*** — *фактура имитационная мелодическая*, число мелодических голосов в которой в процессе построения полифонической ткани изменяется;

▪ **фактура имитационная монокомпонентная*** — *фактура имитационная*, в которой имитируется только один из компонентов других голосов (напр. только вектор движения ведущего голоса, только его интервальная структура и т.д.);

▪ **фактура имитационная мономерная*** — *фактура имитационная*, в которой используется только один вид длительности;

▪ **фактура имитационная на уровне отдельного интервала ведущего**

голоса * — *фактура имитационная*, в которой имитируется только какой-либо отдельный интервал ведущего голоса;

▪ *фактура имитационная неполнопараметрная** — *фактура имитационная*, в которой имитируется только один или несколько, но не все параметры тех или иных голосов полифонической ткани. При этом различаются:

▪ *фактура имитационная на уровне отдельного интервала имитируемого объекта** — *фактура имитационная*, в которой имитируются только отдельные интервалы из другого голоса;

▪ *фактура имитационная на уровне отдельных соинтерваллий имитируемого объекта** — *фактура имитационная*, в которой имитируется только отдельные *соинтерваллия** из другого голоса;

▪ *фактура имитационная "число-длительностная"** — *фактура имитационная*, объектом имитации которой является число длительностей в какой-либо ритмической группе (группах) имитируемого голоса;

▪ *фактура имитационно-векторная** (= графическая) — *фактура имитационная*, объектом имитации которой является вектор движения имитируемого голоса¹;

▪ и др.;

▪ *фактура имитационная остинатно-дискретная** — *фактура имитационная*, голоса которой имеют дискретную структуру, отдельные дискретные группы в которых проводятся остинатно;

▪ *фактура имитационная панкомпонентная** — *фактура имитационная*, в которой имитируются все компоненты ведущего голоса;

▪ *фактура имитационная пластовая**^{II} — *фактура имитационная*, конструктивно-имитирующими элементами которой являются два и более относительно самостоятельных пласта музыкальной ткани;

▪ *фактура имитационная пластово-голосовая** — *фактура имитационная*, конструктивно-имитирующими элементами которой являются

^I *Имитация векторная** — имитация направлений движения, возникающих в голосе с мелодическим или упрощенно линейным содержанием, с сохранением или без сохранения его интервально-звукового, ритмического, штрихового и др. содержания.

^{II} Первое определение полифонии пластов принадлежит В.В. Протопопову: «Под "полифонией пластов" разумеется такое одновременное сочетание, где место мелодий могут занять целые многоголосные, многозвучные комплексы, каждый из которых обладает характерностью» (Протопопов Вл. История полифонии в её важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. М., 1962. С. 66).

В работе В.Н. Холоповой, посвященной исследованию фактуры, понятие "полифония пластов" определяется как "частный вид многоголосия, в котором контрапунктируют многозвучные фактурные слои". Там же рассматриваются два понимания этого вида фактуры: "Первое — драматургическое, соотнесенное со спецификой оперы, указывающее на неслитность музыкальных партий, принадлежащих пространственно разделённым группам действующих лиц и звуковым фонам. Многозвучный фактурный пласт в партитуре может быть всего один. <...> Другое понимание "полифонии пластов" — собственно фактурное, когда каждая контрапунктирующая партия мыслится именно как многозвучный комплекс. Сферой систематического применения полифонии пластов во втором, собственно фактурном смысле, стал особый род музыкальной ткани середины XX в., получивший название сверхмногоголосия <...>. (В.Н. Холопова. Теория музыки. Фактура. — С. 187).

относительно самостоятельные голос (голоса) и пласт (пласты) музыкальной ткани;

- **фактура имитационная поликомпонентная*** — *фактура имитационная*, в которой имитируется несколько компонентов ведущего голоса;

- **фактура имитационная разномерная*** — *фактура имитационная*, при построении голосов которой используются разнообразные длительности;

- **фактура имитационная ракоходная** — *фактура имитационная*, в которой используются наряду с основными видами голосов (пластов) их ракоходные варианты;

- **фактура имитационная свободная** — *фактура имитационная*, в которой применяется в разных голосах или одном из них относительно свободная имитация на уровне каких-либо параметров материала ведущего голоса; Напр.:

- **фактура имитационно-свободная с монофонической прослойкой*** — *фактура имитационная свободная*, в которой между имитирующими голосами находится мелодически независимый голос;

- **и мн. др.**

- **фактура имитационная синхронная** — *фактура имитационная*, ритмическая структура всех голосов которой складывается синхронно. (Разновидности этой фактуры см. также в термине *Фактура полифоническая синхронная**;

- **фактура имитационная строгая** — *фактура имитационная*, в которой материал основного голоса имитируется без каких-либо изменений);

- **фактура имитационная стабильно-многоголосная*** — *фактура имитационная*, число голосов в которой в процессе построения полифонической ткани не изменяется;

- **фактура имитационная тонопедальная полилинейная с суперфоризагами*** — то же, что *Фактура имитационная линейно-тоновая с суперфоризагами**;

- **фактура имитационно-гаммообразная остинатная*** — *фактура имитационная*, объектом имитации в которой является остинатно повторяющиеся гаммы;

- **фактура имитационно-остинатно-сонорная*** — *фактура имитационная остинатная* с относительно большим числом голосов, расположенных столь плотно, что при её прослушивании не возникает реальной возможности для дифференцированного восприятия детального содержания этих голосов;

- **фактура макроимитационная*** — *фактура имитационная*, в которой имитируются относительно очень значительные по своему разнопараметрному содержанию, объёму и , главное, своей протяжённости материалы;

- **фактура микроимитационная** — *фактура имитационная*, в которой имитируются относительно очень незначительные по своему разнопараметрному содержанию, объёму и , главное, своей протяжённости (обычно на уровне кратких мотивов) материалы;

- **фактура-канон** — то же, что *фактура имитационная строгая*. В том числе:

- **фактура-канон линейная*** — *фактура-канон*, в которой объектом имитации является линейный голос;

- **фактура-канон мелодическая*** — *фактура-канон* в которой объектом имитации является мелодический голос;
- **фактура-канон строгий** — то же, что *Фактура имитационная строгая*;
- **фактура-канон свободный** — *фактура имитационная*, в которой наблюдаются относительно незначительные отклонения в имитации музыкального материала имитируемого объекта;
- **фактура-канон векторный*** — *фактура-канон*, в которой объектом имитации является только векторное содержание имитируемого объекта;
- **фактура-канон число-длительностный*** — *фактура-канон*, в которой объектом имитации является только число длительностей имитируемого объекта и их содержание;
- **и др.;**
- **фактура эпизодически имитационная*** — *фактура*, в которой эпизодически (= непостоянно) имитируются отдельные из эпизодически возникающих в имитируемой теме конструктивных составляющих, в том числе: звуковых (интервалы, *соинтервалия**, созвучия), метроритмические обороты, векторное содержание отдельных мелодических и линейных оборотов и пр.. В том числе:
 - **фактура эпизодически имитационная на уровне отдельных интервалов имитируемого объекта*** — *фактура*, в которой имитируются только отдельные, эпизодически возникающие в имитируемой теме интервалы;
 - **фактура эпизодически имитационная на уровне отдельных соинтервалов имитируемого объекта*** — *фактура*, в которой имитируются только отдельные, эпизодически возникающие в имитируемой теме *соинтервалия**;
 - **и др.;**

* **фактура континуальная*** — 1) *фактура*, голос или голоса которой разбиваются непрерывно без пауз или почти без пауз; 2) в многоголосии — то же, что *Фактура полифоническая* (исключение — *Фактура дискретно-полифоническая*). При этом, в частности, различаются:

- **фактура континуальная многоголосная*** — *фактура континуальная**, объемлющая два и более совместно звучащих голосов. При этом различаются:
 - **фактура континуальная многоголосная линейная*** — *фактура континуальная многоголосная**, основными конструктивными элементами голосов которой являются гаммообразные и арпеджиальные разновекторные линии (восходящие, нисходящие, горизонтальные, зигзагообразные);
 - **фактура континуальная многоголосная мелодическая*** — *фактура континуальная многоголосная**, основными конструктивными элементами голосов которой являются мелодические образования различного интервального и графического содержания;
 - **и мн. др.;**
- **фактура континуальная одноголосная*** — *фактура континуальная**, образуемая в одноголосной музыкальной ткани или в отдельных из её голосов; то же, что *Монодия континуальная*. Различаются:
 - **фактура континуальная одноголосная линейная*** — *фактура*

*континуальная одноголосная**, основными конструктивными элементами которой являются гаммообразные и арпеджиальные разновекторные линии (восходящие, нисходящие, горизонтальные, зигзагообразные);

- *фактура континуальная многоголосная мелодическая** — *фактура континуальная одноголосная**, основными конструктивными элементами которой являются мелодические образования различного интервального и графического содержания;

- **и мн. др.;**

- *фактура континуальная дублированная** — *фактура континуальная**, линейный или мелодический голос (голоса) которой продублированы какими-либо созвучиями. Её разновидности:

- *фактура континуальная аккордо-дублированная* — *фактура континуальная**, голос или голоса которой продублированы какими-либо аккордами;

- *фактура континуальная интервально-дублированная* — *фактура континуальная**, голос или голоса которой продублированы какими-либо интервалами;

- *фактура континуальная кластерно-дублированная** — *фактура континуальная**, голос или голоса которой продублированы какими-либо гармоническими кластерами;

- *фактура континуальная тоновая** — *фактура континуальная**, голос или голоса которой создаются из тонов;

- *фактура континуально-аккордовая** — *фактура аккордовая*, аккорды которой сменяют друг друга без пауз или с относительно редкими паузами; то же, что *Фактура континуально-хоральная**;

- *фактура континуально-кластерная** — *фактура кластерная**, кластеры которой сменяют друг друга без пауз или с относительно редкими паузами;

- *фактура континуально-хоральная** — то же, что *Фактура континуально-аккордовая**;

- **мн. др.;**

* **фактура контрастно-полифоническая** (= **фактура полифоническая контрастная**) — вид *фактуры полифонической*, голоса (= пласты) которой контрастны друг к другу по своему материалу и параметрам его изложения. К её подвидам, в частности, относятся:

- *фактура контрастно-полифоническая голосовая** — *фактура контрастно-полифоническая*, образующаяся из двух и более голосов, контрастных друг к другу на уровне большинства или всех компонентов своего материала и параметров его изложения;

- *фактура контрастно-полифоническая дискретная** — *фактура контрастно-полифоническая*, в качестве конструктивных элементов голосов которой выступают *дискреты**;

- *фактура контрастно-полифоническая линейная** — *фактура контрастно-полифоническая*, образующаяся из двух и более линейных голосов, контрастных друг к другу на уровне большинства или всех компонентов своего материала и параметров его изложения;

- *фактура контрастно-полифоническая мелодическая** — *фактура контрастно-полифоническая*, в качестве конструктивных элементов выступают мелодические голоса, контрастные друг к другу на уровне

большинства или всех компонентов своего материала и параметров его изложения;

▪ **фактура контрастно-полифоническая парно-имитационная*** — *фактура полифоническая*, в которой голоса, имитирующие друг друга, тематически связаны попарно, но при этом образуют контрастные по своему содержанию пласты в рамках общей полифонической ткани;

▪ **фактура контрастно-полифоническая пластовая** — *фактура контрастно-полифоническая*, составляющие пласты которой контрастны по отношению друг к другу к уровню большинства или всех компонентов своего материала и параметров его изложения;

▪ **фактура контрастно-полифоническая пластово-голосовая*** — *фактура контрастно-полифоническая*, составляющие пласты и голоса которой контрастны по отношению друг к другу к уровню большинства или всех компонентов своего материала и параметров его изложения;

▪ **фактура контрастно-полифоническая прослоечная*** — *фактура контрастно-полифоническая*, в которой срединный голос или пласт окружены каким-либо контрастно-фактурными голосами или пластами, имеющими относительное сходство на уровне многих своих параметров;

▪ **и др.;**

* **фактура мономерная** — *фактура*, в которой используется только какая-либо одна длительность. Наиболее распространённые варианты этой фактуры:

▪ **фактура мономерная аккордовая*** — *фактура мономерная*, в качестве основного гармонического материала выступают аккорды;

▪ **фактура мономерная асинхронная*** — *фактура мономерная*, ритмическая структура нескольких или всех всех голосов (пластов; пластов и голосов) которой выстраивается на основе одной и той же длительности, но при этом в каждом голосе (пласте) эти длительности различны;

▪ **фактура мономерная интервальная*** — *фактура мономерная*, в качестве основного гармонического материала выступают гармонические интервалы;

▪ **фактура мономерная многоголосная*** — *фактура мономерная*, применяемая в многоголосии;

▪ **фактура мономерная одноголосная*** — *фактура мономерная*, применяемая в одноголосии;

▪ **фактура мономерная пластовая*** — *фактура мономерная*, применяемая на уровне пласта музыкальной ткани;

▪ **фактура мономерная синхронная*** — *фактура мономерная*, ритмическая структура нескольких или всех всех голосов (пластов; пластов и голосов) которой выстраивается одновременно (= синхронно) на основе одной и той же длительности;

▪ **фактура мономерная тоновая*** — *фактура мономерная*, в качестве основного гармонического материала выступают музыкальные тоны;

▪ **и др.**

* **фактура монофоническая***¹ — одноголосный склад музыкальной ткани. Её наиболее распространённые виды и подвиды:

▪ **фактура монофоническая ансамблевая*** — *фактура монофониче-*

¹ Термин "монофония" означает то же, что "одноголосие" и *Фактура монофоническая**. Термин "монофония" взят из работы Л.С. Дьячковой "Модалности гармонических категорий: история и современность" // Диссертация в форме научного доклада. М. 1998.

ская ансамблевого сочинения, исполняемого участниками ансамбля в унисон. Различаются:

- **фактура монофоническая вокально-ансамблевая*** — *фактура монофоническая**, в которой два и более участника вокального ансамбля или весь вокальный ансамбль поют в унисон (в одготембровый или разготембровый);
- **фактура монофоническая вокально-инструментальная*** — *фактура монофоническая**, в которой два и более участника вокально-инструментального ансамбля поют и играют в унисон;
- **фактура монофоническая инструментально-ансамблевая*** — *фактура монофоническая**, в которой два и более участника инструментального ансамбля или весь инструментальный ансамбль играют в унисон (одготембровый или разготембровый);
- **фактура монофоническая арпеджированная*** — *фактура монофоническая**, конструктивными элементами которой являются арпеджио. В связи с тем, что варианты арпеджио разнообразны (см. *Фактура арпеджированная*) в ряде случаев возникают аналогичные подвиды названной фактуры. Напр.:
 - **фактура монофоническая арпеджированная дублированная*** — *фактура монофоническая арпеджированная**, звуки которой продублированы каким-либо созвучием (интервалом, аккордом):
 - **фактура монофоническая арпеджированная интервально-дублированная*** — *фактура монофоническая арпеджированная**, продублированная в секунду, в терцию и в др. интервалы;
 - **фактура монофоническая арпеджированная аккордо-дублированная*** — *фактура монофоническая арпеджированная**, продублированная аккордами какой-либо структуры;
 - **фактура монофоническая арпеджированная волнообразная*** — *фактура монофоническая арпеджированная** вектор движения звуков которой ассоциируется с конфигурацией волны;
 - **и мн. др.;**
- **фактура монофоническая вокальная*** — вокально-одноголосный склад изложения или вокально-многоголосный, но исполняемый в унисон (одготембровый или разготембровый). Различаются при этом:
 - **фактура монофоническая вокально-ансамблевая*** — *фактура инструментального сочинения*, в которой два и более исполнителя поют в унисон (одготембровый или разготембровый);
 - **фактура монофоническая вокально-сольная*** — *фактура сольного вокального сочинения*;
 - **фактура монофоническая хоровая*** — *фактура хорового сочинения*, в которой все участники хора поют в унисон (одготембровый или разготембровый);
 - **фактура монофоническая гаммообразная*** — *фактура монофоническая**, конструктивными элементами которой являются гаммы;
 - **фактура монофоническая дискретная*** (= *фактура монофоническая пуантилистическая**, "дискретный голос"¹) — *фактура монофоническая**

¹ Понятие "дискретный голос" взято из книги И.К. Кузнецова "Теоретические основы полифонии XX века". Исследование. М. 1994.

*Монофония дискретная** — одноголосие, все звуки или относительно краткие звукогруппы

ческая*, имеющая дискретную структуру;

▪ **фактура монофоническая дублированная*** — то же, что *Фактура монофоническая ленточная** (см. ниже);

▪ **фактура монофоническая инструментальная*** — инструментально-одноголосный склад изложения или инструментально-многоголосный, но исполняемый в унисон (однотембровый или разнотембровый). Различаются при этом:

▪ **фактура монофоническая инструментально-ансамблевая*** — фактура инструментального сочинения, в которой два и более исполнителя играют в унисон (однотембровый или разнотембровый);

▪ **фактура монофоническая инструментально-сольная*** — фактура сольного инструментального сочинения;

▪ **фактура монофоническая оркестровая*** — фактура оркестрового сочинения, в которой все оркестранты играют, поют или играют и поют в унисон (однотембровый или разнотембровый);

▪ **фактура монофоническая оркестрово-хоровая*** — фактура сочинения для хора и оркестра, в которой все участники хора и оркестра поют и играют в унисон (однотембровый или разнотембровый);

▪ **фактура монофоническая сольная*** — фактура одноголосного сочинения; то же, что *Фактура монофоническая**;

▪ **фактура монофоническая континуальная*** (= монофония непрерывная*, т.е. одноголосие без пауз или без регулярных и относительно частых пауз) — фактура монофоническая*, имеющая континуально-линейную или континуально-мелодическую структуру;

▪ **фактура монофоническая со скрытым многоголосием*** — фактура монофоническая*, в которой помимо единственного (= "реального") голоса возникают дополнительные скрытые ("мнимые") голоса;

▪ **фактура монофоническая сольная*** — фактура сольного сочинения; то же, *Фактура монофоническая ниточная** (= без дублировок). Различаются:

▪ **фактура монофоническая сольно-вокальная*** — фактура вокального сочинения, исполняемого соло;

▪ **фактура монофоническая сольно-инструментальная*** — фактура инструментального сочинения, исполняемая соло;

▪ **фактура монофоническая ленточная***¹ — фактура монофоническая, продублированная какими-либо созвучиями; то же, что *Фактура монофоническая дублированная**. Её варианты:

▪ **фактура монофоническая ленточно-аккордовая*** (= фактура аккордо-ленточная) — 1) фактура монофоническая* с аккордовой дублировкой; 2) одноголосная фактура, голос которой продублирован аккордами;

▪ **фактура монофоническая ленточно-интервальная*** (= фактура интервально-ленточная) — фактура монофоническая* с интервальной дублировкой);

которого относительно изолированы друг от друга в пространственно-временном, динамическом, тембровом, штриховом и др. отношениях и обладают при этом определённой конструктивной и выразительно-смысловой автономностью; то же, что *Монофоническая фактура дискретная**.

¹ Понятие, производное от термина В.О. Беркова "ленточное многоголосие".

- *фактура монофоническая ленточно-сонорная** — *фактура монофоническая**, продублированная сонорами;
- *фактура монофоническая линейная** — *фактура монофоническая**, конструктивными элементами которой являются линии разной конфигурации (гаммы, арпеджио, педали, волнообразные, континуальные, дискретные, недублированные, продублированные и др.), разной протяжённости, разной векторной (восходящей, нисходящей, однопозиционной) и звуковой (диатонической, хроматической, микрохроматической, дублированной, недублированной и др.) природы. Различаются:
 - *фактура монофоническая линейная монотембровая** — *фактура монофоническая**, конструктивными элементами которой являются однопозиционные одготембровые звуковые линии;
 - *фактура монофоническая линейно-восходящая** — *фактура монофоническая**, конструктивными элементами которой являются восходящие линии (континуальные, дискретные, арпеджированные) различной временной протяжённости, а также дублированные и недублированные, разной и одинаковой протяжённости и звуковой природы;
 - *фактура монофоническая линейно-нисходящая** — *фактура монофоническая**, конструктивными элементами которой являются нисходящие линии (континуальные, дискретные, арпеджированные) различной временной протяжённости, а также дублированные и недублированные, разной и одинаковой протяжённости и звуковой природы;
- *фактура монофоническая мелодическая** — *фактура монофоническая**, конструктивными элементами которой являются какие-либо мелодизированные звуковые микро- и макроструктуры (в том числе: разнообразные извилистые и прямые линии с разной интервальной структурой, включающей, в частности, интервальные группы типа: скачок с заполнением, опевание, цепи разнонаправленных скачков и цепи однонаправленных скачков с последующим полным или неполным их заполнением или без заполнения и мн. др.);
- *фактура монофоническая полготембровая линейно-однопозиционная** — *фактура монофоническая**, конструктивными элементами которой являются однопозиционные разготембровые звуковые линии;
- *фактура монофоническая со скрытым многоголосием** — *фактура монофоническая**, в которой помимо "реального" (континуального) голоса возникают "мнимые" (= дискретные и квази дискретные) голоса;
- *фактура монофоническая соло** — *фактура* сольного сочинения (вокального, инструментального);
- **и др.;**

* *фактура моноформульная** — *фактура*, в которой используется в рамках одного или нескольких голосов (пластов) для всех их звуков, гармонических и мелодических интервалов, созвучий какая-либо одна ритмическая формула. При этом во всех голосах (пластах) может использоваться как одна и та же формула, так и в каждом из них только своя. Одна и та же формула может использоваться как синхронно так и асинхронно;

* *фактура остинатная* — *фактура*, представляющая собой многократное повторение подряд (непрерывное или с использованием пауз) любых отдельных

конструктивных элементов музыкальной ткани (звуковых, ритмических, тембровых и пр.), групп таких элементов, относительно протяжённых целостных фрагментов этой ткани. К вариантам оstinатной фактуры, в частности относятся:

- **"фактура внутри неподвижное оstinато"**¹ — фактура оstinатная, содержащая оstinатно повторяющийся оборот, внутри которого не наблюдается какое-либо движение, в том числе: звуковое, метроритмическое;
- **"фактура внутри подвижное оstinато"**^{II} — фактура оstinатная, содержащая оstinатно повторяющийся оборот, внутри которого наблюдается какое-либо движение, в том числе: звуковое, метроритмическое и пр.:
 - **фактура оstinатная внутри подвижная легатная*** — фактура оstinатная внутри подвижная, состоящая из оstinатно повторяющегося легатного оборота, внутри которого наблюдается какое-либо звуковое движение;
 - **фактура оstinатная внутри подвижная нонлегатная*** — фактура оstinатная внутри подвижная, состоящая из оstinатно повторяющегося нонлегатного оборота, внутри которого наблюдается какое-либо звуковое движение;
 - **и др.;**
- **фактура монооstinатная*** — фактура оstinатная, в которой в качестве оstinатно повторяющегося элемента используется только один конструктивный компонент музыкальной ткани или только одна группа её компонентов;
- **фактура оstinатная дискретная*** — фактура оstinатная с дискретно выстроенной метроритмической структурой;
- **фактура оstinатная континуальная*** — фактура оstinатная без пауз между повторяющимися фрагментами;
- **фактура оstinатная линейная*** — фактура оstinатная, в которой повторяется линейный элемент, группа линейных элементов;
- **фактура оstinатная линейно-мелодическая*** — фактура оstinатная, в которой повторяется линейно-мелодический элемент, группа линейно-мелодических элементов;
- **фактура оstinатная мелодическая*** — фактура оstinатная, в которой повторяется мелодический оборот, группа мелодических оборотов;
- **фактура оstinатная мономерная*** (= фактура оstinатно-мономерная*) — фактура оstinатная, все составляющие длительно-сти которой одинаковы по своей протяжённости; то же, что *Фактура мономерная**;
- **фактура оstinатная моноритмическая*** — фактура оstinатная, выстроенная на основе повторения звукового элемента одной и той же протяжённости или группы (групп) этих элементов; то же, что *Фактура оstinатная мономерная**;

¹ Понятие М.Е. Тараканова, подразумевающее сохранение «облика» всех компонентов конструктивной формулы "оstinато".

^{II} Понятие М.Е. Тараканова, подразумевающее изменение одних компонентов "оstinато" при сохранении других. Напр., сохранение ритмической структуры повторяющейся ритмоформулы при изменении её акцентного содержания.

- **фактура остинатная ритмоформульная*** (= *фактура остинатно-ритмоформульная**) — *фактура остинатная*, конструктивным принципом которой является повторение каких-либо ритмоформул с обновляемым или одним и тем же звуковым содержанием в одной и той же позиции или разных. В том числе:
 - **фактура остинатная ритмоформульная глиссандирующая*** — *фактура остинатная ритмоформульная*, содержащая повторяющиеся глиссандирующие обороты в одной и той же позиции или разных;
 - **фактура остинатная ритмоформульная глиссандирующая, однопозиционная, зеркальная*** — *фактура остинатная ритмоформульная*, содержащая повторяющиеся в одной и той же позиции глиссандирующие обороты, имеющие зеркальную структуру;
 - **фактура остинатная ритмоформульная глиссандирующая, полипозиционная, зеркальная*** — *фактура остинатная ритмоформульная*, содержащая повторяющиеся в разных позициях глиссандирующие обороты, имеющие зеркальную структуру;
 - **фактура остинатная ритмоформульная, мономерная, ломанная, арпеджированная, зеркальная*** — *фактура остинатная ритмоформульная глиссандирующая**, содержащая векторно-ломанные (т.е. с частичным возвращением) арпеджированные мономерные обороты с зеркальной структурой;
 - **и др.;**
- **фактура остинатно-аккордовая*** — *фактура остинатная*, основным конструктивным элементом остинато является аккорд или группа аккордов, в том числе:
 - **фактура остинатно-аккордовая дискретная*** — *фактура остинатная дискретная**, конструктивным элементом остинато в которой является аккорд;
 - **фактура остинатно-аккордовая мелодическая*** — *фактура остинатная мелодическая**, конструктивным элементом остинато в которой является аккорд;
- **фактура остинатно-интервальная*** — *фактура остинатная*, основным конструктивным элементом остинато является гармонический интервал или группа таких интервалов, в том числе:
 - **фактура остинатно-интервальная дискретная*** — *фактура остинатная дискретная**, конструктивным элементом остинато в которой является гармонический интервал;
 - **фактура остинатно-интервальная мелодическая*** — *фактура остинатная мелодическая**, конструктивным элементом остинато в которой является мелодический интервал;
- **фактура полиостинатная*** — *фактура*, содержащая несколько различных остинатно повторяющихся элементов (в том числе: отдельных тонов, созвучий, групп тех и других, групп смешанных по составу своих конструктивных элементов), которые могут располагаться и последовательно в одном и том же голосе и одновременно в разных голосах. Напр.:
 - **фактура полиостинатная двухслойная мономерная*** — *фактура полиостинатная**, состоящая из двух слоёв (= пластов), каждый из которых имеет мономерную и остинатно выстраивающуюся структуру;

- и др.;
- и мн. др.;

* **фактура «педальная»*** — фактура, состоящая из выдерживаемых звуковых элементов, в том числе с помощью педали, одного или нескольких пальцев, ладони. К числу таких звуковых элементов относятся аккорд, интервал, тон, кластер или группы этих элементов, взаимодействующие по горизонтали и вертикали. Наиболее распространены следующие варианты педальной фактуры:

- **фактура педально-аккордовая*** — фактура «педальная»*, состоящая из выдерживаемых аккордов. Её разновидности:

- **фактура педально-аккордовая с форшлагом*** — фактура педально-аккордовая*, в которой к выдерживаемым аккордам присоединяются форшлагги одинакового или различного вида;

- **фактура педально-аккордовая с предъёмом*** — фактура педально-аккордовая*, в которой выдерживаемым аккордам предшествуют предъёмные звуки (один или несколько);

- **фактура педально-аккордовая с репетиционным предъёмом*** — фактура педально-аккордовая*, в которой выдерживаемым аккордам предшествуют репетиционные предъёмные звуки (один или несколько);

- **фактура педально-вибрирующая имитационная*** — Фактура «педальная»*, в которой выдерживаемые звуковые элементы вибрируют и при этом имитируются в двух и более голосах музыкальной ткани;

- **фактура педально-интервальная*** — фактура «педальная»*, состоящая из выдерживаемых гармонических интервалов. Её разновидности:

- **фактура педально-интервальная фактура с глissандирующим форшлагом*** — фактура педально-интервальная*, в которой к выдерживаемым интервалам присоединяются форшлагги одинакового или различного вида;

- **фактура педально-интервальная с ускоряющимся многозвучным форшлагом*** — фактура педально-интервальная*, содержащая многозвучные постепенно ускоряющиеся форшлагги;

- **фактура педально-кластерная*** — фактура «педальная»*, состоящая из выдерживаемых кластеров;

- **фактура педально-тоновая*** — фактура «педальная»*, состоящая из выдерживаемых тонов. Её разновидности:

- **фактура педально-тоновая имитационная*** — фактура педально-тоновая*, состоящая из выдерживаемых тонов, находящихся в имитационных отношениях;

- **фактура педально-тоновая с глissандирующим форшлагом*** — фактура педально-тоновая*, в которой к выдерживаемым тонам присоединяются глissандирующие форшлагги;

- **фактура педально-тоновая с форшлагом*** — фактура педально-тоновая*, в которой к выдерживаемым тонам присоединяются форшлагги одинакового или различного вида;

- **фактура педально-трелевая*** — Фактура «педальная»*, представляющая собой длительную трель, возникающую на основе на одного или нескольких тонов. Её разновидности:

- **фактура педально-трелевая с арпеджированным глissандирующим форшлагом*** — фактура педально-трелевая* с предшествующим длительной трели арпеджированного глissандирующего фор-

шлага;

- **фактура педально-тремолирующая*** — Фактура «педальная»*, выдерживаемые гармонические элементы которой исполняются тремоло;

- **и мн. др.;**

* **фактура подголосочная** — разновидность фактуры полифонической, представляющая собой совокупность, содержание, соотношение (функции) одновременно развёртывающихся двух и более голосов музыкальной ткани и одновременно исполняющих различные варианты одной и той же мелодии, периодически сливающиеся при этом в унисон (в том числе, октавный, терцовый, квинтовый и др. "параллельные унисоны"¹); то же, что Фактура гетерофонная. Характерная черта временной структуры в музыкальной ткани с подголосочной фактурой — комплементарность (= дополнительность) ритмических рисунков отдельных голосов в момент исполнения ими разных вариантов одной и той же мелодии и их ритмическая синхронность при "унисонном многоголосии".

* **фактура полимерная*** — фактура, в которой одновременно (многоголосие) и последовательно используются разные длительности; Эта фактура в с разными параметрами других типов, видов и подвидов фактур имеет значительный ряд своих вариантов, в том числе:

- **фактура полимерная монофоническая*** — фактура полимерная*, образующаяся в одноголосии (= монофонии). Её варианты:

- **фактура полимерная монофоническая кантиленная*** — фактура полимерная*, представляющая собой певучее мелодическое последование с изредка встречающимися паузами или без них;

- **фактура полимерная монофоническая дискретная*** — фактура полимерная*, представляющая собой последование каких либо звуковых элементов (тонов, интервалов, созвучий) всегда разделённых паузами;

- **и мн. др.;**

- **фактура полимерная полифоническая*** — фактура полимерная*, образующаяся в полифонической ткани, в том числе:

- **фактура полимерная полифоническая имитационная*** — фактура полимерная*, образующаяся в полифонической имитационной ткани;

- **фактура полимерная полифоническая контрастная*** — фактура полимерная*, образующаяся в контрастно-полифонической ткани;

- **и мн. др.;**

- **фактура полимерная гомофонная*** — фактура полимерная*, образующаяся в гомофонной ткани;

- **и мн. др.;**

* **фактура полифоническая** — 1) оформление, строение музыкальной ткани, для которого присуще совокупность, соотношение (функции) нескольких относи-

¹ "В подголосочной полифонии все голоса одновременно исполняют различные варианты одной и той же мелодии. Благодаря различию вариантов в многоголосии возникают то слияния голосов в унисон (и движение параллельными унисонами), то расхождения их в иные интервалы. Чем богаче различия между вариантами мелодии в любом из голосов, тем ближе подходит подголосочный склад к разнотемной (контрастной) полифонии, так как разнотемная полифония строится на сочетании в каждый данный момент времени р а з л и ч н ы х мелодий" Скребков С. С. Учебник полифонии. М., 1965. С. 4.

тельно самостоятельных и равноправных в тематическом отношении голосов (пластов); 2) *фактура*, в основе которой лежат принципы *полифонии*, в том числе: имитационной, контрастно-полифонической и др.

* ***фактура полифоническая синхронная***¹ — 1) *фактура полифоническая*, все звуки голосов которой в момент своего одновременного появления имеют одинаковую протяжённость, т.е. ритмически идентичны. При этом векторный параметр каждого из голосов, его интервальная структура и другие конструктивные составляющие, как правило, развиваются независимо, но в отдельные, относительно редкие, моменты могут оказаться и одинаковыми; 2) *фактура полифоническая*, составляющие голоса (= пласты; голоса и пласты) которой относительно самостоятельны по разным своим параметрам за исключением метроритмического, т.е. имеют один и тот же одновременно складывающийся ритмический рисунок; то же, что *Синхронная полифония*.

Различаются многочисленные виды и подвиды синхронной полифонической фактуры. Эти различия определяются сходством и несходством каких-либо параметров голосов и пластов, образующих синхронную полифоническую фактуру. К числу таких параметров относятся: тип полифонии — имитационные и контрастно-полифонические фактуры; их голосовое, пластовое или пластово-голосовое содержание; число, входящих в них голосов, пластов; их смещение; стабильность и мобильность числа этих голосов или пластов в процессе становления синхронной полифонической фактуры; полная или частичная синхронность метроритмического одномоментного решения отдельных или всех голосов (пластов, а также пластов и голосов) синхронной полифонической фактуры; строгая и свободная имитационность, применяемая в этой фактуре (напр., *фактура полифоническая имитационная синхронная* строгая или свободная) мелодичность, линейность или дискретность голосов полифонической фактуры и др. К её видам и подвидам, в частности, относятся:

■ ***фактура полифоническая синхронно-ритмо-имитационная**** — *фактура полифоническая имитационная* с синхронной ритмической структурой. Её варианты:

- ***фактура полифоническая синхронная свободно-имитационная**** — *фактура полифоническая имитационная* с синхронной ритмической структурой, содержащая относительно незначительные отклонения от разных параметров имитируемого голоса;
- ***фактура полифоническая синхронная строго имитационная**** — *фактура полифоническая имитационная* с синхронной ритмической структурой, не содержащая отклонений от любых параметров имитируемого голоса;
- ***фактура полифоническая синхронная, зеркальная и имитационная*** — *фактура полифоническая имитационная* с синхронной ритмической структурой, содержащая зеркальные имитации отдельных интервальных оборотов имитируемого голоса или всей его интервальной структуры;

■ ***фактура полифоническая синхронная контрастная**** — *фактура полифоническая синхронная**, образующаяся в полифонической ткани голосами контрастными в своём содержании по отношению друг к другу;

¹ См. *Синхронная полифония* — термин Н.С.Гуляницкой.

▪ **фактура полифоническая синхронно-голосовая*** — фактура полифоническая, конструктивными элементами которой являются два и более голоса с синхронной метроритмической структурой. К числу её разновидностей, в частности, относятся:

- **фактура полифоническая синхронная мобильно-многоголосная*** — фактура полифоническая синхронная*, число голосов с которой в процессе её изложения изменяется;
- **фактура полифоническая синхронная стабильно-многоголосная*** — фактура полифоническая синхронная*, число голосов которой в процессе её изложения не меняется;
- **фактура полифоническая синхронная супермногоголосная*** — фактура полифоническая синхронная*, число голосов с трудом или, практически, совсем не определимо на слух;
- **фактура полифоническая синхронно-двухголосная*** — фактура полифоническая синхронная*, содержащая два относительно самостоятельных голоса с синхронной метроритмической структурой;
- **фактура полифоническая синхронно-голосовая мономерная*** — фактура полифоническая синхронно-голосовая*, все голоса которой выстроены на основе ритмических единиц одной и той же протяжённости;
- **фактура полифоническая синхронно-голосовая разномерная*** — фактура полифоническая синхронная, складывающаяся из двух и более голосов с различной метроритмической структурой;
- **фактура полифоническая синхронно-многоголосная*** — фактура полифоническая синхронная*, содержащая три и более относительно самостоятельных голоса с синхронной метроритмической структурой;

▪ **фактура полифоническая синхронно-пластовая*** — фактура полифоническая синхронная*, конструктивными элементами которой являются два и более пласта с синхронной метроритмической структурой. Напр.:

- **фактура полифоническая синхронно-двупластовая*** — фактура полифоническая синхронная*, образующаяся в двупластовой ткани;
- **фактура полифоническая синхронно-многопластовая*** — фактура полифоническая синхронная*, содержащая три и более относительно самостоятельных пласта с синхронной метроритмической структурой;
- **фактура полифоническая синхронно-пластовая мономерная*** — фактура полифоническая синхронная*, складывающаяся из двух и более пластов с мономерной метроритмической структурой, но с относительно самостоятельным векторным параметром;
- **фактура полифоническая синхронно-пластовая разномерная*** — фактура полифоническая синхронная*, складывающаяся из двух и более пластов с разномерной метроритмической структурой;

▪ **фактура полифоническая синхронная пластово-голосовая*** — фактура полифоническая синхронная*, конструктивными элементами которой

являются два и более относительно самостоятельных по разным параметрам пласта и голоса, за исключением временного, который во всех них складывается синхронно;

* **фактура-полоса*** — протянутое звучание какого-либо гармонического элемента (интервала, аккорда, сонора). Её варианты:

▪ **фактура-полоса мобильная*** — последовательное возвратно-односекундное или последовательное гаммообразное смещение какого-либо гармонического элемента (интервала, аккорда, сонора) вверх или вниз, то же, что *Фактура-полоса неустойчивая**. Её варианты:

▪ **фактура-полоса** (интервальная, аккордовая, сонорная) **вибрирующая*** — *фактура-полоса**, представляющая собой относительно медленное, последовательное и регулярное смещение на секунду вверх и вниз какого-либо гармонического элемента, в том числе: интервала, аккорда, сонора;

▪ **фактура-полоса глissандирующая*** (интервальная, аккордовая, сонорная) — *фактура-полоса**, представляющая собой стремительное гаммообразное смещение какого-либо гармонического элемента (интервала, аккорда, сонора) вверх или вниз. Её подвиды:

▪ **фактура-полоса глissандирующая с ускорением***;

▪ **фактура-полоса глissандирующая с замедлением***;

▪ **фактура-полоса неустойчивая*** — то же, что *фактура-полоса мобильная**;

▪ **фактура-полоса стабильная*** (интервальная, аккордовая, сонорная) — протянутое звучание какого-либо созвучия какого-либо гармонического элемента (интервала, аккорда, сонора); то же, что *Фактура-полоса устойчивая**;

▪ **фактура-полоса устойчивая** — то же, что *Фактура-полоса стабильная**;

▪ и др.

* **фактура репетиционная*** — *фактура*, представляющая собой многократное повторение одного и того же гармонического элемента (тона, интервала, аккорда, сонора), а также групп этих элементов, в том числе; то же, что *Фактура остинатная*:

▪ **фактура репетиционная глissандирующая*** (= **фактура репетиционно-глissандирующая***) — *фактура*, в основе которой лежит принцип повторения какого либо гармонического элемента (звука, интервала, аккорда, сонора и др.) с плавным и относительно стремительным позиционным его смещением;

▪ **фактура репетиционная замедляющаяся*** — *фактура*, в которой многократно повторяется тот или иной гармонический элемент (тон, интервал, аккорд, сонор) или группа этих элементов с постепенным замедлением;

▪ **фактура репетиционная ускоряющаяся*** — *фактура*, в которой многократно повторяющийся тот или иной гармонический элемент (тон, интервал, аккорд, сонор) или группа этих элементов повторяется с постепенным ускорением;

▪ **фактура репетиционная мономерная*** — *фактура*, в которой многократно повторяющийся тот или иной гармонический элемент (тон, интервал, аккорд, сонор) или группа этих элементов всегда повторяется с

одной и той же продолжительностью;

■ и др.

* **фактура синтетаккордная*** — *фактура*, связанная с техникой *синтетаккордов* (автор — Н. Рославец) и "гармонией-мелодией"¹ (см. сочинения позднего А. Скрябина);

* **фактура синхронная** — многоголосная *фактура*, все голоса которой имеют идентичную ритмическую структуру. Её разновидности см. в *Фактуре полифонической синхронной**;

* **фактура сонорная** — *фактура*, конструктивно-гармоническими элементами которой являются *соноры*.¹¹ К её разновидностям, в частности, относятся:

¹ Термин В. Дерновой.

¹¹ "Соноры" — термин Ю.Н. Холопова.

Наиболее всеобъемлющей и подробно разработанной на сегодняшний день классификацией "сонорных звучностей" с позиций фактурно-гармонического рисунка представляется классификация А. Маклыгина. Автор сводит все эти звучности к шести основным типам такого рисунка, отражающим различные их качества, в том числе: дление (континуальность), пульсированность, одно- и многоголосность. Ниже приводится ряд пространных цитат, в которых содержатся авторские характеристики этих типов, сделанные А. Маклыгиным:

"Т о ч к а — своего рода микрозвучание, "микроформа". Это основной конструктивный элемент других, более сложных форм. Конкретным выражением точки является отдельно взятый краткий звук. Точка не считается чисто сонорной формой материала, поскольку из-за своей "скоротечности" она не создаст устойчивого красочного впечатления <...>. В условиях же сонорной музыкальной ткани в кругу звучностей, где каждая есть темброфонический феномен, точка становится самостоятельным компонентом в функции сонорного элемента. Это уже не просто отдельный тон, а характерная звучность со своими гармоническими, тембродинамическими, артикуляционными характеристиками. <...>.

П о т о к, образуемый сплетением нескольких голосов (куда могут включаться россыпи, пятна), <...> — неделимая "макрозвучность" — колышущаяся, бурлящая, кипящая и т.п. по внутренней звуковысотной организации он выражает усиление полифонических принципов (составляющие голоса могут соотноситься имитационно, контрастно-полифонически, гетерофонно). Эффект слитности, нерасчлененности звучания как раз достигается сверхкомplementарной "свиваемостью" образующих поток голосов <...>. Типологически /выделяются — Д.Ш./... два вида сонорных потоков... — устойчивые и неустойчивые <...>.

П о л о с а — <...> соединение двух и более однородных линий. Конкретным вертикально-гармоническим выражением полос является длящееся созвучие (вертикально-неплотные линии) и кластер (вертикально-плотные линии) <...> .

В соответствии со специфическим обликом "фактурных форм" сонорика возникает необходимость в особых критериях измерения их материала. Такие критерии должны отражать диффузный характер звучности, где "сплавливаются" звуковысотные, фактурные, временные, тембровые стороны музыки. Предпочтительным представляется использование понятия "сонорное поле" <...>. Под ним понимается звукофоническая область высотно-временного пространства. Параметрами поля являются границы ("краевые" высоты), ширина (интервал, образуемый "краевыми" высотами, которые могут сдвигаться или сохранять высотную устойчивость), плотность (густота интервального заполнения, обусловленная количеством высот поля и его регистрового местонахождения) [Степень тоновой неразличаемости, слитности звучания возрастает, согласно теории Л. Володина, к "краям" регистрового пространства (Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука Вып.1. — М. 1970)], моно- и политембровая структура (оркестровые группы, артикуляционный состав), фактурный "рисунок" (конкретный вид фактурной "формы" —

- **фактура сонорная типа одноголосная "линия"** — *фактура*, представляющая собой одноголосное линейное движение сонорного содержания, в том числе:
 - **фактура сонорная типа одноголосная "линия подвижная"** — *фактура сонорная*, представляющая собой одноголосное явление со сменой, входящих в неё звуков, практически не поддающихся своему дифференцированному восприятию, т.е. в качестве отдельных высотно определённых тонов; то же, что *Фактура глиссандо*;
 - **фактура сонорная типа одноголосная "линия устойчивая"** — *фактура сонорная*, представляющая собой протянутый тон с почти или совсем неопределённой высотой. Эффект развития в ней, если он имеет место, обычно связан только с динамическими и артикуляционными средствами;
 - *фактура сонорная остинатно-имитационная**;
 - *фактура сонорная полиостинатная пиццикатная**;
 - *фактура соноро-глиссандирующая полилинейная**;
 - *фактура соноро-педальная полилинейная**; то же, что *Фактура соноролента статическая**;
 - *фактура соноролента статическая** — *фактура*, сложенная из определённого множества не выделяющихся из общей звуковой массы голосов-линий; то же, что *Фактура соноро-педальная полилинейная**;
 - *фактура сонорная типа "полоса"** — *фактура сонорная*, представляющая собой соединение нескольких недифференцируемых в своём зву-

например, подвижный поток) <...>. Сонорное звучание через параметры "поля" получает свою конструктивную характеристику, дополняемую ассоциативно-метафорическим описанием. Образные представления, вызываемые сонорными звучаниями, обычно связаны с конкретно-реальными природными явлениями (например, "искрящаяся белизна", "огненные мириады", "скрежещущий шум"). Важную роль в образном "опредемчивании" звучания играет специфичность фактурной формы ("скользящие" подвижные линии... или надвигающиеся "лавины" сонорных "потоков"...). Другая область сонорной выразительности — передача тончайших нюансов эмоционального состояния (переплетающиеся линии в Симфонии Э. Денисова)" Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. Сб./ст., М., 1992. — С. 130-137.

И.К. Кузнецов в своей книге "Теоретические основы полифонии XX века" (на с. 94-95), называя диапазон между крайними по высоте звуками ленточного "сонорного поля" в любой момент времени отсчета "полем ленты", предлагает, в частности, производить измерение его плотности по системе Ю. Кона, предложенной им для определения напряженности вертикали в атональной музыке (Кон Ю. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке // *Музыка и современность*, вып. 7. М. 1971), но дополнив её коэффициентом относительной высоты интервалов, равным числу полутонов в октаве, что позволяет отразить изменение плотности одного и того же интервала в пределах октавы, а не на только на рубеже различных октав, как это предлагается Ю. Коном. В результате данная формула в работе Кузнецова приобретает следующий вид: $P = (I - KC) / (P + KOV)$, где "P — плотность, P — показатель регистра, I — показатель интервалов по системе Хиндемита, «KOV» — коэффициент относительной высоты, равный числу полутонов в октаве, «KC» — коэффициент составных интервалов". Кроме того, им же предлагается учитывать и показатель диссонантной ленты, приводимый в диссертации А. Маклыгина — Сонорика в музыке советских композиторов. Дис. канд. искусств. М. 1985.

ковом, ритмическом и другом содержании голосов. В том числе:

- **фактура сонорная типа "полоса вибрирующая"*** — *фактура сонорная типа "полоса"**, исполняемая вибрато;
- **фактура сонорная типа "полоса-кластер"*** — *фактура сонорная типа "полоса"**, представляющая собой последовательность нескольких кластеров;
- **фактура сонорная типа "полоса устойчивая"*** — *фактура сонорная типа "полоса"**, представляющая собой высотно-стабильную многоголосную сонорную полосу (= "соноропедальная полилинейная соноролента" или "соноролента статическая");
- **фактура сонорная "полоса подвижная"*** (= соноролента динамическая) — *фактура сонорная типа "полоса"**, представляющая собой многоголосное явление с исключительно быстрой сменой, входящих в неё звуков, практически не поддающихся своему восприятию в качестве отдельных высотно-определённых тонов; то же, что "полоса-глиссандо"¹;
- **фактура сонорная типа "многоголосный поток"*** — *фактура сонорная, представляющая собой сплетение множества голосов, возникающее как неделимая "макрозвучность" — колышущаяся, бурлящая, кипящая и т.п.* В том числе:
 - **фактура сонорная типа "имитационный поток"*** — *фактура сонорная типа многоголосный "поток"** с имитационным соотношением голосов, входящих в её сонорную многоголосную ткань;
 - **фактура сонорная типа "контрастно-полифонический поток"*** — *фактура сонорная типа многоголосный "поток"** с контрастным содержанием (звуковым, метроритмическим, тембровым и др.) голосов, входящих в её сонорную многоголосную ткань;
 - **фактура сонорная типа "педальный поток"*** — *фактура сонорная типа многоголосный "поток"**, представляющая собой протянутое звучание одной и того же сонора;
 - **фактура сонорная типа "меняющийся поток"*** — *фактура сонорная типа многоголосный "поток"**, индивидуальность звучания которой непосредственно связана с включением или выключением, входящих в неё отдельных звуковых элементов, не нарушающих её восприятия как сонорного явления;
 - **фактура сонорная типа "синхронный поток"*** — *фактура сонорная типа многоголосный "поток"**, представляющая собой многоголосную сонорную ткань с синхронной ритмоструктурой всех голосов;
 - **и др.;**
- **фактура сонорная типа "пятно"*** — *фактура сонорная, представляющая собой форму звучания, выражением которого обычно является*

¹ "<...> "макрозвук, "плывущий" в своих масштабах до внушительных высотных границ <...>, либо сужающ[ийся] до постепенно исчезающего звука — сонорный рисунок постепенного потухания отзвука выстрела" Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. Сб./ст., М. 1992. — С. 130-137.

расплывчатый в своём графическом выражении кластер или любое "сонорно окрашенное созвучие" (Ю.Н. Холопов). В том числе:

- **фактура сонорная типа "пятно мягко звучащее"*** — *фактура сонорная типа "пятно"*, связанная с эффектом затухания своей звучности, возникающая как некий эквивалент колокольности, звонности в тишине концертного зала;
- **фактура сонорная типа "пятно остро звучащее"*** — *фактура сонорная типа "пятно"*, возникающая как внезапное, от носительно краткое и напряжённо звучащее красочное явление;
- **и др.;**

- **фактура сонорная типа "россыпь"** — "последовательность мелко-ритмических точек", плотное по времени соединение которых даёт при восприятии эффект суммарно пульсирующей единой звучности <...>. Чаще всего россыпи раскидываются в звуковом пространстве, поддерживаемые pedalными линиями, фоном";

- **фактура сонорная типа "точка"**¹ — 1) кратчайшая из сонорных *фактур*, в роли конструктивного элемента которой может выступать один сонор в виде высотно-высотного не дифференцируемого звука или, гармонического интервала, сонорного созвучия; 2) своеобразная сонорная "многозвучковая микроформа". В том числе:

- **фактура сонорная типа "точка-аккорд"** — кратчайшая сонороаккордовая "микроформа" (в частности: "аккорд-акцент", "аккорд-удар" и пр.);
- **фактура сонорная типа "точка-звук"** (= *звукоточка**) — кратчайшая однозвучковая сонорная "микроформа";
- **фактура сонорная типа "точка-интервал"** — кратчайшая одноинтервальная "микроформа";

- **и др.;**

- * **фактура трелевая** (= *трелевидная*)* — *фактура*, ведущей конструктивной единицей которой является трель;

- * **фактура тремолирующая***^{II} — *фактура*, представляющая собой быстрое многократное чередование двух звуковых элементов (звуков, гармонических созвучий), находящихся на разной высоте;

- * **фактура хоральная** — *фактура*, основным конструктивным элементом которой является *аккорд*; то же, что *Фактура аккордовая*. В зависимости от на-

¹ Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. Сб./ст., М. 1992. — С. 130-137.

^{II} "ТРЕМОЛО, неслк., с. [ит. *tremolo букв.* дрожащий]. муз. Приём игры на струнных, клавишных и др. музыкальных инструментах — многократное быстрое повторение одного звука либо быстрое чередование двух несоседних звуков. *Виртуозное т.*" Толковый словарь иностранных слов Л.П.Крысина.

"Остинато (итал. *ostinato*, от лат. *obstinatus* — упорный, упрямый) — композиторский приём, основанный на многократном повторении в музыкальном произведении какой-либо мелодической или ритмической фигуры, гармонического оборота, отдельного звука. Также пьеса, написанная с использованием такого приёма, сочетаясь со свободным развитием в других голосах, выполняет важную формообразующую роль. Строго говоря, остинато должно представлять собой точное повторение нот, хотя на практике встречаются отклонения от этого правила, в том числе и в форме вариаций" Википедия — свободная энциклопедия..

личия или отсутствия пауз между аккордами, сходства или, напротив, контраста между ними по регистровому, тембровому, динамическому и др. параметрам различаются:

- **фактура хорально-дискретная*** (= **фактура дискретная хоральная***) — **фактура аккордовая**, все или почти все аккорды которой обязательно разделены паузами и могут также различаться по своим регистровым, тембровым, штриховым, динамическим и др. параметрам;
- **фактура хорально-континуальная*** (= **фактура континуально-хоральная***) — **фактура аккордовая**, все или почти все аккорды которой непосредственно переходят сразу друг в друга, т.е. чередуются без пауз или количество этих пауз относительно минимально.

Фактурная драматургия — 1) драматургический процесс, связанный с развитием **фактуротемы** (**фактуротем**); 2) процессуальное изменение фактурного содержания музыкальной композиции, связанное с определенными образно-художественными задачами, решаемыми в ней.

Фактурная сублимация — постоянное и относительно малозаметное преобразование какой-либо фактуры на уровне её отдельных элементов, конечным моментом которого становится значительная или полная трансформация её "структурного облика", в том числе:

- **фактурная сублимация рассредоточенная*** — преобразование какой-либо фактуры, эпизодически прерываемое появлением других фактур;
- **фактурная сублимация сосредоточенная*** — последовательная и непрерывная **фактурная сублимация**.

Фактуроединица* — одна из **фактур** полифактурного процесса музыкального сочинения, выступающая в качестве его конструктивной единицы.

Фактуротема* — 1) **фактура** в значении темы; 2) "чувственно воспринимаемы/й/, непосредственно слышимы/й/ звуков/ой/ сло/й/ музыки"¹, выступающий в роли основного носителя её мысли, т.е. как относительно самостоятельный эквивалент "темы-мелодии" и "темы-гармонии".

Фактуротематическая стретта — стреттное появление нескольких фактуротем в разных пластах музыкальной ткани.

Фактуротематические вариации — вариации, темой которых является какая-либо **фактуротема**.

Фактуротональность* — тональная организация на уровне отношений ряда **фактуроединиц***.

Фактуротематический процесс — 1) процесс становления и развития музыкальной ткани, в роли тематического образования которой выступает одна или несколько **фактур**; 2) процесс развития музыкальной ткани, в которой **фактура** имеет тематическое значение.

Фактуротематическое формообразование* — композиционный процесс, складывающийся на уровне становления и отношений **фактуротем**.

Фактуротональность* — полифактурная организация, в которой одна из фактур выполняет роль своеобразного центрального элемента в фактурном процессе, появляясь значительно чаще и качестве наиболее протяжённой фактуры, занимая при этом в смысловом и образно-эмоциональном отношении наиболее значимые точки фактурно-композиционной структуры музыкального сочинения (напр., начало и конец каких либо разделов, частей сочинения или его самого и др.).

¹ Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных сочинений. М. 1967. – С. 333.

² Термин Т.В.Шевченко.

Фактуротоника* (= фактуроцентр) — *фактура*, выполняющая роль центра в *фактуротональности*.

Фактуроформа* — *форма музыкального сочинения*, образующаяся на уровне его *фактуротематического процесса*.

Фактуры вид*— 1) уровень высшей групповой дифференциации *фактур* в составе того или иного *типа фактуры* (см. *Фактуры тип**); 2) одна из высших групповых дифференциаций *фактур* в составе того или иного их типа.

Фактуры подвид* — 1) подуровень групповой дифференциации фактур в составе того или иного *вида* (см. *Фактуры вид**); 2) одна из высших групповых дифференциаций фактур в составе того или иного их *вида*.

Фактуры тип*— 1) высший уровень групповой дифференциации *фактур*; 2) групповая дифференциация фактур на уровне самых общих их признаков. Напр., монофоническая, полифоническая, гомофонная, сонорная, дискретная (пуантилистическая) *фактура*.

Фиксированный ритм — ритм, предложенный композитором в тексте его сочинения. Данное понятие противопоставляется понятию "алеаторический ритм", которое относится к ритмическому материалу, создаваемому исполнителем на основе других "композиторских материалов" (звуковых, ритмических, динамических и пр.).

Форма компонентная* — композиционная структура, связанная с развитием какого-либо из компонентов музыкальной ткани; то же, что *Параметрическая форма*.

Формофактурный принцип* — правило построения музыкальной формы на уровне фактурного процесса, в том числе, связанного с развитием *фактуры* одного типа (вида) или развитием и сопоставлением фактур разных типов (видов). Образующая в обоих случаях фактура, по отношению к своим составляющим — субфактурам — может быть определена как "панфактура".

Финалис — см. в *Функции модальные*.

Фоновые созвучия (= созвучия-фоны, фоновые аккорды, аккорды-фоны) — различного рода гармонические педали, звучание которых представляется как стройное, всегда непрерывное и относительно протяженное. Красочное содержание *фоновых созвучий* подобно *шумовым созвучиям* также напрямую зависит от их интервального состава, регистрового положения, фактурного рисунка и инструментально-го решения (*тембровый колорит*). Разнообразие этих условий — важная предпосылка образования большого числа *фоновых созвучий* со специфической красочно-выразительной природой. Конструктивная важность и наибольшая распространённость этих созвучий в тональных и других несонорных вариантах звуковой системы значительно выше по сравнению с *ударными* и *шумовыми созвучиями*. Многообразны декоративные и изобразительные назначения *фоновых созвучий*.

Форма — см. *Форма музыкального сочинения*.

Форма музыкального сочинения — 1.1) система всех отношений конструктивных элементов музыкальной ткани¹ (в том числе: звуковысотных, ритмических, динамических, тембровых, стилей и пр.), несущая в себе опреде-

¹ В ряде полистилистических сочинений нашего времени процесс формообразования складывается не только на уровне таких традиционных факторов как тематизм, фактура, гармония, ритм и др., но и на уровне взаимодействия разных стилей, т.е. фактора, который может быть назван как "принцип стилистического формообразования". Содержание этого принципа раскрывается следующим образом: становление формы музыкального полистилистического сочинения есть процесс сопоставления, взаимодействия, взаимопроникновения разностилистических музыкальных материалов, а также отдельных разномасштабных фрагментов, имеющих

лѐнное образно-смысловое содержание; 1.2) внутренняя структура, строение, связь и способ взаимодействия всех частей и элементов музыкального сочинения и явления; 2) процесс становления всех отношений различных конструктивных элементов музыкальной ткани — *форма-процесс* и конечно осознаваемая разнопараметричная структура этого процесса — *I форма-структура* (в том числе: временная, гармоническая, фактурная)¹; 3) организованный процесс те-

различное стилевое решение. Это означает, что в таких формах функции отдельных тем, а в ряде случаев и функции конструктивных элементов сложного тематического образования, выполняя какие-либо стили. Складывающаяся при этом музыкальная ткань, её стилистическая природа, может быть определена как некий суперстиль, который со временем – при определённых высоких и общественно значимых художественных результатах, имеющих историческую перспективу, – имеет возможность быть воспринятым уже как обычный стиль ("моностиль"), а составляющие его *субстили* — как языковая многогранность, присущая автору данной музыкальной ткани. При исследовании такого рода ткани, возможно применение большого ряда родственных понятий типа: "стиль-тема" (или "тема-стиль"), "стилистический тематизм", "стилевая драматургия"²: "полистилистический процесс" "полистилистическое формообразование", "полистилистические формы" и т.п.

¹ "Музыкальная форма и её компоненты обладают двумя неразрывно связанными друг с другом сторонами — функциональной и структурной. Под функциональной стороной надо понимать все то, что касается смысла, роли, значения данного компонента музыкальной формы. Под структурной — то, что касается его строения, внешних черт. Функциональная сторона музыкальной формы — ведущее, основное выразительное начало; структурная – подчиненное начало. Соотношение функции и структуры близко соотношению смысла высказываемого и его грамматическому выражению, паре понятий: содержание и форма. И подобно тому, как, формулируя принцип примата содержания, мы добавляем тезис об относительной самостоятельности закономерностей формы, так же и в данном случае необходимо указать на относительную самостоятельность структурных закономерностей. Последние могут выступать иногда очень обнажено, независимо от функционального значения воплощаемого ими компонента. Функциональную и структурную стороны формы можно отделить друг от друга лишь путем теоретического абстрагирования — они, так же, как понятия содержания и формы, выступают перед нами всегда в единстве. Функция всегда выступает в «одеянии» структуры" Бобровский В.П. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970. С. 8.

"Под музыкальной формой в широком смысле слова понимается целостная, организованная система музыкальных средств, примененная для воплощения содержания сочинения. Иначе говоря, все жанровые средства, все мелодические, ритмические, гармонические обороты, модуляции, тембры, динамические оттенки, типы фактуры, пропорции частей, организованные в данном произведении в единую, целостную систему средств для передачи содержания сочинения, образуют его форму <...>. Понятие «музыкальная форма» применяется также и в более тесном смысле слова — в смысле общего композиционного плана сочинения, т.е. соотношения его частей. Реализуется композиционный план (форма в тесном смысле слова) через организованную совокупность всех (или главных) музыкальных средств, примененных в данном произведении.

Понятие музыкальной формы в тесном смысле слова, в свою очередь, употребляется в двух различных значениях. Иногда имеет в виду конкретный композиционный план именно данного сочинения, его индивидуальные пропорции. Чаще же речь идет не об индивидуальных чертах композиционного плана данного сочинения, а о том исторически сложившемся общем типе композиционного плана (композиционной структуры), типе музыкальной формы, к которому относится форма (общий план) рассматриваемого сочинения. Вопрос: «В какой форме

матических сопоставлений и тематического развития временных отношений отдельных фаз (этапов) этого процесса — *форма-процесс*; то же, что *Временная форма-процесс*; 4) пропорционально-временные отношения частей единой музыкально-процессуальной системы, их структурно-временное (архитектоническое, «кристаллическое») содержание и значение, связанные с конечным восприятием этой системы как целостного синтаксического (архитектонического, «кристаллического») явления — *форма-структура*; то же что *Временная форма-структура*; 5) совокупность и взаимодействие отдельных частей музыкального сочинения как конкретноструктурного и образно-смыслового — художественного — целого, функционирующих в качестве относительно самостоятельных в структурном и образно-смысловом аспектах конструктивных составляющих этого целого; ритмически и гармонически организованный процесс тематических сопоставлений и тематического развития¹; то же, что *Композиционная форма, Композиция*. См.

написано это сочинение?»— имеет в виду именно отнесение формы сочинения к одному из исторически сложившихся типов композиционного плана (сонатная форма, вариационная форма, форма рондо, сложная трёхчастная форма и т. д.). Эти типы композиционного плана (композиционной структуры) и называют «музыкальными формами».

И, наконец, в каком бы из описанных значений ни понималась музыкальная форма, она всегда имеет две стороны: процессуально-динамическую, обусловленную временной природой музыки, процессом развертывания сочинения во времени, и архитектурную, «кристаллическую», связанную с итоговым восприятием формы как законченной и цельной структуры, являющейся результатом развития. Сказанное относится не только к форме целого, но и к форме частей: в каждый данный момент слушатель воспринимает музыкально-временной процесс, а по окончании целого (или части) — его итог, результат (полный или частичный).

Обычно обозначение типа музыкальной формы содержит указание (явное или скрытое) не только на законченный результат процесса, но и на самый процесс, на способ сопоставления и развития музыкальных мыслей, способ образования музыкальной формы: таковы названия «вариационная форма», «форма рондо», «сонатная форма», «сложная трёхчастная форма». Однако главный акцент при определении формы в тесном смысле делается на возникшей в итоге развития законченной структуре, а не на процессе её образования... Музыкальное сочинение, как и сочинение любого другого искусства, представляет собой единство содержания и формы. Под содержанием понимается художественное отражение в произведении общественно-исторической действительности, типических человеческих характеров, мыслей, чувств, переживаний <...>. Ведущую роль в единстве содержания и формы играет содержание. Когда изменившиеся общественно-исторические условия изменяют содержание сочинений искусства, тогда это новое содержание новых сочинений влечет за собой в конечном счете и изменение тех музыкальных средств, которые служат воплощению содержания, т.е. изменение музыкальной формы. При этом изменение формы обычно отстает от изменения содержания. Новое содержание первоначально пользуется, насколько это возможно, старыми средствами, старой формой, приспособляя их к своим нуждам, своим задачам, а затем изменяет и преобразует средства, форму. Единство содержания и формы носит в этом смысле в искусстве, как и всюду, исторически относительный, а не абсолютный характер. Однако в каждом конкретном случае совершенная форма, т.е. форма, максимально соответствующая содержанию, является необходимым условием его действенной передачи" Мазель Л. Строение музыкальных сочинений. М., 1979. С. 19-20.

¹ Как пишет Бобровский В.П. в книге «О переменности функций музыкальной формы» (С. 10), композиционная форма — это функция тематизма. "Её структурные нормы, внешние очертания складываются как итог функционального соотношения тем... Поэтому композиционная форма — ритмически и тонально организованный процесс тематических сопоставлений и тематического развития... (Понятие «тональность»В.П. Бобровский применяет здесь в значе-

нии системы звуковысотных отношений, способной иметь разнообразные структурные реалии – вплоть до исключительно индивидуальных, справедливо при этом подчеркивая то, что согласно теории центрального элемента тональной системы Ю.Н. Холопова, понятие "тональность" следует рассматривать предельно широко. В музыке XX века появляется множество индивидуально найденных тональных систем со своими центральными элементами. То, что называется «атональной музыкой», — особый вид тональности с как бы нестабильной тоникой). Множество встречающихся в наше время индивидуализированных тональностей с их разнообразными центральными элементами – это подвергавшиеся случайностям явления, развитие которых в конце концов приведет к созданию отобранных музыкальным опытом, строго организованным ладовых систем с четко обозначенной объективной основой. Этот процесс "художественного отбора" функционально подобен... процессу "художественного отбора"... композиционных форм и специальных композиционных функций. Нам, музыкантам XX века, ясны и обозримы с расстояний в два столетия процессы становления музыкальных форм XVIII века. Но мы не можем так же легко понять процессы нашей эпохи. Полностью это определится в будущие десятилетия" (С. 226-227.)

"Тип формы в значительной степени зависит от типа тем, на которых она основана. Помня об относительной самостоятельности структуры, о существовании её имманентных законов, мы должны тезис: тип темы воздействует на тип формы и на процесс её становления – понимать не догматично, а диалектически – только как результат взаимодействия двух сторон процесса формообразования. Сквозь сложное многообразие структурных вариантов ясно проступают простота и единообразие функций. Пользуясь «ключом» функционального понимания формы, мы сможем открывать «замки» самых трудных и запутанных структур.

Рассмотрим соотношение функции и структуры на примере столь важной и почти всеобщей закономерности – принципа репризы, в действии которого сочетаются структурные и функциональные закономерности. С одной стороны, реприза соответствует чисто структурной норме, создающей архитектурное скрепление формы. Но, с другой стороны, реприза обладает и функциональным значением. Смысл репризы – утверждение основной музыкальной мысли. Таким образом, реприза, скрепляя целое, одновременно утверждает основную идею, выраженную в первой теме. Эти функции репризы необходимы для единства музыкального сочинения – как структурного, так и смыслового. Однако во второй половине XIX века значение репризы начинает уступать перед натиском сквозного развития. С большой силой это получает отражение в Шестой симфонии Чайковского. Но все-таки в её первой части есть ясный по структуре репризно-кодовый раздел, который и выполняет нужные функции. В финале же Пятой симфонии Онеггера реприза исчезает – функция утверждения основной идеи связана не с репризой, а с принципом сквозного преобразующего развития.

Соотношение функции и структуры сказывается и на двуплановости существующей классификации гомофонных музыкальных форм: период, простые и сложные формы – первая группа форм; вариации, рондо, соната, цикл – вторая группа.

В основе классификации первой группы лежит структурный принцип, функциональные же соотношения вносят детализацию в определение формы. Так, напр., мы различаем простую трёхчастную форму с серединой контрастирующего или развивающего типа. Эти две разновидности отличаются друг от друга по функциональным признакам,

Начиная же с вариаций и рондо структурный принцип отходит на второй план и лишь детализирует формы, объединённые функциональным принципом. Все попытки создать единую классификацию музыкальных форм на практике не приводят к удовлетворительным результатам именно в силу самой двусторонности музыкальной формы." Бобровский В.П. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970. С. 10.

"Понятие «функциональное подобие» – важный результат изучения проблемы соотношения функции и структуры. Особенно важен этот термин при анализе сочинений современной музы-

Ритмическая форма, Ритмическая форма-процесс, Ритмическая форма-структура, Временная форма, Ритмические вариации, Полиформа.

Форма - процесс — см. *Форма музыкального сочинения* (2, 3).

Форма - структура — см. *Форма музыкального сочинения* (2).

Функции модальные — 1) назначения, роли однопараметрных конструктивных составляющих какой-либо из структур музыкальной ткани (временной, гармонической, динамической, тембровой, темповой, фактурной и др. См. *Модальная техника, Модальность*) в отношениях друг с другом, возникающие на основе их модусной взаимосвязи, а также взаимного материального и смыслового родства, их определённого местоположения в музыкальном процессе (начало, конец, какой-либо момент отдельных его разномасштабных фаз и всего процесса в целом) и нек. др. факторов, в том числе общеструктурного порядка (напр., зависимости типа целое – часть, центр – периферия и др.); 2) назначения, роли каких-либо однопараметрных конструктивных единиц модально организованной музыкальной

ки. Во многих её стилях образуется разновидность периода повторного строения, в котором исчезает чисто структурное начало – соотношение каденций. Первое предложение в этом случае обычно представляет собой тематическое ядро и его развитие, прерываемое вторичным воссочинением ядра с последующим этапом развития, чаще всего новым. Возникает функциональное подобие классического периода повторного строения, от которого заимствовано лишь тематическое сходство начал двух построений... В «Отражении в воде» первое тематическое построение – функциональное подобие периода единого строения: тематическое зерно, его повторение, разработочное развитие в сочетании с проникающим в него контрастным элементом и завершением. В последнем имеет новый импульс, развитие которого создает пассажную каденцию при функциональном подобии сохраняются типы тематических соотношений и типы развития, вмещающиеся, однако, в иные структурные рамки. Большая роль непрерывного развертывания уменьшает значение каденций во многих стилях современной музыки. Здесь появляются, конечно, новые структурные принципы, но они и в наше время пока что не поддаются обобщению, так как выступают и индивидуализированной форме. Нечто аналогичное происходило и в XVIII веке, когда кристаллизовались все основные композиционные формы гомофонно-гармонического склада. До периода зрелого творчества Гайдна сонатная экспозиция определялась общим ходом тонального и отчасти тематического развития. В каждом отдельном случае у самых крупных по дарованию композиторов – Д. Скарлатти, Ф.Э. Баха – возникали индивидуальные, только для данной конкретной сочинения отобранные структурные соотношения. И лишь как что-то случайное создавались прообразы будущих строгих классических соотношений. Этот процесс формирования сонатной формы представлял собой поиски новых функционально тематических и структурных норм. Но первые из них при этом играли ведущую, определяющую роль...

Так, напр., старинное куплетное рондо (неконтрастное) в творчестве французских клавесинистов и особенно И.С. Баха можно трактовать как форму функционально подобную простой фуге. В рондо смены проведения рефрена и куплетов, основанных на его интонациях, функционально подобны группам проведения темы и интермедиям фуги. Отсутствие тонального развития в куплетном рондо Ф.Э. Бах восполнял тональным варьированием рефрена. Но одновременно он вводил еще не отрегулированный тематический контраст, благодаря чему некоторые его рондо стоят как бы на полпути от функционального плана фуги к «зрелому» рондо. Лучшим образцом рондо – функционального подобия фуги с неконтрастными куплетами-интермедиями – можно считать знаменитое Рондо *h-moll* Ф.Э. Баха. Однако и здесь воздействие складывающихся норм гомофонных форм вносит свои структурные коррективы: каждая реприза рефрена (проведение темы сливается с предшествующим ей куплетом (интермедией), подобно второй части репризной двухчастной формы...." Там же. С. 198-200.

ткани, принадлежащих к одному и тому же модальному ряду (= модусу). См. *Функция*.

Специфика модальной функциональности, природы становления отдельных модальных функций обусловлена ретроспективным характером (как преобладающей закономерностью) оценки логики модально-ладового движения. Отношение какого-либо конструктивного элемента модального движения (звука, аккорда, сонора и др.) к смежным с ним, т.е. его непосредственным функциям (роли, значения) — основа функциональности в этом движении.

Модальные функции подразделяются следующим образом:

* **функции простые** — назначения, роли отдельных тонов, интервалов и созвучий в модально организованной музыкальной ткани.¹¹ К числу основных простых модальных функций значений в модальном процессе относятся:

- **центральная опора** (= опора всей модальной структуры);
- **местная опора** (= тон, интервал, созвучие, обретающее устойчивость как временное качество в процессе развертывания модальной структуры);
- **реперкусса** — второй по значению опорный тон монофонической структуры (= псалмодический тон повторения);
- **инициал** — начальный элемент, в том числе:
 - **инициал основной** — начальный элемент всей модальной структуры,
 - **инициал местный** — начальный элемент какой-либо из относительно обособленных фаз модальной структуры;
- **финалис** — конечный элемент (при совпадении с центральной опорой он обретает особенно сильную устойчивость), в том числе:
 - **финалис основной** — конечный элемент всей модальной структуры,

¹ Характерная особенность восприятия и оценки функциональной логики модального процесса, проявляется в преобладании ретроспективного (!) принципа их осознания над перспективным (= экстраполяцией). (В тональной музыке наблюдается, как известно, обратная закономерность, которая обусловлена, в частности, такими свойствами тональных ладов как сильное и непрерывное тяготение различных элементов к будущей тонике, значительная сила местных центров и определенность их подчинения этой тонике в её начальном и будущем появлениях, постоянное применение всеобщих универсальных формул гармонического построения, обычная демонстрация тонике с самого начала музыкального сочинения, Причём с показом в одновременном звучании квинтового остова тонального лада.) Отсюда и та особая важность для монофонической модальности фактора ретроспективного раскрытия ладовых связей, о котором сказано выше, значение конечной цельности восприятия мелодии и функций конечного тона для правильной оценки ладовых отношений начальной и последующих фаз гармонического процесса ("В начале пения мы не знаем, что будет потом, но услышав последний звук понимаем <...> все, что ему предшествовало" Гвидо Аретинский "Микролог учения искусству музыки" — XI век. Цит. по 93.167).

¹¹ Предлагаемая здесь дифференциация модальных функций на уровне разных звуковых элементов, в том числе: отдельных тонов, интервалов и созвучий аналогична их традиционной дифференциации на уровне только отдельных тонов.

- **финалис местный** — конечный элемент какой-либо из относительно обособленных фаз модальной структуры.

Дифференциация *простых функций* в модальном процессе может быть связана также с видом линейного отношения неопорных тонов, интервалов, созвучий к ближайшим опорным, в частности:

- **плавные простые функции*** — функции, связанные с плавным линейным отношением тонов мелодической линии и основных тонов созвучий и
- **скачковые простые функции*** — функции, связанные со скачковым линейным отношением тонов мелодической линии и основных тонов созвучий — терцовые, квартовые, квинтовые и т.п.

* **функции составные** — типовые интервально-мелодические и аккордовые обороты (= формулы). Они различаются как:

- **начальная составная функция;**
- **срединная составная функция;**
- **заключительная составная функция.**

* **функции политехнические** — значения тонов, интервалов и созвучий, которые наряду с их собственно модальными ролями, одновременно могут выполнять функции, обусловленные другими конструктивно-системными принципами.

К такого рода функциям, в частности относятся:

○ **ступенные функции** — функции отдельных тонов модальной ткани, означающие их порядковое место (= "ступень") в модусе. Ступенные функции (= ступенно-модальные) присущи также и тонам модальной ткани, находящимся в составе отдельных интервалов, соинтервалов и созвучий, и отдельным интервалам и созвучиям, в качестве основного тона которых выступает та или иная "ступень" модуса;

○ **линейные функции** — функции отдельных элементов модальной ткани (тонов, интервалов, созвучий), связанные с тем или иным типом линейного движения, в том числе: проходящим, вспомогательным, опевающим и др. (проходящие, вспомогательные, опевающие и др. модальные элементы);

○ **скачковые функции** — функции отдельных элементов модальной ткани (тонов, интервалов, созвучий), связанные с тем или иным скачковым движением, в том числе: терцовым, квартовым, квинтовым и др. (терцовые, квартовые, квинтовые и др. функции);

○ **модально-серийные функции** — функции отдельных тонов модальной ткани, означающие их порядковое место в серии, проявляющей свой "звуковой образ" (в том или ином объёме) в процессе преобладающего модального становления этой ткани;

○ **модально-тональные функции** — функции отдельных тонов, интервалов и созвучий модальной ткани, ассоциирующиеся с назначениями, ролями их звуковых аналогов в тоналной ткани на уровне любых вариантов тональности (в том числе, диатонической, мажоро-минорной, двенадцатиступенной хроматической, колеблющейся, многозначной, переменной, снятой и пр. См. *Функции тональные*);

о общеструктурные функции* — функции отдельных тонов, интервалов, интервальных групп и созвучий модальной организованной музыкальной ткани (гармонической, ритмической, динамической и др. См. *Прогрессивная техника, Прогрессивность*) в отношениях друг с другом, возникающие на основе их прогрессивной взаимосвязи, а также взаимного материального и смыслового родства, определённого местоположения в музыкальном процессе и нек. др. факторов, в том числе общеструктурного порядка (напр., зависимости типа целое – часть, центр – периферия и др.); 2) назначения, роли каких-либо однопараметрических конструктивных единиц прогрессивно организованной музыкальной ткани, принадлежащих к одному и тому же прогрессивному ряду (= *прогрессии*). См. *Функция*.

Функции прогрессивные* — 1) назначения, роли конструктивных составляющих какой-либо из структур музыкальной ткани (гармонической, ритмической, динамической и др. См. *Прогрессивная техника, Прогрессивность*) в отношениях друг с другом, возникающие на основе их прогрессивной взаимосвязи, а также взаимного материального и смыслового родства, определённого местоположения в музыкальном процессе и нек. др. факторов, в том числе общеструктурного порядка (напр., зависимости типа целое – часть, центр – периферия и др.); 2) назначения, роли каких-либо однопараметрических конструктивных единиц прогрессивно организованной музыкальной ткани, принадлежащих к одному и тому же прогрессивному ряду (= *прогрессии*). См. *Функция*.

Прогрессивные функции различаются следующим образом:

- ❖ *прогрессивная порядковая функция** — назначение элемента как то или иное его порядковое место в ряду прогрессивно связанных однородных элементов (напр., первый, ... третий, ... двенадцатый и др.);
- ❖ *прогрессивная суммирующая функция** — назначение элемента как его суммирующая роль по отношению к предыдущим двум, трем и более прогрессивно связанным однородным элементам (функция, в частности, исключительно характерная для элементов "ератосфенова ряда" и других прогрессивных рядов, выстроенных по аналогии с ним. См. *Прогрессив виды*).
- ❖ *прогрессивная составляющая функция** — назначение элемента прогрессии в качестве одной из частей будущего целого (функция, в частности, исключительно характерная для элементов "ератосфенова ряда" и других прогрессивных рядов, выстроенных по аналогии с ним. См. *Прогрессив виды*);
- ❖ *прогрессивная линейная функция** — функция прогрессивно связанных элементов в их линейных отношениях (функция проходящего элемента, функция вспомогательного, опевающего и др.);
- ❖ *прогрессивная скачковая функция** — функция прогрессивно связанных элементов в их интервально-скачковой взаимосвязи (терцовые, кварттовые, квинтовые и др. функции);
- ❖ *прогрессивные тональные функции** — функции отдельных тонов, интервалов и созвучий прогрессивной ткани, ассоциирующиеся с назначениями, ролями их звуковых аналогов в тональной;
- ❖ *прогрессивные общеструктурные функции** — функции отдельных тонов, интервалов, интервальных групп и созвучий прогрессивно организованной музыкальной ткани, отражающие в себе те или иные общеструктурные назначения, роли, отношения (напр., отношения, скла-

¹ Функция, относящаяся к разряду *общеструктурных функций* (см. *Функция*). В прогрессивно организованной ткани она имеет первостепенное значение и относительно важное в серийной. В то время как в тональной или модальной, напр., структурах её значение чаще всего может быть определено как второстепенное.

дывающие по принципу целое и часть. См. также функции типа: *Центральный элемент, Периферийный элемент, Основная модель, Производная модель, Функция общеструктурная*).

Прогрессийные функции возникают как в момент непосредственного контакта однопараметрных конструктивных составляющих прогрессийной структуры — "непосредственные функции", так и при их арочных связях, т.е. на каком-либо расстоянии — "опосредованные функции". В последнем случае в этих функциях отражается только сам принцип прогрессийности, но не его детальное, конкретноструктурное выполнение. Напр., в ератосфеновом ряде в арочных связях отдельных элементов уже не будет понятна их "суммирующая функция", но сама идея прогрессийного соотношения этих элементов будет сохранена).

Функции серийные — 1) назначения, роли конструктивных составляющих какой-либо из структур (гармонической, ритмической, динамической, тембровой, фактурной и др. См. *Серийная техника, Серийность*) в отношениях друг с другом, возникающие на основе их серийной взаимосвязи, а также взаимного материального и смыслового родства, определённого местоположения в музыкальном процессе (начало, конец, какой-либо момент отдельных его разномасштабных фаз и всего процесса в целом) и нек. др. факторов, в том числе общеструктурного порядка (напр., зависимости типа целое – часть, центр – периферия и др.); 2) назначения, роли каких-либо однопараметрных конструктивных единиц серийно организованной музыкальной ткани, принадлежащих к одному и тому же серийному ряду (= *серии*). См. *Функция*.

Серийные функции подразделяются следующим образом:

- ❖ серийно-видовые функции — вид серии — та или иная функция серийного ряда по отношению к его исходному или последующим вариантам, в том числе:
 - прима серии (её первоначальный вариант);
 - ракоход серии (её производный вариант, в котором она проходит от конца к началу);
 - инверсия серии (её производный вариант, в котором все её изначальные интервалы берутся в обращенном варианте, т.е. в с противоположным вектором);
 - ракоход инверсии серии (её производный вариант, в котором она проходит от конца к началу и при этом все её изначальные интервалы берутся в обращенном варианте);
- ❖ серийные тонопорядковые функции* — порядковый тон серии — его местоположение в исходном варианте серии музыкального сочинения (напр., первый, ... третий, ... двенадцатый);
- ❖ серийные сегментарные функции — часть серии — её сегмент, в том числе сегментарно-видовые:
 - основной и производный сегменты;
 - ротационный сегмент — функция какого-либо производного сегмента по отношению к его исходному варианту, связанная с перестановкой отдельных или всех его тонов в любом порядке, а также с их ракоходным, инверсионным и ракоходно-инверсионным проведением);
- ❖ серийные линейные функции — функции серийно связанных элементов в их линейных отношениях (функция проходящего элемента, вспомогательного и др.);
- ❖ серийные скачковые функции — функции серийно связанных элементов в

- их интервально-скачковой взаимосвязи (терцовые, квартовые, квинтовые и др. функции);
- ❖ серийно-модальные функции — функции тонов серийной ткани, означающие их порядковое место (= ступенное значение) в каком-либо модуле, проявляющем свой "образ" (в том или ином звуковом объёме) в процессе собственно серийного становления этой ткани;
 - ❖ серийно-тональные функции — функции отдельных тонов, интервалов и созвучий серийной ткани, ассоциирующиеся с назначениями, ролями их звуковых аналогов в тонально организованной ткани (См. *Функции тональные*);
 - ❖ серийно-общеструктурные функции* — функции отдельных тонов, интервалов, интервальных групп и созвучий серийно организованной музыкальной ткани, отражающие в себе те или иные *общеструктурные функции* (напр., порядковые или функции, складывающиеся по принципу целое и часть, центральный элемент и периферийный элемент, основная модель и производная модель и др. См. также *Функция общеструктурная*).

Серийные функции возникают как в момент непосредственного контакта однопараметрных конструктивных составляющих серийной структуры — "непосредственные функции", так и при их арочных связях, т.е. на каком-либо расстоянии — "опосредованные функции".

Функции тональные — 1) качество, присущее конструктивным составляющим *тональной структуры* независимо от уровня их сложности и заключающееся в многообразных значениях, ролях, обретаемых этими составляющими в момент установления между ними отношений типа *тоники* – нетоники (= главный центр, устой – периферийные центры и *неустои*) на основе их определённого материального и смыслового родства (в том числе: звукового, интервального, сонантного, красочного), а также определённого местоположения в гармоническом процессе (начало, конец, какой-либо момент его развития), конструктивной взаимозависимости типа: целое – часть, центр – периферия и др., определённых интервальных отношений основных тонов и т.д.; 2) функции, значения, назначение любых конструктивных единиц музыкальной ткани (в том числе: гармонических, временных, тембровых и пр.) в их отношениях друг с другом и единицей, выполняющей роль основного центра – тоники. Такие отношения, взаимозависимости могут возникать в момент как непосредственного контакта между теми или иными конструктивными составляющими темповой структуры, так и опосредованного, т.е. на каком-либо расстоянии. См. также *Тональная техника, Тональность*; 3.1) назначения, роли каких-либо однопараметрных конструктивных единиц тонально организованной музыкальной ткани; 3.2) назначения, роли конструктивных составляющих какой-либо из тонально организованной структур музыкальной ткани (гармонической, тембровой, фактурной и др.) в отношениях друг с другом, возникающие на основе их взаимного материального и смыслового родства, определённого местоположения в музыкальном процессе (начало, конец, какой-либо момент отдельных его разномасштабных фаз и всего процесса в целом) и нек. др. факторов, в том числе общеструктурного порядка (напр., зависимости типа целое – часть, центр – периферия и др.). См. *Функция*.

Специфика тональной функциональности, природы становления отдельных тональных функций обусловлена перспективным характером (как преобладающей закономерностью) оценки логики тонально-ладового движения. Эта закономерность обусловлена, в частности, такими свойствами тональных ладов как сильное и непре-

- ❖ **тонально-серийные функции** — функции отдельных тонов тональной ткани, означающие их порядковое место в серии, которая проявляет свой "звуковой образ" (в том или ином объеме) в процессе преобладающего тонального становления звуковой структуры музыкального сочинения;
- ❖ **тональные общеструктурные функции** — функции отдельных тонов, интервалов, интервальных групп и созвучий тонально организованной музыкальной ткани, отражающие в себе те или иные общеструктурные назначения, роли, отношения (напр., отношения, складывающиеся по принципу целое и часть, центральный элемент и периферийный элемент, основная модель и производная модель и др. См. *Функция. Функция общеструктурная**).

В связи с опорным или неопорным значением гармонических элементов в тональной организации их тональные функции подразделяются на тоническую и функции нетонические.

- ❖ **функция тоническая** — функция устойчивого конструктивного элемента тональной системы в его связях с другими её конструктивными элементами; то же, что *Тоника*. В более специальном смысле — значение и отношения центрального элемента.

Тоническая функция какого-либо из конструктивных элементов тональной системы выражается в таких его действиях, при которой все остальные её конструктивные элементы предстают как ладонапряженные, неустойчивые, вызывающие ожидание своего движения к данному элементу, с появлением которого прекращается несомое ими состояние напряженности, неустойчивости и ожидания и наступает (в зависимости от различных конкретных условий, в том числе синтаксических, композиционных, гармонических, ритмических, фактурных и др.) относительное или полное завершение части или всего гармонического процесса.

Различаются *функция тоническая местная* (= тоника местная) и *функция тоническая основная* (= тоника основная):

- **функция тоническая местная** — функция устойчивого конструктивного элемента на уровне *местной системы* (= subsystemы) тональной организации музыкального сочинения;
- **функция тоническая основная** — функция устойчивого конструктивного элемента на уровне всей тональной системы музыкального сочинения.
- ❖ **функции нетонические** — функции неустойчивых конструктивных элементов тональной системы в их связях с тоникой и другими её конструктивными элементами. В более специальном смысле — значение и отношения центроподчиненных элементов.

Нетонические функции выражаются в центронаправленных действиях ладонепорных элементов, т.е. действиях, связанных с такой организацией этих элементов, при которой все они предстают как ладонапряженные, неустойчивые, вызывающие ожидание своего движения к тонике, с появлением которой прекращается существование связанного с ними состояния напряженности, неустойчивости и ожидания, и наступает в зависимости от различных

может происходить и на основе двенадцатиступенного функционального ряда П. Хиндемита (см. *Ряды Хиндемита*).

конкретных условий (в том числе синтаксических, композиционных, гармонических, ритмических, фактурных и др.) относительное или полное завершение гармонического процесса.

Нетонические функции дифференцируются в соответствии со степенью ладового напряжения, ладотональной неустойчивости элементов, выполняющих эти функции. Для элементов разных нетонических функций характерна различная активность центронаправленных действий.

Определение типа *нетонической функции* аккордов во всех известных функционально-гармонических классификациях зависит от структуры интервала, выражающего соотношение основного тона того или иного неустойчивого аккорда с основными тонами других неустойчивых аккордов или тоникой. Выбор этого принципа в качестве ведущего фактора функционально-гармонических классификаций не случаен и обусловлен рядом объективных причин, и в том числе тем, что:

во-первых, основные тоны являются, как правило, в качестве ведущей гармонической опоры различных аккордов, а также ведущего фактора в их связях и отношениях с другими аккордами, и

во-вторых, тем, что эти качества основных тонов сохраняются независимо (однако до определённого предела) от изменений звукового состава аккордов, их расположения и структуры, т.е. отличаются особой стабильностью, которая несвойственна другим тонам аккордов.

В теории музыки конца XX столетия применяются два относительно самостоятельных варианта классификации нетонических функций, которые могут быть определены как «интервальный» и «ступенный». Каждый из них имеет определённые исторические корни.

Содержание современной «интервальной классификации нетонических функций»:

- **функции квинтовые** (по немецкой терминологии — доминантовые и субдоминантовые) — функции, значения и связи неустойчивых элементов, основные тоны которых находятся в квинтовом соотношении с основным тоном ближайшего устойчивого элемента (местного центра, местной тоники) или основной тоники. Различаются *верхнеквинтовая функция* (= в традиционной классификации тональных функций — *доминантовая функция* или, иначе, *функция доминанты*; в классификации Хиндемита — "квинтовая функция". См. *Ряды Хиндемита*) и *нижнеквинтовая функция* (= в традиционной классификации тональных функций — *субдоминантовая функция* или, иначе, *функция субдоминанты*; в классификации Хиндемита — "квартовая функция". См. *Ряды Хиндемита*).

Этим функциям присущи наивысшие конструктивно-тоникальные "способности". Обусловленность этих способностей наивысшим акустическим родством в отношениях между созвучиями этих функций и тоникой. Превосходство таких способностей у созвучий автентического — нисходящего — квинтового соотношения (доминанты), в котором ладовая зависимость совпадает с акустической. Данный факт — объяснение более высокой степени ладовой напряженности и тональной неустойчивости созвучий доминантовой функции по сравнению с субдоминантовыми, их определённой и активной направленности к ладовому центру. Особенно яркое проявление конструктивно-тоникальных "способностей" созвучий доминанты и субдоминанты происходит при активном содействии других конструктивно-тоникальных факторов, в том числе, метроритмического, фактора *центронаправ-*

ленного последования. Энергичность звуковой смены, активная конструктивно-тональная сила, достаточная связанность (звуковая, акустическая) — это наиболее характерные свойства гармонических соединений элементов квинтовых соотношений.

В качестве специфического и конструктивно-самостоятельного проявления медиантовых функций рассматриваются, так называемые, *квинтовые ряды* — неоднократное движение созвучий по квинтам (квартам — *квартовые ряды*). Их специфичность и конструктивная самостоятельность связывается с отсутствием привычных тональных разрешений, ведущим к расширению ранее сложившейся тональной функциональности, к образованию дополнительных функций основных тонов. Отсюда возникает возможность "порядковых" определений этих функций в квинтовых рядах, как пятая доминанта (D_5), четвертая доминанта (D_4) и т.д. (ср. с функциями пятой медианты, четвертой медианты и т.п. в *терцовых рядах* созвучий) или пятая субдоминанта (S_5), четвертая субдоминанта (S_4) и т.д. Всем этим "порядковым доминантам" или "порядковым субдоминантам" присущ сложно-опосредованный характер зависимости от основной тоники. Эти ряды могут иметь и диатоническую и хроматическую природу. Последняя связана с привлечением в эти ряды побочных доминант (или побочных субдоминант). Квинтовые ряды представляются как особые зоны с повышенным функциональным напряжением, сохраняющие свою тональную значимость, но проявляющие её в плане обогащения тональности новыми функциональными основными тонами. Более редкие варианты квинтовых рядов — хроматические ряды, связанные только с использованием консонирующих созвучий. В качестве основных тонов таких созвучий могут быть использованы и диатонические и хроматические ступени тональности;

- **функции терцовые** (= медиантовые и субмедиантовые) — функции, значения и отношения неустойчивых элементов, основные тоны которых находятся в терцовом соотношении с основным тоном ближайшего устойчивого элемента (местного центра, местной тоники) или основной тоники. Различаются *верхнетерцовая функция* (= в традиционной классификации тональных функций — *медиантовая функция* или, иначе, *функция медианты* — 85.292; в классификации Хиндемита — "терцовая функция". См. *Ряды Хиндемита*) и *нижнетерцовая функция* (= в традиционной классификации тональных функций — *субмедиантовая функция* или, иначе, *функция субмедианты* — 85.292; в классификации Хиндемита — "секстовая функция". См. *Ряды Хиндемита*), а также "пониженной" и "повышенной" — 59. 151-152; 25.229-230, или, иначе, "низкой" и "высокой" — 85.293.

Эти и другие градации терцовых функций в музыкальной теории разных лет зависели от ряда параметров, в том числе: от величины соотношении основных тонов элементов, выполняющих эти функции и функцию тоники, от ладового наклонения тональной структуры (напр., низкие — в мажоре, высокие — в миноре), от интервального содержания созвучий, выполняющих терцовые функции

Активное становление терцовых функций наблюдается в тональности конца XVIII — середины XIX веков. В гармонии венско-классического типа они оцениваются как явление, для которого характерно сочетание признаков смежных с ними основных квинтовых функций и не характерно значение особых самостоятельных функций. В этот период медианты выступают в качестве функциональных "спутников" по отношению к главным созвучиям. При этом одна и та же медианта могла выполнять в зависимости от гармонической ситуации, складывающейся вокруг неё, разных основных функций (напр., трезвучием VI ступени в последовательности трезвучий I, VI, IV и V ступеней — функции субдоминанты без примы

(S_+), а в последовательности трезвучий I, IV, V и VI ступеней — тоники с секстой внизу (T_6) и т.п.)¹.

Важнейшие факторы, предопределяющие наполнение медиант теми или иными признаками основных функций (квинтовых):

- появление медиант до или после этих функций (так, трезвучие на VI ступени после T и перед трезвучием на III ступени — это обычно T_6 , т.е. Tr — параллель к T; перед субдоминантой, взятой на более слабой доле, чем она — S_+ и т.д.);
- на сильной или слабой доле такта (затактовое III_3^5 перед T — скорее доминанта (D_6) после T — обычно её функциональный партнер "спутник" (T_+ ⁷);
- до или после созвучий с аккордовым (не функциональным) основным тоном на II ступени (VI_3^5 перед III_3^5 — S_6^6 , взятой на более сильной, чем она сама доле такта — скорее S_+ на более слабой доле и после тоники — Tr);
- продолжение или начало в медиантах линейного — проходящего или вспомогательного — движения начатого или продолженного в аккордах основных функций (квинта в трезвучии III ступени после примы тоники с последующим возвращением обычно воспринимается как вспомогательное движение внутри тоники с потерей её примы в басу ($T - T_+^7 - T$), то же при проходящем движении с выходом на терцию субдоминанты ($T - T_+^7 - S$);
- расположение основного тона медиант выше или ниже их примы и другие.

Взаимодействие всех названных факторов требует объективного учёта роли каждого из них в функциональном процессе, внимательной оценки общего переноса тех или иных факторов при установлении реального функционального значения какой-либо медианты в каждой конкретной гармонической ситуации.

На рубеже XIX - XX столетий происходит выдвигание *терцовых функций* на роль относительно самостоятельных гармонических соотношений аккордов VI и III ступеней с тоникой и с аккордами других функций, т.е. отношений, обладающих собственным самостоятельным функционально-специфическим действием [5; 25.222-230; 59.151-152]. В связи с этим начинает применяться символ "M" как знак указывающий на самостоятельность функции медианты, связанную с её автономным от основных функций существованием. В этот же период происходит и значительное расширение состава ступеней и исполнителей медиантовых функций, охватываемое в современной теории понятием "хроматические медианты", которое обычно связывается с хроматическими терцовыми функциями мажоро-минорной системы.

В качестве специфического и конструктивно-самостоятельного проявления медиантовых функций рассматриваются, так называемые, *терцовые ряды*. Их специфичность и конструктивная самостоятельность связывается с отсутствием привычных тональных разрешений, ведущим к расширению ранее сложившейся тональной функциональности, к образованию дополнительных функций основных тонов. Отсюда возникает возможность таких "порядковых" определений этих функций в терцовых рядах, как пятая медианта (M_5), четвертая (M_4) и т.д. (ср. с

¹ Символика дается по системе Х.Римана, но с учётом модификаций, предложенных Ю.Н.Холоповым (93. 502).

функциями пятой доминанты, четвёртой доминанты и т.п. в *квинтовых рядах* созвучий). Всем этим "порядковым медиантам" присущ сложно-опосредованный характер зависимости от основной тоники. При этом в самих терцовых рядах в зависимости от *восходящего* или *нисходящего* их направления сохраняется, соответственно, *плагальное* или *автентическое* содержание.

Для созвучий терцовых функций характерна относительно слабая ладовая напряженность, менее определённая (по сравнению с аккордами других нетонических функций) и менее активная их направленность к основному ладовому центру. Основные причины этого — обилие "мягких" консонирующих связей между медиантовыми созвучиями и тоникой, общих компонентов, т.е. относительно незначительный звуковой контраст (особенно в условиях диатоники);

- **функции секундовые** — функции, значения и отношения неустойчивых элементов, основные тоны которых находятся в терцовом соотношении с основным тоном ближайшего устойчивого элемента (местного центра, местной тоники) или основной тоники.

В зависимости от направленности движения гармонических элементов различаются: *верхнесекундовая функция* (= *плагальная секундовая функция* или, иначе, *вводнотоновая* и *вводная субдоминанта*; в классификации Хиндемита — "секундовая функция". См. *Ряды Хиндемита*) и *нижнесекундовая функция* (= *автентическая секундовая функция* или, иначе, *вводнотоновая* и *вводная доминанта*; в классификации Хиндемита — "септовая функция". См. *Ряды Хиндемита*).

В соответствии с тоновым составом секунды различаются: "вводнотоновая" и "вводнополутоновая" доминанта или субдоминанта [59.148-152; 25.219-224; 72.80-91; 73.181; 55; 56].

Наибольшей ладотональной напряженностью отличаются — малосекундовые функции, меньшей — большесекундовые.

Природа центронаправленности и ладовой напряженности у созвучий секундовых функций очень специфична. Её содержание и основные предпосылки следующие:

- отношение сильнейшего противоречия между основными тонами созвучий секундовых функций и тоники. Их соприкосновение, столкновение, исключаящее гармоническое слияние, ощущение "согласия" в своих связях, которое обычно возникает в той или иной степени между основными тонами созвучий других функций и тоникой;
 - тот же характер взаимоотношений между остальными тонами созвучий, находящимися в секундовых отношениях;
 - совпадение инерции мелодического движения, возникающей в процессе приближения созвучий секундовых функций к тонике, с направлением их ладового тяготения к ней. Активное ослабление (в результате такого совпадения) всех острых противоречий, возникающих между основными тонами созвучий секундовых функций и тоники, а также и другими их тонами (если они также находятся в соотношении секунды). Осознание секундовых ходов, образующихся здесь, как явлений, имеющих совершенно особое, самостоятельное мелодическое значение, как элементарной основы голосоведения и как "вяжущего" средства в аккордовом движении.
- **функция тритоновая** (= **тритонанта**) — функция, значения и отношения неустойчивых элементов, основные тоны которых находятся в терцовом соотношении с основным тоном; то же, что *Тритонанта* (в классификации

Хиндемита — "тритоновая функция". См. *Ряды Хиндемита*).

Как правило, элементы, выполняющие тритоновую функцию, обладают обостренной ладовой напряженностью. Её основные предпосылки — это предельная отдаленность основного тона таких элементов от основного тона тональности; диссонантный характер тритонового соотношения их основных тонов и секундного между другими тонами (всеми или некоторыми).

Специфический характер тритоновых отношений обусловлен совершенно особыми мелодическими свойствами тритонового интервала, существенно отличающимися от аналогичных свойств остальных интервалов. При этом относительно слабые конструктивно-тоникальные "способности" созвучий тритоновой функции обретают достаточную силу и определенность только при содействии других конструктивно-тональных факторов [18.29-46; 73.49; 85.293; 25.222-225].

Функциональная инверсия — обращение функционального тяготения. "Сущность функциональной инверсии — стремление не к тонике (и консонансу), а, наоборот, к побочной функции (и диссонансу) как цели, притом не в середине или вступлении, а в основной части гармонической структуры; технически — окончание на неустое. Эта центробежная тенденция противоположна классическому принципу централизации, тяготению к тонике (центростремительная тенденция) <...>. (Для функциональной инверсии в целом характерно. — Д.Ш.) структурное выделение неустоя, диссонанса" (неустой как цель движения; завершение фразы диссонансом); "фигурация неустоя, диссонанса, окружение его линейными аккордами <...> и звуками мелодической фигурации"; "прерванный оборот и последование мягко-диссонансирующих гармоний"; "вуалирование и вытеснение тоники, начало построения с диссонанса и функционального неустоя" 92.47-48.

Функциональная относительность — "зависимость типа функциональности от свойств гармонического материала <...>. Установление функциональной относительности <...> позволяет найти рабочий метод анализа со временной гармонии, практически не считающейся со степенью отдаленности законов какой-либо конкретной тонально-гармонической структуры от общеизвестных законов классических структур" 90..38.

Функциональные спутники — терцовое однофункциональное окружение коренных гармоний в виде "вводной смены" и "параллелей". Например, в мажоре к Т — это T^7_+ , т.е. трезвучие на III ступени (или, иначе, септаккорд первой ступени без примы) и тоника на сексте без квинты (= T_p — параллель) 93.258-271.

Функциональный дубль — гармония-антипод к основной, исполняющей ту же функцию, но с фундаментальным тоном, отстоящим от фундаментального тона основной гармонии на тритон. Функциональный дубль "есть полноправное замещение исходной функции <...>. При этом самый первичный коренной шаг фундаментальных основных тонов — нижнеквинтовый (D = T) совершенно логично подменяется нижнеполутоновым. Тем самым намечается принципиальная реорганизация самых коренных основ тональной системы, как основанной на квинтовой связи" 93. 362-363.

Функция — 1.1) "зависимость одних переменных величин от других"; 1.2) закон, по которому "значениям независимых переменных отвечают (соответствуют) значения рассматриваемой переменной"¹; 2.1) в музыке — назначение, роль какого-либо конструктивного элемента музыкальной ткани в его связях с другими её конструктивными элементами; 2.2) то же, что *Значение элемента*.^{II}

В зависимости от конструктивных закономерностей, в связи с которыми оценивается функция конструктивного элемента музыкальной ткани различаются три типа структурных функций:

- **функция общеструктурная*** — функция, которая присуща конструктивным элементам любой из структур музыкальной ткани вне зависимости от материального содержания этих элементов и их технического решения. К числу общеструктурных функций, в частности, относятся: порядковая функция (напр., функция первого, второго <...> десятого элемента гармонической прогрессии, серии и любого другого ряда звуковых или иных конструктивных элементов музыкальной ткани); функция центрального элемента (ЦЭ), периферийного элемента (ПЭ), функция целого и функция части (в том числе, функции системы и подсистемы, а на более конкретных, скажем, гармонических уровнях, политональности и субтональности, полилада и сублада, аккорда и субаккорда и т.д.), функция исходного и функция конечного элементов (= инициала и финалиса)^{III}, функция ряда, функция группы и мн. др.;

¹ Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник. Второе, исправленное и дополненное издание. Изд. «Наука», М., 1975. С. 656; "одни определяют не само функцию, а ситуацию, при которой разрешено говорить, что имеет место функция, другие видят в функции правило <...>, третьи — трактуют функцию как соответствие". Там же.

^{II} В музыковедении термин "функция" стал широко распространенным после выхода в 1893 году книги Х.Римана "Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов".

^{III} На сегодняшний день не существуют общепринятые определения и классификации общеструктурных и отдельных видов технических функций (среди последних исключение — это тональные, старомодальные и, отчасти, серийные и сонорные функции). Наиболее характерные общеструктурные функции, нашедшие своё непосредственное осмысление в современной теоретической литературе — это функции главных и побочных элементов (или "главного" и "побочного"); основные и переменные; функции целого (общего) и части (частного). Напр.: полигармония как целое, а субгармонии как его части; или главный элемент как общее, а центральный элемент и его окружение в составе этого главного как его частное; или собирательный центр как общее, а местные центры, нашедшие в нём своё отражение, как его частное и т. п.); функции начала и конца ("начальная", "конечная" или "финальная"); функции "границ" и "промежутка" ("граничная" и "промежуточная", "порядковая функция" (иначе говоря, на вопросы: "Что ты здесь делаешь?" или "Кто ты?" следуют ответы: "Я — конструктивная единица восходящего движения", "Я — пятый элемент в ряду восходящих элементов", а на более высоком системном уровне — "Я — линия восхождения" и т.д.); функции центра и центроподчинения; центростремительная функция и центробежная, "функция движения" (восходящего, нисходящего, остинатного) и "функция остановки" ("окончательной", "промежуточной"); "функции верха" и "низа", "порядковая функция", функция "края" и "середины" (напр., мелодическое остинато в роли "середины" — "среднего пласта" — "средней части", а гармоническое остинато в роли окружающих его "краев" — "крайних пластов" — "крайних частей" в составе гармонического

полиостинато, выполняющего, в свою очередь, по отношению к ним функцию "целого" — "общего") и другие.

Одни и те же гармонические элементы могут выполнять в конкретном сочинении разные общеструктурные функции, Причём, как в последовательности, так и одновременности (здесь — "низ", "частное", "начальный", там — "верх", "частное", "конечный" и т.п.). Та же возможность существует при монотехническом или политехническом решении того же элемента (здесь трезвучие — "низ", "часть" "начальной" полигармонии, её доминантовый субаккорд, там трезвучие — "верх", часть "конечной" полигармонии, "сегмент" её серийного слоя и т. п.). Природа одних и тех же общеструктурных функций в различных по гармонической технике сочинениях может достаточно существенно меняться. Так, напр., "заключительный" элемент в строго модальном построении — "финалис", а в тональном — "тоника" — это принципиально разные в своём общеконструктивном значении структурные компоненты, по разному влияющие на ход гармонического движения, на окружающие и отдаленные элементы: "тоника" — всегда искомое по логике движения и, связанное с этой логикой, особое стремление — тяготение, "последнее слово", но появление которого, однако, не связано со столь же определенными конструктивными "обязательствами" и "тяготеющими устремлениями" со стороны даже близлежащих, не говоря уже о более отдаленных элементах, т.е. "финалис" — это компонент значительно меньше, чем "тоника", влияющий на содержание предыдущего гармонического движения.. Тяготение к тонике ощущается даже в моменты её отсутствия, а само её появление может прогнозироваться с достаточной вероятностью. "Финалис" — тоже "последнее слово гармонического рассказа", но появление его однако не связано со столь же определенными конструктивными "обязательствами" и "тяготеющими устремлениями" со стороны даже близлежащих, не говоря уже о более отдаленных элементах, т.е. "финалис" — это компонент уже значительно меньше, чем "тоника", влияющий на содержание предыдущего гармонического движения.

Одни и те же общеструктурные функции могут выполняться разными гармоническими элементами в пределах одного и того же сочинения как в одновременном (полигармоническом, полипластовом), так и разновременном (последовательном) вариантах, как в монотехническом, так и политехническом решении. (Так, напр., общеструктурная функция "центрального элемента" — ЦЭ — может выполняться и отдельными созвучиями, и мотивами, и комплексами из отдельных тонов, интервалов, созвучий. При этом понятие "ЦЭ" может быть отнесено к звукокомплексу сонорного типа, к последовательности звуков типа "серия" или "ладозвукоряд", к "пуантилистическому фрагменту" и другим, которые оказываются для данного сочинения основным конструктивным материалом, т.е. элементом, из которого производится все остальное или наиболее важное и в силу этого оказывается ему подчиненным в структурном и логическом отношении. В то же время реализация общеструктурной функции "ЦЭ" в условиях одной и той же композиции может происходить и на разных системных уровнях, а потому может иметь и разное гармоническое исполнение. Напр., по отношению к серийной структуре таким ЦЭ становится на высоком уровне основной вариант серии, а "центроподчиненными" — производные от серии её различные формы, их модификации. На более частном уровне в роли ЦЭ может появиться "часть" серии — её сегмент, а центроподчиненными остальные её части — сегменты. В процессе серийного развертывания возможны и какие-то "вариации" с той же серией, её сегментами, которые ведут к своеобразной переменности "гармонического образа" и самой серии как ЦЭ и её отдельных частей как ЦЭ более низкого системного целого. Те же выводы применимы и к сонористической композиции, где на низшем уровне роль ЦЭ исполняет какой-либо красочный звукокомплекс, ведущий в структурно-логических отношениях, а на уровне более высоком — "сонороряд" — ряд ведущих соноров данной структуры, связанных определённым системным порядком по принципу нарастания или убывания в них каких-либо красочных свойств. Аналогично складываются и конкретноструктурные проявления функции ЦЭ в тональных сочинениях: ЦЭ — местная тоника, ЦЭ — основная тоника, ЦЭ — совокупность тоника с

- **функция структурнотехническая*** (= **функция техническая***) — функция, которая присуща конструктивным элементам любой из структур музыкального сочинения (в том числе: гармонической, временной и др.), не зависит от материального содержания этих элементов, но при этом обладает определённой технической спецификой, т.е. обязательно обусловлена в своём содержании определёнными конструктивными приёмами той или иной техники письма. Напр., в гармонической структуре, выстроенной на основе серийной техники письма, к числу структурнотехнических (= технических) функций относятся: функция серии и функция сегмента серии, функция "примы серии" (Р), функция "ракохода серии" (R), функция "обращения серии" (инверсии – I), ракохода инверсии серии (RI), функция "сегмента серии", а также функция "основного вида сегмента" и функция "ротационного сегмента" и мн. др. См. *Функции модальные, Функции прогрессивные, Функции серийные, Функции тональные, Функции сонорные* и др.
- **функция конкретноструктурная*** — функция, которая присуща элементам любой из структур музыкального сочинения (в том числе: гармонической, временной и др.), но в зависимости от материала этих элементов, представляющаяся как более или менее специфическое выражение определённых и *общеструктурных* и *структурнотехнических функций*. Напр., "конкретный образ" такой *общеструктурной функции* как "периферийный элемент", представленной в тональном сочинении в виде доминанты, в зависимости от того, выполняется ли эта функция тем или иным гармоническим интервалом (терцией, квартой и др.), терцовым или нетерцовым трём, четвёртым и более многозвучным аккордом, аккордом с добавочными тонами или без них, аккордом диатонической или хроматической природы и др.. обстоятельств, всегда воспринимается как относительно индивидуальное конструктивное решение и этой общеструктурной функции и её доминантовой проекции.

В зависимости от конструктивного уровня, на котором рассматривается содержание тех или иных *структурнотехнических* и *конкретноструктурных функций* различаются *основные функции* и *местные функции*.

примыкающими элементами, т.е. в расширенном варианте по отношению к центроподчиненным элементам с их окружением и, наконец, ЦЭ — как всё, что было в тональной структуре первой части сонатно-симфонического или другого цикла и по отношению ко всему, что еще только будет в тональных структурах последующих частей. В политехнической композиции, естественно, возникает возможность смешения (коллажа) различных "технических вариантов" ЦЭ, каждый из которых может в свою очередь варьироваться в своём гармоническом решении и системном значении. Естественно, что выполнение тех или иных общеструктурных функций может происходить и в различных вариантах музыкального склада: мелодико-линейных, аккордово-гомофонных, "дискретных" и в одном. При этом неизбежно и изменение "облика" того или иного "технического воплощения" общеструктурных функций, обретающего то четкие границы в своём пространственном явлении, то, напротив, лишаясь их — конструктивные элементы с "растекающейся", "растянутой", "изломанной" конфигурацией (*аккорды-фазы, соноры* с относительно устанавливаемыми "границами", "фазы-фрагменты" в пуантилистических и некоторых сериальных структурах с каким-либо специфическим внешним контуром и др.).

- **функция местная** — 1) функция, присущая конструктивным элементам в рамках местных систем (= subsystem) гармонической организации музыкального сочинения (= всей его системы или, иначе, макросистемы); 2) назначение и связь местных неустойчивых конструктивных элементов в отношениях с местным устойчивым элементом (= местным центром, местной тоникой)¹;
- **функция основная** — 1) функция, присущая конструктивным элементам на уровне всей гармонической организации музыкального сочинения (= всей его системы или, иначе, макросистемы); 2) назначение и связь конструктивных элементов гармонической системы в отношении с её *центральный элемент* (= основной тоникой).

В зависимости от того, идет ли речь о функциях конструктивных элементов музыкальной ткани, находящихся в непосредственном контакте друг с другом или опосредованном, "арочном", т.е. через "голова" других конструктивных элементов, различаются следующим образом:

- **функции непосредственные*** — *функции* конструктивных элементов музыкальной ткани, находящихся в непосредственном контакте друг с другом;
- **функции опосредованные*** — *функции* конструктивных элементов музыкальной ткани, находящихся в опосредованном контакте друг с другом, т.е. через "голова" других конструктивных элементов.

Функция центра — 1) значение элемента (= группы элементов) музыкальной ткани, раскрывающееся как конструктивно-координирующая, конструктивно-ведущая роль этого элемента (= группы элементов) в организации музыкальной ткани (гармонической, метроритмической, фактурной и др.), при которой его содержание является законом, эталоном для структуры и связей всех остальных однопараметрных элементов (= групп элементов); 2) то же, что *Функция тоническая* или *Тоника*. Различаются "функция центра основного" и "функция центра местного" (см. *Центр*).

Функция центроподчинения — 1) значение элемента (= группы элементов) музыкальной ткани, раскрывающееся как конструктивно-подчиненная, конструктивно-сопутствующая роль этого элемента (= группы элементов) в организации музыкальной ткани (гармонической, метроритмической, фактурной и др.), при которой их структура и связи представляются как производные от содержания од-

¹ Дифференциация местных функций гармонических элементов производится по аналогии с основными функциями (см. *Функции основные*). Так, в частности, в тональной организации различаются местные доминанты, субдоминанты, медианты, тритонанта и др.

В местных функциях, в функциональной логике местного значения (= в значениях и связях, в логике построения этих связей на уровне отдельных subsystem) всегда отражаются значения и связи, а также функциональные закономерности, присущие *основным функциям* и функциональной логике общего значения, объёмлющей всю гармоническую ткань музыкального сочинения. Становление местных функций происходит в процессе частичного и временного освобождения высотных элементов от прямолинейного подчинения основному центру. Обретение ими в процессе этого освобождения значения *временных тоник* (= местных центров) или различных *местных нетонических функций* (= местного их окружения, периферии). Как правило, местные функции легко преодолеваются основными. Непосредственно связано с названными функциональными явлениями понятие "переменность функций" [62.26-28; 72.59; 74.81-86, 107-120; 73. Гл. VIII].

нопараметрного *центра*; 2) то же, что *Функции нетонические*. В зависимости от того, идет ли речь о конструктивных элементах музыкальной ткани, находящихся в непосредственном контакте с *центром* или опосредованном, "арочном", т.е. через посредство ближайших местных центров, различаются, соответственно, "функция центроподчинения непосредственного" и "функция центроподчинения опосредованного" (см. *Центр*); 2) то же, что *Функция нетоническая*.

Хроматизм [фр. chromatisme < греч. chrōma (chrōmatos) — 1) звук, являющийся повышенным или пониженным одноименным вариантом н е у с т о й ч и в о й ступени диатонической системы, обладающий по сравнению с ней более обостренным тяготением к ближайшей устойчивой ступени и выполняющий функцию производной ступени этой системы (= **хроматизм альтерированный**; то же, что *Альтерированная ступень* и *Производная ступень*); 2) звук, являющийся высоким или низким одноименным вариантом любой, в том числе, устойчивой или неустойчивой ступени *мажоро-минорной системы*, но выполняющей функцию самостоятельной ступени этой системы (= **хроматизм мажоро-минорный**); 3) любой из звуков *звукоряда нейтральной двенадцатитоновой системы* (в том числе, тональной и серийной), выполняющий функцию её самостоятельной ступени (= **хроматизм энгармонический**); 4) звук, не входящий в ступенный состав одной из смежных тонально-диатонических систем, но являющийся основной ступенью в другой (= **хроматизм модуляционный**); 5) звук, не входящий в ступенный состав диатонической системы и выполняющий по отношению к той или иной её основной ступени какую-либо линейную функцию (= **хроматизм линейный**); 6) отношение одноименных звуков, принадлежащих разным звукорядам и образующих между собой интервалы увеличенной примы, уменьшенной октавы, увеличенной октавы (= **хроматизм микстовый**). Различаются непосредственная (прямая) и опосредованная (косвенная) форма таких отношений. Их разновидности:

- **хроматизм микстовый одноступенный*** (напр., "си" и "си бемоль" как седьмые ступени двух натуральных звукорядов при одном центре "до" или пятые ступени, соответственно, ионийского ряда и ряда 1.2 ... 1.2 при центре "ми");
- **хроматизм микстовый разноступенный*** напр., "си" и "си бемоль", соответственно, VII и VI ступени ионийского "До" и эолийского "Ре"). Природа звукорядов, при взаимодействии которых образуются вышеназванные виды хроматизмов может быть как диатоническая, так и хроматическая (напр., звук "си" — пятая ступень ионийского "Ми", а звук "си бемоль" — третья ступень звукоряда целотонового в позиции "Соль бемоль" и т.п.);

См. *Хроматика*.

Хроматика — [производное от "хроматизм" — фр. chromatisme < греч. chrōma (chrōmatos) цвет] — 1) двенадцатитоновая система, объёмлющая как *собственно диатонические*, так и *собственно хроматические интервальные отношения*; 2.1) полутоновая система, допускающая различную трактовку интервальных отношений [93.135]; 2.2) "всякое использование интервалов хроматического рода, которое начинается, естественно, еще в окружении диатонической интервальной среды" 93.142. Специфический признак хроматики — последование двух (или более)

¹ Т.е. звук как энгармоническое явление, находящее отражение и в современных формах мажоро-минорной тональности (различные модификации "одноименно-однотерцовых систем") и за её пределами (напр., в додекафонных структурах, в сочинениях с техникой интервальных групп, в сонористических композициях).

полутонов подряд, с интервалом увеличенной примы. Структурный внешний предел хроматики — *микрочроматика*; 3) интервальное соотношение звуков в условиях темперированной двенадцатитоновой системы, находящихся от шести до десяти квинтовых интервалов друг от друга (см. *Хроматические по существу интервалы*); 4) интервальные отношения звуков, один из которых или все они функционируют в качестве *хроматизмов*. (2, 3); 5) то же, что *Хроматизм* (1 – 5). Конструктивная природа хроматики многообразна. Различаются:

- **хроматика альтерационная** — *хроматика* (1), представляющаяся как повышенный или пониженный вариант той или иной диатонической неустойчивой ступени ладотональности, который обладает, по сравнению с ней более острым (= сильным, определенно направленным) тяготением к ближайшей устойчивой; то же, что *Хроматизм* (1).
- **хроматика микстовая** — *хроматика* (1), представляющаяся как интервальное отношение одноименных звуков, выступающих в разных голосах музыкальной ткани в качестве самостоятельных ступеней разных диатонических или недиатонических звукорядов (См. *Полудиатоника*); то же, что *Хроматизм* (6). Её варианты:
 - **хроматика микстовая одноступенная*** (напр., "си" — VII ступень в ионийском "С" в одном голосе и "си бемоль" — VII ступень в миксолидийском "С" в другом голосе — "монотональная хроматика микстовая одноступенная"*);
 - **хроматика микстовая разноступенная*** (напр., "си" — VII ступень в ионийском "С" в одном голосе и "си бемоль" — VI ступень в эолийском "d" в другом голосе — "политональная хроматика микстовая разноступенная"*);
- **хроматика модуляционная** — "Её сущность — в распределении хроматизма между двумя разделами композиции, изложенными в разных тональностях" 93.142.; то же, что *Хроматизм* (4);
- **хроматика неполная** — *хроматика* (1, 2), в которой не используются все двенадцать тонов темперированной системы;
- **хроматика одноступенная** — отношения одноименных звуков как вариантов одной ступени в разных субладах; то же, что *Хроматика микстовая одноступенная* и *Хроматизм* (6);
- **хроматика полидиатоническая** — *хроматика*, образующая при взаимодействии разных диатонических рядов в виде одновременного или близко соседствующего звучания хроматических прим и октав [93.38]; то же, что *Хроматика одноступенная*, *Хроматика микстовая* и *Хроматизм* (6);
- **хроматика полная** — *хроматика* (1, 2), использующая все двенадцать тонов темперированной системы;
- **хроматика субсистемная** — *хроматика* (1, 2), связанная с внутритональными отклонениями; то же, что *Хроматизм* (4);
- **хроматика тональная** — *хроматика* (1), зависимая от диатонической мотивировки, основанная на семиступенной диатонической системе. Основные формы её проявления: альтерация, побочные доминанты и субдоминанты, смешанные мажоро-минорные системы, гармония с хроматическими линейными тонами в европейской тональной системе [93.39];
- **хроматика энгармоническая** (= *хроматика* "натуральная") — *хроматика* (1) "основанная на двенадцатиполутоновости системы" и "независимая от диатонической мотивировки" 93.144; то же, что *Хроматизм* (3).

"Хроматика, как интервальный род, представляется очередным расширением

звукового состава системы, прежде всего за счет дальнейшего действия коренного исходного принципа — продления квинтовой цепи <...>. К коренным свойствам хроматического рода принадлежит базирование на диатонике как ядре, фундаменте и смешение с диатоническими интервалами в любых пропорциях" 93.135-136. Хроматический род включает три вида интервалов: диатонические, хроматические (содержание квинт 7, 8, 9, 10, 11) и диахроматические или *хроматические по положению интервалы*. Все они обладают свойством реальной ступенности, т.е. составлены в условиях хроматической системы из звуков, являющихся самостоятельными диатоническими или хроматическими ступенями. Изначально явления хроматизма в условиях многоголосия свойственны мажорно-минорной тональной системе с XVII столетия. Дальнейшая реорганизация структуры, связанная с хроматическим родом ведёт к образованию в музыке XX века полутоновой системы, функционирующей вне связи с диатоникой (гемитоника А Веберна). Хроматика комбинирует признаки своих "смежников", связанных с базированием на диатонике (мажоро-минор) или, напротив, стремящихся к гемитонной конструкции крайних пределов. Отсюда многообразие её форм: *хроматика модуляционная, хроматика субсистемная, хроматика вводнотонная, хроматика альтерационная, хроматика микстовая, хроматика энгармоническая* (= автономная).

В последние десятилетия XX века в музыковедческую практику вошел ряд терминов, которые разграничивают вышеназванные явления хроматики, в том числе: *супердиатоника* [47], *диахроматика* [27.57, 70], *полидиатоника* [79.271-272], *хроматика микстовая* (в том числе: *хроматика микстовая разноступенная**, *хроматика микстовая одноступенная**), *хроматика модуляционная, хроматика субсистемная, хроматика энгармоническая* [93].

Хроматическая тональность — "смещение элементов различных диатонических тональностей, утративших господство своего центрального тона и подчиненных влиянию одной тоники. Хроматическая тональности свойственен главный признак всякого тонального мышления вообще — подчинение всех элементов одному центральному тону или аккорду, хотя в силу <...> (ряда особенностей. — Д.Ш.) хроматического лада это подчинение осуществляется несколько иными средствами по сравнению с обычной диатонической тональностью" 79.280. (См. *Двенадцатиступенный диатонический лад, Двенадцатиступенная система, Полутоновый лад, Синтетическая диатоника*.); "система, предполагающая возможность в пределах данной тональности любого аккорда на каждом из звуков хроматической гаммы" 92.71-72; "централизованная звуковысотная система, элементами которой являются иерархически соподчиненные единицы гармонического языка, образующие различные типы функциональных структур" 14.120-121.

Хроматические по положению аккорды — "аккорды, состоящие из диатонических интервалов, но содержащие тоны, хроматически измененные" 29.Ч.1.60. Это аккорды, "которые возможны и между звуками семиступенной диатонической системы, но образуются с помощью ступеней, не входящих в данную тональность" 62.140; то же, что *Диахроматические аккорды*.

Хроматические по положению интервалы — интервалы, "которые снабжены знаками повышения и понижения по отношению к главному строю" 29.Ч.1.72. Это интервалы, "которые возможны и между звуками семиступенной диатонической системы, но образуются с помощью ступеней, не входящих в данную тональность" 62.140; то же, что *Диахроматические интервалы*.

Хроматические по существу аккорды — аккорды, "содержащие хроматические ин-

тервалы" 62.140.

Хроматические по существу интервалы — интервалы, "обнимающие больше шести квинт" 29. Ч.1. 72. Это интервалы, "которые невозможны в условиях семиступенной диатоники" 62.140.

Хроматические ряды созвучий — многоразовое перемещение каких-либо созвучий на один и тот же интервал с привлечением хроматических звуков в качестве основных и других аккордовых тонов.

Хроматические ступени — основные тоны ладовой системы, которые могут быть расположены за пределами шести "интервальных шагов" по чистым квинтам от её первой ступени.

Хроматический переменный лад — переменный лад на двенадцатиступенной звуко-рядной основе. Составляющие подсистемы этого лада могут быть как собственно диатонической, так и собственно хроматической природы. В его диатонических подсистемах могут быть использованы также и альтерированные ступени [55.91; 52.337].

Хроматической комплементарности принцип — частный случай проявления общеструктурного закона, именуемого как *принцип комплементарности* (см. *Комплементарности принцип*) . Его проявление характерно для звуковых структур с различной техникой письма, в том числе, тональной, серийной, модальной, пуантилистической, сонорной и др.

В тональных структурах с расширенным числом ступеней действие этого принципа обуславливающее тот порядок последования звуковых элементов, при котором гармонический процесс обретает наибольшую активность, энергичность при сохранении его тональной связанности. При этом в мажорно-минорных формах тональности он выступает исключительно как *соп у т в у ю щ и й* классическому принципу тонального движения, выраженному в известной функциональной формуле T - S - D - T, но не как его замещение. Одновременно, в случаях значительного увеличения контрастности конструктивных элементов этого процесса (звуковой, интервальной, моно и полигармонической), обычно усложняющего действие этой формулы, оно может сопровождаться действием различных *дополнительных факторов гармонического единства*. В то же время, в различных, так называемых, *звукорядонейтральных** структурах *двенадцатиступенной тональности* этот принцип занимает обычно ведущее положение.

Цвет — "Один из видов красочного радужного свечения — от красного до фиолетового, а также их сочетаний или оттенков <...>" БЭКМ. См. *валер, Колорит, Тембр*.

Цветной шум — см. *Новотембровые тона*.

Центр — [нем. Zentrum, фр. centre < лат. centrum < греч. kentron острое; средоточие] <...> 3. Место сосредоточения чего-н.; <...> 6. Группа нервных клеток, регулирующих какую-н. функцию организма" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов; 7) в музыке — то же, что *Центральный элемент, Основная модель структуры, Тоника, Устой*.

Различаются:

- **центр основной** — устойчивый гармонический элемент, выполняющий функцию *центра* в своих как непосредственных, так и опосредованных отношениях (= через посредство *центров местных*) со всеми элементами гармонической структуры;
- **центр местный** — устойчивый гармонический элемент, выполняющий функцию *центра* в своих отношениях с ближайшими неустойчивыми

гармоническими элементами в рамках местной гармонической системы (= субсистемы); то же, что *Тоника местная*.

Центр тональный — "элемент тональной системы, который наделен свойством ведущего компонента, т.е. играет доминирующую роль в функционировании всей системы. Раскрывая объём понятия "тональный центр", выделим: а) единичный тон и мелодическую группу тонов — мелодическую тонику, б) единичный консонирующий аккорд и группу аккордов (два и более) и единичный диссонансирующий аккорд и группу аккордов — гармоническую тонику. Различные типы тоники могут быть объединены через главенствующий тон, если таковой может быть естественно определен" 14.121 (см. *Центральный элемент, Центра техника*).

Центра техника — принцип создания какой-либо из структур музыкальной ткани или, иначе, совокупность приёмов их построения на основе индивидуально избираемого *центрального элемента*.

Основные приёмы техники центра, применяемые при построении гармонической структуры: "повторение созвучия или возвращение к нему"; "смещение созвучия"; "обращение созвучия (разного рода перестановки звуков; также инверсия и другие формы повторения)"; "варьирование созвучия в другое (произвольный контраст)"; "введение свободно-контрастного созвучия" 92.130-132.

Центра функция — см. *Функция центра*.

Центральный элемент — 1) компонент какой-либо структуры музыкального сочинения (в том числе: гармонической, временной, фактурной, тематической и др.), выступающий в роли ее конструктивно-координирующего, конструктивно-ведущего элемента; 2) элемент музыкальной ткани, структура которого является законом, эталоном для структуры всех остальных однопараметрных элементов и их связей. Структура центрального элемента или *центра* всегда праснонова для структуры периферийных элементов или *п е р и ф е р и*, т.е. ее содержание всегда находит в них свое точное или какое-либо варьированное отражение. Оценка значения того или иного элемента музыкальной ткани как центрального всегда связана с осознанием, оценкой близлежащих или отдаленных от него однородных элементов и их связей как структурно-подобных и производных от него, как мультипликационно связанных с ним. Центральный элемент может появиться однократно в начале всей структуры и может повторяться в первоначальном своем варианте на протяжении всего структурного процесса. Координирующее значение центрального элемента может проявляться в непосредственных и опосредованных связях периферийных элементов с ним самим, и в их отношениях друг с другом. Непосредственное и опосредованное координирующее воздействие центрального элемента на остальные конструктивные элементы проявляется на всех структурных уровнях. В случае организации какой-либо структуры целиком или отдельных ее разделов на основе одного центрального элемента такой организации называется *центропостоянным*; при наличии в этой организации нескольких центральных элементов, она называется *центропеременной*.

Центронправленное последование* — фактор, действие которого направлено на обретение каким-либо конструктивным элементом музыкальной ткани (в том числе: тоном, интервалом, созвучием, длительностью, динамическим оттенком, темброединицей*, фактуроединицей*, темпоединицей*) или группой таких элементов значения *центра* (= *центрального элемента*), на создание экстраполируемой конструктивно-логической, структурной зависимости от этого элемента со стороны ближайших и отдаленных от него однопараметрных элементов, на ор-

¹ Понятие Г. Эрпфа.

ганизацию таких отношений между всеми однопараметрными элементами, при которых одни из них обретают определённое стремление, тяготение к нему, а другие, напротив, в силу тех или иных конструктивных обстоятельств, стремятся с большей или меньшей очевидностью к разрушению какой-либо своей зависимости от данного центра, к кардинальному изменению ранее сложившихся структурных отношений. Многократная повторность одного и того же хода от одних элементов к другому, одного и того же порядка в движении однопараметрных элементов от центрального и к центральному — одна из важнейших предпосылок вышеотмеченной экстраполяции, т.е. предугадываемости этого хода, этого порядка, их превращения в очередное явление "фактора центронаправленного последования" (= *фактора тонального последования*). Значительное превосходство в этом плане имеют те последования, отношения, связи элементов, которые ранее неоднократно воплощались в различных музыкальных сочинениях многих авторов. Обретение какими-либо неизвестными последованиями (отношениями, связями) конструктивных элементов музыкальной ткани значения организующего, центронаправленного фактора — это, чаще всего (но не всегда - !) длительный процесс, происходящий как на уровне музыкального сознания отдельной личности, так и на уровне общественного музыкального сознания. Многочисленные музыковедческие исследования, в частности, свидетельствуют о существовании немалою числа музыкальных культур, в которых естественные, с нашей точки зрения тонально-гармонические закономерности, тяготения — явления не характерные, часто даже нам чуждые, и напротив, где к числу таковых относят те формы поведения конструктивных элементов музыкальной ткани, которые нам представляются неестественными, тяготеющая, центронаправленность (= "тональная направленность") которых для нас таковой не оказывается, а само движение, его направление нами никак не экстраполируется.

Обретение теми или иными новыми конструктивными элементами и формами их связи значения фактора центронаправленного последования, значения естественных интонационных явлений, связано с различными предпосылками, в том числе: с необходимостью многократного прослушивания нового для нас материала, с отказом от известного предубеждения против его новизны, с конкретными свойствами этого материала, а также со степенью его известности, уровнем музыкальных способностей, музыкальной культуры слушателя и его интеллекта и т.д. См. *Тонального последования фактор*.

Центроподчинения функция — см. *Функция центроподчинения*.

Центропеременные формы ладовой системы — формы ладовой системы, в которых функцию *центра* последовательно выполняют различные конструктивные элементы. См. *Лад*.

Центропостоянные формы ладовой системы — формы ладовой системы с одним центром. См. *Лад*.

Церковные лады — см. *Старомодальная гармония, Обиходные лады, Григорианские лады*.

Цитата — (нём. *Zitat* < лат. *citātum* < *citāre* призывать; приводить; провозглашать) — заимствованная тема или фрагмент, намеренно включенные в другой текст. В отличие от простого заимствования цитата представляет собой специальной драматургической приём, несущий важную ассоциативно-смысловую нагрузку. (См. *Коллаж, Полистилистика, Псевдоцитата*.)

Шумовые созвучия (= *созвучия-шумы, шумовые аккорды, аккорды-шумы*) — созвучия, звучание которых представляется как нестройное, относительно неопреде-

лённое по своей высоте, связанное с разнохарактерными звуками или, в крайнем своём проявлении, если эти созвучия выступают в статусе собственно *соноров* как даже беспорядочное, связанное со звуковыми колебаниями разной физической природы, характеризующимися "случайным" изменением своей амплитуды и частоты. Специфика красочного содержания *шумовых созвучий* обусловлена своеобразием их интервального состава (*интервальный колорит*), регистрового положения (*регистровый колорит*), фактурного рисунка (*фактурный колорит*), инструментального решения (*тембровый колорит*), характера акцентуации (*акцентный колорит*) и нек. др. факторов. Особенно типичными параметрами *шумовых созвучий* являются появление этих созвучий в самых крайних регистрах, теснейшее расположение их тонов, повышенная (по сравнению с *ударными созвучиями*) степень диссонантности.

Шумозвук* – беспорядочные звуковые колебания разной физической природы, характеризующиеся случайным изменением своей амплитуды и частоты; то же, что "звукошум"¹.

Экмелика — "тип системы, где звуки не имеют определённой точно фиксированной высоты. Как система в собственном смысле экмелика не применяется; она используется как приём в рамках иной системы (скользящая интонация, элементы речевого интонирования, особая исполнительская манера). Экмелику можно было бы отнести к доладовой или внеладовой формам звуковой организации, однако зафиксированное её участие в явно ладовых формах и некоторое значение в народной и современной музыке (в частности, в джазе) делают необходимым учёт её среди ладовых явлений <...>. Экмелическая интервалика все равно остается интерваликой, несмотря на её переменчивость или трудноуловимость, ибо звуки непременно выражаются какими-либо частотами колебаний, а соотношения между ними объективно являются интервалами" 93.37. "Как определённый род интервалики (пусть и вспомогательного значения) экмелика установилась в XX веке" 93.117-118.

Экмелическая микрохроматика – 1) внесистемная звуковая шкала со свободной градацией тонов, возникающая в условиях темперированного и нетемперированного строев; 2) то же, что "несистемная хроматика" (термин Ю.Н. Холопова).

Элементы гармонической структуры — звуки и звуковые группы.

Энгармоническая хроматика — см. в *Хроматика*.

Энгармонический хроматизм — см. в *Хроматизм*.

Явление структуры — обнаружение сущности *структуры* через свойства и отношения, доступные нашим чувствам.

¹ Термин "звукошум" принадлежит Ю.Н. Холопову.

И р а з д е л

1. Абезгауз И. О гармоническом языке Кара Караева // Музыка и современность. Сб./ст. Вып. 5. М., 1967.
2. Адам А. О некоторых ладообразованиях в современной музыке // Теоретические проблемы музыки XX века. Сб./ст. Вып. 1. М., 1967.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Л., 1963.
4. Баранова Т. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI -XVII веков // Из истории зарубежной музыки. Сб./ст. Вып. 4. М., 1980.
5. Беляев В. Опыт тематического и теоретического разбора «Бориса Годунова». Мусоргский. М., 1930.
6. Берков В. Гармония. 1 часть. М., 1962; 2 часть. М., 1964; 3 часть. М., 1966.
7. Берков В. Об относительной ладотональной неопределенности // Музыка и современность. Сб./ст. Вып. 5. М., 1967.
8. Берков В. Гармония и музыкальная форма. М., 1962.
9. Берков В. Пособие по гармоническому анализу. Издание второе. М., 1966.
10. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1978.
11. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975.
12. Григорьев С. О мелодике Римского - Корсакова. М., 1961.
13. Гуляницкая Н. Современная гармония. М. 1977.
14. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. М., 1984.
15. Гуляницкая Н. Теоретические основы курса гармонии
16. П. Хиндемита // П.Хиндемит. Сб./ст. М., 1979.
17. Денисов Э. Додекафония — проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. Сб./ст. Вып. 6 М., 1969
18. Денисов Э. А. Веберн. Вариации для фортепиано op. 27 // «Collage». № 9 /итал. и русс/. Palermo, 1970.
19. Дернава В. Гармония Скрябина. Л., 1968.
20. Должанский А. О ладовой основе сочинений Шостаковича // «Советская музыка», 1947, № 4.
21. Должанский А. Из наблюдений над стилем Шостаковича // Черты стиля Д.Шостаковича. Сб./ст. М., 1962.

¹ Библиография представлена в двух разделах:

- в первом перечислены публикации, ссылки на которые были сделаны в первом издании книги «Теоретические основы современной гармонии» (М. 1994);
- во втором названы публикации, материалы которых были учтены при создании второй редакции этой книги.

22. Дьячкова Л. Политональность в творчестве Стравинского // Теоретические проблемы музыки XX века. Сб./ст. Вып. 2. М., 1970.
23. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. М., 1989.
24. Евдокимова Ю. "Шесть картин" Арно Бабаджаняна // «Советская музыка», 1967, №2.
25. Задерацкий В. Полифоническое мышление И.Стравинского. М., 1980.
26. Запорожец Н. Некоторые особенности тонально-аккордовой структуры С.Прокофьева // Черты стиля С.Прокофьева. Сб./ст. М., 1962.
27. Каратыгин В.Г. Музыкант - импрессионист. Л., 1965.
28. Карклиньш Л. Гармония Н.Я. Мясковского. М., 1971.
29. Кастальский А. Основы народного многоголосия. М., 1948.
30. Катуар Г. Теоретический курс гармонии. 1 часть. Музсектор, 1924; 2 часть. Музсектор, 1925.
31. Катунян М. К изучению новых тональных систем в современной музыке // Проблемы музыкальной науки Сб./ст. Вып. 5. М., 1983.
32. Кисилева Е. Побочные тоны в гармонии Прокофьева // Теоретические проблемы музыки XX века. Сб./ст. Вып. 1. М., 1967.
33. Коптев С. К истории вопроса о политональности // Теоретические проблемы музыки XX века. Сб./ст. Вып. 1. М., 1967.
34. Когоугек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
35. Кон Ю. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке // Музыка и современность. Сб./ст. Вып. 7. М., 1971.
36. Кудряшов Ю. Характерные особенности техники и формы ранних сочинений Веберна // Проблемы музыкальной науки. Сб./ст. Вып. 2. М., 1973.
37. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975.
38. Лаул Р.Х. О творческом методе А.Шенберга // Вопросы теории и эстетики музыки. Сб./ст. Вып. 9. Л., 1969.
39. Лаул Р.Х. Кризисные черты в мелодическом мышлении А. Шенберга // Кризис буржуазной культуры музыки. М., 1972.
40. Мазель Л. О расширении понятия одноименной тональности // «Советская музыка», 1957, № 2.
41. Мазель Л. К дискуссии о современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Сб./ст. Вып. 1. М., 1967.
42. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972.
43. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных сочинений. М., 1967.
44. Моренов В. Трактовка тонической функции в гармонии Мясковского // Теоретические проблемы музыки XX века. Сб./ст. Вып. 1. М., 1967.

45. Мясоедов А. Учебник гармонии. М., 1983.
46. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
47. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
48. Оголевец А.С. Основы гармонического языка. М., 1941.
49. Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М., 1977.
50. Попеляш Л. Развитие гармонического языка в квартетах Мясковского // Вопросы теории музыки. Сб./ст. М., 1968.
51. Пустыльник И. Принципы ладовой организации в современной музыке. М., 1979.
52. Рети Р. Тональность в современной музыке. Л., 1968.
53. Середа В. О ладовой структуре музыки Шостаковича // Вопросы теории музыки. Сб./ст. М., 1968.
54. Скорик М. Прокофьев и Шенберг // «Советская музыка», 1962, № 1.
55. Скорик М. Ладовая система С.Прокофьева. Киев, 1969.
56. Скребков С. Гармония в современной музыке. М., 1965.
57. Скребков С. Об интонационных особенностях гармонических функций в современной музыке // Теоретические проблемы музыки XX века. Сб./ст. Вып. 1. М., 1967.
58. Скребков С. Как понимать тональность // «Советская музыка», 1965, № 2.
59. Скребков С. О современной гармонии // «Советская музыка», 1957, № 6.
60. Слонимский С. Симфонии Прокофьева. М., 1964.
61. Спасов Б., Холопова В.Н. Ритмические прогрессии и серии // Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
62. Способин И. Музыкальная форма. М., 1962.
63. Способин И. Лекции по курсу гармонии. М., 1969.
64. Тараканов М. Мелодические явления в гармонии Прокофьева // Музыкально-теоретические проблемы советской музыки. Сб./ст. М., 1963.
65. Тараканов М. Новые образы, новые средства // «Советская музыка», 1966, № I, №2.
66. Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. М., 1968.
67. Тараканов М. Новая тональность в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки. Сб./ст. Вып. 1. М., 1972.
68. Тараканов М. Новая жизнь старой формы // «Советская музыка», 1968, № 6
69. Тер-Мартirosян. Некоторые особенности гармонии Прокофьева. Методическое пособие по гармонии. Л., 1966.
70. Тифтикиди Н. Однотерцовая система. Хроматическая система // Музыкаведение. Сб./ст. Вып. 3. Алма-Ата, 1967.
71. Тюлин Ю. Учение о гармонии. Музгиз. Ленинградское отделение.

- ление, 1937.
72. Тюлин Ю. Учебник гармонии. Часть 2. М., 1959.
 73. Тюлин Ю., Привано Н. Теоретические основы гармонии. М., 1965.
 74. Тюлин Ю. О зарождении и развитии гармонии в народной музыке // Очерки по теоретическому музыковедению. Сб./ст. Л., 1959.
 75. Тюлин Ю. Современная гармония и её историческое происхождение // Теоретические проблемы музыки XX века. Сб./ст. Вып. 1. М., 1967.
 76. Тюлин Ю. Учение о гармонии. Издание 3, исправленное и дополненное. М., 1966.
 77. Филатова М. О роли гармонии в симфониях Мясковского // Теоретические проблемы музыки XX века. Сб./ст. Вып. 1. М., 1967.
 78. Хаба А. Гармонические основы четвертетонной системы // «К новым берегам», 1923, № 3
 79. Холопов Ю. О современных чертах гармонии Прокофьева // Черты стиля С.Прокофьева. Сб./ст. М., 1962.
 80. Холопов Ю. О теории Хиндемита // «Советская музыка», 1963, №10.
 81. Холопов Ю. Наблюдения над современной гармонией // «Советская музыка», 1961, № 11.
 82. Холопов Ю. Учить современной гармонии. «Советская музыка», I 1965, № 11.
 83. Холопов Ю. Формообразующая роль современной гармонии // «Советская музыка», 1965, № 11.
 84. Холопов Ю. О трёх зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Сб./ст. Вып. 4. М., 1966.
 85. Холопов Ю. Классические структуры в современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Сб./ст. Вып. 1. М., 1967.
 86. Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967.
 87. Холопов Ю. Сквозное развитие в гармонических структурах сочинений Прокофьева // Теоретические проблемы музыки XX века. Сб./ст. Вып. 1. М., 1967.
 88. Холопов Ю. Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада. Сб./ст. Вып. М., 1971.
 89. Холопов Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана // Музыка и современность. Сб./ст. Вып. 7. М., 1971.
 90. Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. Сб./ст. Вып. 8. М., 1974.
 91. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М., 1974.

92. Холопов Ю. Функциональный метод анализа современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Сб./ст. Вып. 2. М., 1978.
93. Холопов Ю. Задания по гармонии. М., 1983.
94. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М., 1988.
95. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971.
96. Холопова В. Об одном принципе хроматики в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки. Сб./ст. Вып. 2. М., 1973.
97. Холопова В. Драматургия и музыкальные формы в кантате С. Губайдулиной «Ночь в Мемфисе» // Музыка и современность. Сб./ст. Вып. 8. М., 1974.
98. Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. М., 1984.
99. Цендровский В. О гармонии Свиридова // Музыка и современность. Сб./ст. Вып. 5. М., 1967.
100. Штейн Р. Четвертетонная музыка // «К новым берегам», 1923, №3.
101. Шнитке А. Коллаж и полистилистика. Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. М., 1973.
102. Шульгин Д. Теоретические основы современной гармонии. Методические указания // Вып. 1-10 (1. Тематический план. 2. Аккордика. 3. Ладогармоническая система. 4. Тональные формы ладотональной организации. 5-6. Функция. 7. Атональность. 8. Организованная атональность. Серийные формы организации атональности. 9. Сериальные формы атональности. 10. Словник). Всесоюзный методический кабинет по учебным заведениям искусств и культуры Министерства культуры СССР. М., 1983-1984.
103. Шульгин Д. Методика внедрения элементов современной музыки в курс гармонии музыкального училища // Сб./ст. Вильнюс., 1987.
104. Шульгин Д. Методические рекомендации по теоретическим основам современной гармонии в курсах музыкально-теоретических дисциплин в средних специальных учебных заведениях искусств и культуры» // Всесоюзный методический кабинет по учебным заведениям искусств и культуры Министерства культуры СССР. М., 1988.
105. Этингер М. Гармония в полифонических циклах Хиндемита и Шостаковича. Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1967.
106. Юсфин А. Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки. Проблемы лада. М., 1972.

П р а з д е л

107. Бобровский В.П. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970.
108. Володин Л. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука Вып. 1 — М. 1970.
109. Дьячкова Л.С. "Модальности гармонических категорий: история и современность" // Диссертация в форме научного доклада. М. 1998.
110. Евдокимова Ю., Назайкинский Е.. Актуальнейшие проблемы стиля.// "Советская музыка", 1983, №8
111. Катуня М.Е. «Эволюция понятия тональности и новые гармонические явления в советской музыке». МГДОЛК, 1984.
112. Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник. Второе, исправленное и дополненное издание. Изд. «Наука», 1975.
113. Кузнецов И.К. "Теоретические основы полифонии XX века" М. 1994
114. Мазель Л. Строение музыкальных сочинений. М., 1979.
115. Маклыгин А. Сонорика в музыке советских композиторов. Дис. канд. искусств. М. 1985.
116. Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. Сб./ст., М., 1992.
117. Медушевский В.В. «Интонационно-фабульная природа музыкальной формы» (Рукопись, 1981).
118. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. М., 1993.
119. Федотов В. Учение о модусе в западноевропейской ритмической теории XIII века. // *Laudamus*. Сб./ст., М., 1992.
120. Холопов Ю. Н. Музыкальная энциклопедия. М., 1973-1982, том 5. Тональность.
121. Холопов Ю.Н. Гармония. Практический курс М. 2003.
122. Холопова В. Н. Холопова В.Н. О природе неквадратности // В кн.: О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.
123. Холопова В.Н. Формообразующая роль ритма в музыкальном произведении. – В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. М., 1974.
124. Холопова В.Н. К вопросу о специфике русского музыкального ритма (Русские музыкальные дактили и пятидольники) // В кн.: Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
125. Холопова В. Фактура. М., 1979.
126. Холопова В. Музыкальный ритм. Очерк. М., 1980.
127. Холопова В. О линейно-мелодическом мышлении композиторов XX века // Критика и музыковедение. Сб./ст., вып. 2, Л., 1980.
128. Холопова В.Н. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения // Пробле-

- мы традиций и новаторства в современной музыке. Сб./ст., М., 1982.
129. Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983.
130. Холопова В. Мелодика. М., 1984.
131. Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60–70-х годов XX века // Современное искусство музыкальной композиции. Сб./ст., М., 1985.
132. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. М., 1990-1991.
133. Холопова В. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–80-е годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах ВУЗа, сб./тр., вып. 132, М., 1994.
134. Холопова В.Н. Ритмика Э.В. Денисова // Музыка Эдисона Денисова. Научные труды. Сб./ст., вып. 11, М., 1995.
135. Холопова В.Н. София Губайдулина. Монографическое исследование. М., 1996.
136. Холопова В.Н. Формы музыкальных сочинений. Санкт-Петербург, 1999.
137. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. М., 1990.
138. Ценова Валерия. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М., 2000.
139. Шнеерсон Г. О музыке живой и мертвой. М., 1964.
140. Штокхаузен, К. Изобретение и открытие (доклад о генезисе Штокхаузен К. Тексты формы) / К. Штокхаузен; пер. Савенко // XX век. Зарубежная музыка : очерки, документы. - Вып. 1. - М.: Музыка, 1995. - С. 40-42.
141. Штокхаузен, К. Мультиформульная музыка / К. Штокхаузен; пер. Савенко. // XX век. Зарубежная музыка : очерки, документы. - Вып. 1. - М.: Музыка, 1995.- С. 46-47.
142. Штокхаузен, К. Ситуация ремесла (Критерии «пуантилистической музыки») / К. Штокхаузен; пер. Савенко // XX век. Зарубежная музыка : очерки, документы. - Вып. 1. - М.: Музыка, 1995. - С. 37-39.
143. Штокхаузен, К. Электронная и инструментальная музыка / К. Штокхаузен; пер. Савенко // XX век. Зарубежная музыка : очерки, документы. -Вып. 1. - М.:Музыка, 1995. - С. 39.
144. Штокхаузен, К. Изобретение и открытие (доклад о генезисе формы) / К. Штокхаузен; пер. Савенко // XX век. Зарубежная музыка : очерки, документы. - Вып. 1. - М.: Музыка, 1995. -С. 40-42.
145. Stockhausen K. Electroacoustic Performance Practice // Perspectives of New Music 34. - № 1 (Fall). - P. 74-105.
127. Stockhausen K. The Concept of Unity in Electronic Music / Translated by Elaine Barkin // Perspectives of New Music 1. - № 1 (Autumn). - P. 39-48.
146. Шульгин Д.И. «Теоретические основы современной гармо-

- нии». М., 1994.
147. Шульгин Д.И. «Современные черты композиции Виктора Екимовского». М., 2003.
148. Шульгин Д.И., Шевченко Т.В. «Творчество – жизнь Виктора Екимовского» М., 2003.
149. Шульгин Д.И. «Годы неизвестности Альфреда Шнитке». 2-е издание. М., 2004.
150. Шульгин Д.И. «Признание Эдисона Денисова». 2-е издание. М., 2004.
151. Шульгин Д.И. «Музыкальные истины Александра Вустина». М., 2009.
152. Эрpf Г. О технике гармонии и созвучий новейшей музыки (Erpf H. Studien zur Harmonie-und Klangtechnik der neueren Musik). Leipzig, 1927.
153. Boulez, P. Music today. London, 1971.



Дмитрий Иосифович Шульгин

Теоретический и практический курсы современной гармонии

Часть I. Теоретический курс

Учебное пособие
для музыкальных вузов и колледжей

Вторая редакция
исправленное, принципиально переработанное,
и существенно дополненное.

Подготовлена к публикации 19.04.2013

Формат 60x90 1/16. Гарнитура "Таймс".

Усл. печ. л. 50, 15. Уч. Изд. л. 50,15.

Оригинал-макет изготовлен автором

Первая редакция подписана к печати 25.05.94.

Формат 60x90 1/16. Гарнитура "Таймс".

Усл. печ. л. 24,00.

Тираж 1000 экз. Заказ 300

Отпечатано в МП «Информполиграф»