Сканирование: Янко Слава (библиотека Fort/Da) slavaaa@lenta.ru || yanko_slava@yahoo.com || http://yanko.lib.ru || зеркало: http://members.fortunecity.com/slavaaa/ya.html || http://yankos.chat.ru/ya.html | Icq# 75088656
update 12.07.03
должен предупредить, что нотные примеры лучше смотреть в Word'е – так как есть возможность менять масштаб изображения более или менее 100%

Высшее музыкальное училище имени М.М. Ипполитова - Иванова.
Кафедра теории музыки
Д. ШУЛЬГИН

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СОВРЕМЕННОЙ ГАРМОНИИ

Учебное пособие для специальных курсов музыкальных вузов и колледжей

МОСКВА 1994
© Шульгин Д.И.

ПРЕДИСЛОВИЕ
ВВЕДЕНИЕ
- Музыкальная теория и практика в XIX и XX столетиях
- Современный звуковой материал
- Современный ритмический материал*
- Техника композиции в музыке XX века
- Изменение понятия гармонии в XX веке
- Основные закономерности современной гармонии
  - Свободное применение диссонанса.
- Звуковысотная структура
- Об общеструктурных законах

Аккордика

Проблема аккорда как конструктивного элемента
Понятие аккорда **
Строение аккордов
О наименовании аккордов с различными структурами
О классификации аккордов
Групповая классификация П. Хиндемита*
Таблица Распределение аккордов Хиндемита
Общая классификация аккордов по интервальным особенностям их структуры
Полигармонические аккорды **
Условия, способствующие полигармоническому расслоению аккордов
Фактор диссонантности.
Фактор фактурной индивидуализации.
Разновидности полигармоний
Отечественная теория о природе полиаккордов в тональной музыке*
Красочно-декоративные созвучия
Созвучия красочных (колористических, фонических) функций в условиях ладотональной гармонической системы
Тембровые средства — основной конструктивно-гармонический фактор *
Неаккордовые звуки. Неаккордовые созвучия *
Линеарность как ведущий конструктивно-гармонический фактор
Аккорды в одноголосии*
Аккорды в полифонии*
Звуковысотная система
К проблеме восприятия музыкальных произведений
Интонационно-ладовая природа звуковысотной системы*
Лад. Ведущий конструктивный принцип ладовой организации**
Объективные предпосылки разделения звуковысотных элементов на опорные и неопорные *
Полисистемность звуковысотной организации. Ее комплексно-интонационная природа ***
Центропостоянные и центропеременные разновидности ладовой организации
Современный ладозвукорядный материал*
О систематизации современных ладовых форм
О специфических сторонах проявления гармонии в полифонической и гомофонной формах изложения музыкальной ткани с ладовой организацией
Модальные формы звуковысотной организации**
Тональные формы ладовой организации
1. Функциональная тональность:
II. Рыхлая тональность:
III. Диссонантная тональность:
IV. Парящая тональность (атоникальность):
V. Инверсионная тональность:
VI. Переменная тональность:
VII. Колеблющаяся тональность:
VIII. Многозначная тональность:
IX. Снятая тональность:
X. Политональность:
Мажоро-минорные модификации хроматической тональности
Основные пути становления тональности как хроматической и полисистемной формы ладовой организации
Альтерация. Альтерированные аккорды. Политональность
Хроматические ступени*
Функция
Понятие функции звуковысотных элементов
Смысловая сторона
Материальная сторона
Общелогическая сторона
Функциональная логика
Общеструктурные функции центра и центроподчинения в различных формах ладовой организации
Тональные функции
Тоническая функция
Диссонирующие тоники
"Ладоотражающие" свойства диссонирующих тоник или тоники в значении "собирательного" центра лада*
Нетонические функции
Отдельные разновидности нетонических функций
Автентические и плагальные последования гармонических элементов
Доминантовая и субдоминантовая группы нетонических функций
Некоторые характерные особенности современной функциональной теории
Функциональная логика в тональных формах звуковысотной организации
Основные факторы объединения в гармонических структурах
Дополнительные факторы объединения в гармонических структурах
Атональность

Свободная атональность
Основные факторы движения в атональной ткани
"Ладоатональные" формы звуковысотной организации
Основные конструктивные закономерности атональных форм ладовой организации
Ладогармонические центры и их окружение в атональности
Организованная атональность.
Серийные формы организации атональности*
Додекафония*
Основные положения додекафонной техники
Работа с серийным материалом в полифонической одновременности
Работа с серийным материалом в гармонической одновременности
Сериальные формы организации атональности*
Прогрессии и серии ритма *
Ритмические прогрессии
Ритмические серии
Пуантилистические формы атональной организации *
Сонористика. Сонорная гармония*
Методические рекомендации
Содержание курса. Примерная сетка часов
Методика гармонического анализа
Принцип системного подхода*
Первый объект анализа при определении типа звуковысотной системы
Общие принципы метода анализа различных гармонических проекций высотной структуры
Метод анализа. Общеструктурные приемы
Специфические приемы
Основные положения методики гармонического анализа тональных структур
Основные положения методики гармонического анализа додекафонных структур*
ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ
Нотные примеры
1. ШЕНБЕРГ. "КАМЕРНАЯ СИМФОНИЯ" [квартовые аккорды]
2. САРКИСЯН. МИНИАТЮРА [квинтовые аккорды]
3. ЩЕДРИН. ЗВОНЫ. 2-й КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРКЕСТРА (1968) [смешанно-интервальные аккорды]
4. РАВЕЛЬ. КОНЦЕРТ D-DUR, II ЧАСТЬ [(например, созвучие "c-es-e-g" может называться "двутерцовой квинтаккорд"4)]
5. АНТОНИУ."SYLLABES". I Parechesis [кластер — созвучие из секунд — "c-des-d" можно назвать "двусекунд"5]
6. БЕРГ. "ЛИРИЧЕСКАЯ СЮИТА", I ["пентаккорд" или "пентаккорд квартовый (квинтовый)]
7. СТРАВИНСКИЙ. "ПЕТРУШКА", КАРТ. IV
8. МЕССИАН "ПОЛНОЧЬ: ОБРАТНАЯ И ЛИЦЕВАЯ СТОРОНЫ" ("MINUIT PILE ET FACE")
9. ШЕНБЕРГ. "СВИДЕТЕЛЬ ИЗ ВАРШАВЫ"
10. ШНИТКЕ. СОНАТА № 1(1963). III ч.
11. ЩЕДРИН. ЗВОНЫ. 2-й КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРКЕСТРА
12. ШНИТКЕ. СОНАТА № 2 [смешанно-интервальные аккорды]
13-14. ШНИТКЕ. СЕРЕНАДА. II ЧАСТЬ
15. БРИТТЕН. ЭХО ПОЭТА, "ЭХО"
16. ШЁНБЕРГ. "СВИДЕТЕЛЬ ИЗ ВАРШАВЫ"
17. МЕССИАН "ДВАДЦАТЬ ВЗГЛЯДОВ" №9
18. ШНИТКЕ. РЕКВИЕМ. №13 CREDO (партия фортепиано) [секундовые аккорды, "эолийский аккорд"18, "фригийский тетрахорд"18…]
19. BRUBECK. IN YOUR OWN SWEET WAY.
20. ПРОКОФЬЕВ. "САРКАЗМЫ", op 17. II
21. МЕССИАН. "СПОКОЙНАЯ ЖАЛОБА"
22. ШОСТАКОВИЧ. "КАТЕРИНА ИЗМАЙЛОВА". 5 КАРТИНА
23. БАНЩИКОВ. СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО №2, ЧАСТЬ III
24. БЕРГ. ПЬЕСА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО, op. 5 №2
25. МЕССИАН "ДВАДЦАТЬ ВЗГЛЯДОВ" , №10
26. ЩЕДРИН ТРЕТИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ.
27. ЩЕДРИН. 24 ПРЕЛЮДИЯ И ФУГИ, ФУГА XX
28. МЕССИАН. "ХАОС РАДУГ..."
29. ШЁНБЕРГ. СЮИТА ДЛЯ Ф-НО, op.25, ГАВОТ
30 (см. 33b).АНТОНИУ. SYLLABES. VI
31. ШНИТКЕ. "PIANISSIMO..." (1-3 тт. Первая из 12 "вариаций" на серию, "малосекундовая")
31a. ШНИТКЕ. "PIANISSIMO..." [секундовые аккорды]
32 Аккордоряд. МЕССИАН. "СПОКОЙНАЯ ЖАЛОБА"
33. ВЕБЕРН. "СВЕТ ГЛАЗ", OP. 26
33 a
33b (см.30). АНТОНИУ. SYLLABES. VI
34. МЕССИАН. "ХАОС РАДУГ ДЛЯ АНГЕЛА"
35. ALES HAJEK. BAJKY. "Vcela a pavouk"
36 БАРТОК. 1-я СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО, ЧАСТЬ III
37. ДЕБЮССИ. ПРЕЛЮДИИ, II
38a. ДЕБЮССИ. ПРЕЛЮДИИ, IV

38b. XVIII Spirituel et discret
39a. БЕРИО. ПАСТОРАЛЬ, I
39 b. СХЕМА МОДАЛЬНОГО ПРОЦЕССА К ПРИМЕРУ 39
40. ДЕБЮССИ. ПРЕЛЮДИИ, X
41. ОНЕГГЕР. СИМФОНИЯ № 5, I ч.
42. РАВЕЛЬ. БЛАГОРОДНЫЕ ВАЛЬСЫ, II
43. БАРТОК. "КАТАНИЕ НА ЛОДКЕ"
44. ДЕБЮССИ. ПРЕЛЮДИИ, XXII
45. ШНИТКЕ. ГИМНЫ, I
46. ВИЛЛА-ЛОБОС. "КАРТОННАЯ КОШЕЧКА"
46a. СХЕМА К ПРИМЕРУ 46
47. ДАНСТЭБЛ. CHRISTE SANCTORUM DECUS
49. ШНИТКЕ. ПАСТОРАЛЬ
50. ПРОКОФЬЕВ. JULIET
51 Andante. Languido. СКРЯБИН. ПОЭМА ЭКСТАЗА
52. ПРОКОФЬЕВ. ВОСЬМАЯ СОНАТА. I
53. ЦИНЦАДЗЕ. КВАРТЕТ №5, I
54. F.JOESSER, J.MCHUGH "CANT GET OUT OF THIS MOOD"
55. ДЕБЮССИ. "ВОЛОСЫ"
56. РАВЕЛЬ. ПАВАНА
57. ШОСТАКОВИЧ. Первый концерт для ф-но с оркестром, II
58. МЯСКОВСКИЙ. ВТОРАЯ СОНАТА
59a. ПРОКОФЬЕВ. ВОСЬМАЯ СОНАТА, 1
59b. РАВЕЛЬ. БЛАГОРОДНЫЕ ВАЛЬСЫ, I
59c. ДЕБЮССИ. СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И Ф-НО, II
62. ХИНДЕМИТ. "ГРЕЗЫ"
63. СКРЯБИН. ПРЕЛЮДИЯ №4 op. 74
65. МЯСКОВСКИЙ, ЧЕТВЕРТАЯ СОНАТА, II
65a. ДЕБЮССИ. "ЗЕЛЕНЬ"*
65b. MERCER, SCHERTZINGER. "TANGERINE"
65c. СКРЯБИН. ПРЕЛЮДИЯ op.48 №4 [93.368]
66. ПРОКОФЬЕВ. ROMEO AND JULIET
67a. ОНЕГГЕР. СИМФОНИЯ № 5, I
67b. МЯСКОВСКИЙ. ЧЕТВЕРТАЯ СОНАТА, II
68a. ДЕБЮССИ. ПРЕЛЮДИИ,XIII
68b. БАРТОК. VOLKSLIEDARTIG
69. ШОСТАКОВИЧ. СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И Ф-НО op.134
70. ОНЕГГЕР. 2 СИМФОНИЯ, I
71. ПРОКОФЬЕВ. 9 СОНАТА, III
72d. ШОСТАКОВИЧ. 24 ПРЕЛЮДИИ, XXIV
72e'. ШОСТАКОВИЧ. 2 СОНАТА, I
72e". КАРА КАРАЕВ. 24 ПРЕЛЮДИИ, XII
72f. МЯСКОВСКИЙ. ПРИЧУДЫ, II
72g
73. ШОСТАКОВИЧ. СОНАТА № 2, II
74a. ПРОКОФЬЕВ. САРКАЗМЫ, III
74b. БАРТОК. 14 БАГАТЕЛЕЙ, I
75. СКРЯБИН. GU1RLANDES
76. ПРОКОФЬЕВ. ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ
77. ШОСТАКОВИЧ. СОНАТА № 2, I (УПРОЩЕНО)
78. КОДАЙ. ИМПРОВИЗАЦИЯ (УПРОЩЕНО)
79. ПУЛЕНК. ПЕШКОМ
80. ШОСТАКОВИЧ. СОНАТА № 2, I
81. БАРТОК. VERMINDERTE. QUINTEN
82. BARTOK. MIKROKOSMOS. IV, 10:
83. MIKROKOSMOS. V, 136
84. BARTOK. MIKROKOSMOS, IV, 105
85. ПРОКОФЬЕВ. САРКАЗМЫ. IV *
86. BARTOK. MIKROKOSMOS. V, 123
88. ШОСТАКОВИЧ. СОНАТА № 2, I (УПРОЩЕНО)
89. ШНИТКЕ. СОНАТА №1, II
91. ШОСТАКОВИЧ. 4 СИМФОНИЯ, I (изложение упрощено)
92. ПРОКОФЬЕВ. ПЯТАЯ СОНАТА, I
93a. ПАЛЕСТРИНА. РИЧЕРКАР В I ТОНЕ
93b. ПЕРСЕЛЛ. MODERATO (ФУГА) ИЗ V СОНАТЫ
93c. БАХ. "371 CHORALGESANGE", 304
93d. ФРЕСКОБАЛЬДИ. КАНЦОНА ВО II ТОНЕ
93e. БАХ. ПАРТИТА ЛЯ-МИНОР, ФАНТАЗИЯ
94b. БАХ. ПАРТИТА ДО-МИНОР, СИМФОНИЯ
95. ЯЖЕМБСКИЙ. КАНЦОНА ДЛЯ КВАРТЕТА СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И BASSO CONTINUO
96. ШОСТАКОВИЧ. КВАРТЕТ №4, 1

97. ХИНДЕМИТ. КОНЦЕРТ, op. 38 "БАССО-ОСТИНАТО"
98. ПРОКОФЬЕВ. СОНАТА №3
99. ШОСТАКОВИЧ. КВАРТЕТ №3, III
100. ШОСТАКОВИЧ. КВАРТЕТ №1, IV
100 a. МИЙО. КОНЦЕРТ, II "РОМАНС" (упрощено)
101. ШОСТАКОВИЧ. СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИЯНО. op. 134, I
102. МЯСКОВСКИЙ. ЧЕТВЕРТАЯ СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО, op. 27
103. МЯСКОВСКИЙ. ВТОРАЯ СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПИЯНО, op. 13
104. ВИЛЛА ЛОБОС. МАЛЕНЬКАЯ НИЩЕНКА.
104 a. ПРОКОФЬЕВ. ВТОРАЯ СОНАТА, I
104b. ШОСТАКОВИЧ - ИЗ ЕВРЕЙСКОЙ НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ - Вокальный цикл Соч. 79 (1948)
I. Плач об умершем младенце
105. ШОСТАКОВИЧ. ТРИ ФАНТАСТИЧЕСКИХ ТАНЦА, I
106a. РАВЕЛЬ. МОГИЛА КУПЕРЕНА, МЕНУЭТ
106 b. РАВЕЛЬ. БЛАГОРОДНЫЕ, СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЕ ВАЛЬСЫ, I
106c. РАВЕЛЬ. ВИСЕЛИЦА.
106d. МЯСКОВСКИЙ. ПРИЧУДЫ, II
106e. ПРОКОФЬЕВ. ОРИЕНТАЛИЯ (начальные такты)
107. МЯСКОВСКИЙ. ПРИЧУДЫ. VI
Схема:
107 (продолжение)
108. МЯСКОВСКИЙ. ПРИЧУДЫ. VI
109a. ДЕБЮССИ. "ВЕТЕР НА РАВНИНЕ"
109b. ДЕБЮССИ. "...ДЕЛЬФИЙСКИЕ ТАНЦОВЩИЦЫ"
109c. ДЕБЮССИ. "ГЕНЕРАЛ ЛЯВИН", ЭКСЦЕНТРИК
d. ДЕБЮССИ. "DOCTOR GRADUS AD PARNASSUM"
109 e. ЭКЕР. ДВЕ ПРЕЛЮДИИ, I
110 a. ЭКЕР. ДВЕ ПРЕЛЮДИИ, II
110 b. ПРОКОФЬЕВ. СОНАТА № 3
111. ПРОКОФЬЕВ. СОНАТА № 8, 111
112. СКРЯБИН. 24 ПРЕЛЮДИИ, op. 11 № 1
113. BERG. SONATE, op.l
114. ШЕНБЕРГ. ТРИ ПЬЕСЫ, op. 11, I [смешанно-интервальные аккорды]
115. АНТОНИУ. СЛОГИ, I
116. ЖОЛИВЕ. 6 ПЬЕС "МАПА", 5
(продолжение примера 116)
117. Sehr langsam. ШЁНБЕРГ. 6 ПЬЕС, op. 19, VI
118a. КАРАЕВ. КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ, I
118b. ВОЛКОНСКИЙ. MUSICA STRICTA, I
119a. ШНИТКЕ. СОНАТА № 1, III
119b
120. БАНЩИКОВ. СИЛЛОГИЗМЫ, I
Центры-опоры:
"тональные" элементы
121a. ШНИТКЕ. СОНАТА №1, IV
121b. БЕРГ. " ЛИРИЧЕСКАЯ СЮИТА" , I
121c. ШНИТКЕ. СТРУННЫЙ КВАРТЕТ, I
122a. ДЕНИСОВ. "DSCH" (1969)
122b. ШНИТКЕ "ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА", ФУГА
122c. ЩЕДРИН. ФУГА A-MOLL
123. ШЕНБЕРГ. МЕНУЭТ.
124. ДАЛЛАПИККОЛА. ВАРИАЦИИ ДЛЯ ОРКЕСТРА
125a. ШТОКХАУЗЕН. ДВЕ ПЬЕСЫ, II
125b. ТИЩЕНКО. 3 СОНАТА ДЛЯ Ф.-НО, I
СХЕМА 1 к примеру 125b
СХЕМА 2 Серийные формы по горизонтали
126a. Фуга ШНИТКЕ. ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА
126b. ШНИТКЕ. ВАРИАЦИИ НА ОДИН АККОРД
127 a. ШЁНБЕРГ. ГАВОТ
127b. ДЕНИСОВ. "ПЛАЧИ", VI
128. КШЕНЕК. "УРОКИ 12-ТИ ТОНОВОГО КОНТРАПУНКТА"
129. КАРА КАРАЕВ. 3 СИМФОНИЯ, II
130. БАБАДЖАНЯН. НАРОДНАЯ
131. ШНИТКЕ. ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА Прелюдия
132. ШНИТКЕ. ВТОРОЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА
133. ВЕБЕРН. ВАРИАЦИИ, III
134. КАРАЕВ. КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ, III
135a. ФЕЛЬД. СЮИТА ДЛЯ СТРУННОГО КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА, III
135b. ШНИТКЕ. СОНАТА №1, I
136. ВУСТИН. СОНАТА ДЛЯ 6 ИНСТРУМЕНТОВ

137. МАНСУРЯН. ПЬЕСА №3
137a. П.БУЛЕЗ. "СТРУКТУРА Ia"
137b. Серии высот, длительностей, интенсивностей и артикуляционных обозначений в "Структуре Ia"
(серия длительностей)
(серия ступеней интенсивности)
(серия артикуляционных знаков)
138. ДЕНИСОВ. КОНЦЕРТ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ
139. Moran - Four visions, 1
140. Stockhausen. Mixtur
141. STOCKAUSEN. ELECTRONISCHE STUD1E II
142. МЕССИАН. "ДВАДЦАТЬ ВЗГЛЯДОВ...", № 19
143. МЕССИАН. "ПРЕЛЮДИИ", № 5
144. МЕССИАН. "ДВАДЦАТЬ ВЗГЛЯДОВ...", №4
145a. СТРАВИНСКИЙ. ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ
145b
145c
146. СТРАВИНСКИЙ. СКРИПКА СОЛДАТА
Библиография
СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Сегодняшний курс гармонии в средних и высших музыкальных учебных заведениях нуждается в постоянном расширении своей тематики, ее активном приближении к новым художественным явлениям музыкального искусства XX столетия. Необходимость в этом продиктована все более нарастающим интересом будущих музыкантов к произведениям нашего времени, к тайнам творческих лабораторий композиторов разных школ и направлений.

Естественно, что решение этой задачи не мыслится вне целого ряда условий и, прежде всего, без специальной учебной литературы, в которой нашли бы свое отражение важнейшие гармонические явления современной музыкальной ткани. В последние десятилетия в отечественном музыковедении появилось много научных работ, содержащих значительный материал о характерных закономерностях звуковысотной организации в музыке наиболее ярких представителей российского и зарубежного искусства. Предлагаемые в них теоретические обобщения, понятия, оценки и отдельные концепции представляют собой необходимую почву для создания разнообразных методических пособий, затрагивающих как отдельные существенные проблемы современной гармонии, так и более широкий круг вопросов. Введение информации, содержащейся в этих работах в курс гармонии наряду с материалами уже созданной учебной литературы — предпосылка к изучению современной звуковысотной организации в плане ее концептуально-альтернативного понимания, как явления постоянно обогащающегося и обновляющегося в своем содержании, то есть часто требующего определенной корректировки в ранее сложившихся научных представлениях о гармонии XX столетия, а на определенных этапах и их принципиального переосмысления. Подобный подход к изучению гармонии в музыке нашего времени представляется определенной гарантией успешного воспитания у учащихся и студентов научно-объективного подхода к исследуемым явлениям, становлению в их музыкальном мышлении прогрессивно-мобильных принципов восприятия и оценки данных явлений, развитию у них способности к свободной адаптации ко всему гармонически новому, его пониманию на различных системных уровнях и с разных научных позиций, к возможности его переоценки как конструктивной закономерности в плане более широких теоретических концепций.

Настоящие "Теоретические основы современной гармонии" представляют собой специальный раздел курса современной гармонии для теоретических отделений музыкальных колледжей, исполнительских и музыковедческих факультетов музыкальных вузов, основная задача которого — изучение закономерностей современного музыкального

языка. Естественно, что в первую очередь, в нем рассматриваются конструктивные явления, представляющиеся наиболее важными, отстоявшимися и нашедшими наибольшее распространение в творчестве композиторов XX столетия.

В содержании этого пособия нашли свое отражение многочисленные научные исследования, преимущественно отечественных музыковедов и композиторов, включая сюда и работы автора.

Изложение текста в предлагаемом пособии сделано в жанре лекции-конспекта. Теоретические положения, содержащиеся в нем, в ряде случаев излагаются в виде выводов с предельно сжатой аргументацией, которые в большинстве своем проиллюстрированы музыкальными примерами,

взятыми автором из художественных произведений XX и других столетий. Наиболее сложные в своей структуре примеры сопровождаются комментариями и схемами.
В качестве приложений к основной части этой работы даются: "Методические рекомендации", которые относятся к содержанию форм и методов домашней и классной работы, связанной с практическим изучением гармонического языка в музыке XX века; "Методика гармонического анализа" — раздел, содержащий краткое описание самых общих задач и способов исследования звуковысотных структур с разной техникой письма; словарь терминов и понятий (в большинстве своем они относятся к гармоническим явлениям, получившим свое освещение только в последние десятилетия. Сюда же внесены и некоторые более традиционные термины и понятия, которые в настоящее время иногда получают свое обновленное толкование, в ряде случаев весьма отличное от прежнего. Составление такого словаря позволило увидеть среди них как аналогичные по значению, но разные в своем определении, так и, напротив, аналогичные по определению, но разные по своему значению, то есть смыслу. Установление последних особенно важно, поскольку именно здесь возникают предпосылки для различных недоразумений.); нотные примеры; библиография. Как в словаре, так и в ссылках применена своя система сокращений: все названия теоретических работ, перечисленных в библиографии, не повторяются в основном тексте, а вместо них приводится цифра в квадратных скобках, являющаяся порядковым номером той или иной публикации в самой библиографии; эта цифра отделена от последующих точкой, если дальше идут страницы данной работы, или точкой с запятой, если за ней идет цифра, обозначающая другую публикацию (на первое место ставится публикация, цитата из которой изложена в тексте пособия, все остальные представлены в соответствии с датой издания — от более ранних к более поздним. В отдельных случаях на первое место выводится ссылка на исследование, содержащее наибольшее количество информации по данному вопросу)*. Рекомендуемая

* В сносках номера публикаций указаны без скобок.

дополнительная литература по тому или иному значительному вопросу или группе вопросов выносится к заглавию соответствующего раздела. Цифра без скобок в тексте, помещенная выше печатной строки, обозначает номер нотного примера или схемы.
Данная работа является непосредственным продолжением ранее изданных автором учебных пособий по аналогичной тематике. Их материалы нашли здесь свое отражение, однако существенно дополнены, а в ряде случаев принципиально переработаны.
В заключении автор считает необходимым подчеркнуть, что ясно осознавая дискуссионность, нерешенность отдельных из рассматриваемых в его работе вопросов, а также известную спорность некоторых моментов предлагаемой в ней систематики, он ни в коей мере не претендует на полноту и завершенность решения поставленных здесь проблем.
Автор считает приятным долгом выразить свою благодарность рецензентам, сделавшим ценные замечания, профессору В.Б. Пакетурас, доценту В.И. Чяпляускас, всем специалистам, принявшим участие в обсуждении основных положений рукописи на семинарах, посвященных проблематике курса современной гармонии в ССМШ, музыкальных училищах и музыкальных вузах, проводившихся в Вильнюсе, Каунасе, Киеве, Ереване, Кишиневе и Москве, своим коллегам по кафедре "Теория музыки" в высшем музыкальном училище им. М.М.Ипполитова-Иванова, чьи замечания, советы и отзывы на ранее опубликованные учебные пособия помогли автору и в работе над данной книгой, директору училища и.о. профессора А.Л. Корсаковичу, принявшему на себя нелегкий труд в осуществлении издания этой рукописи.
Особую признательность хочется выразить доктору искусствоведения, профессору Ю.Н. Холопову, под чьим руководством были начаты исследования, приведшие к возникновению замысла этой книги.
Автор
Москва, январь 1991

ВВЕДЕНИЕ

Музыкальная теория и практика в XIX и XX столетиях

Основная задача музыкальной теории - установление и отбор теоретических положений, позволяющих музыкантам свободно разбираться в музыке, проникая во все структурные уровни

любой композиции, уясняя все структурные элементы и саму структуру как отдельные частности и единое целое, а также создание метода анализа равноприемлимого для любых типов структуры.
Решение этой задачи в науке XIX века на уровне достаточном для профессиональных потребностей музыкантов. Отставание теории музыки от композиторской практики в первой половине XX столетия Основная причина этого отставания - неудержимое разрастание средств музыкальной выразительности.
Накопление значительной и объективной информации о современной гармонии в музыкальной теории последних десятилетий Большие достижения отечественной науки в этой области. Многочисленные музыковедческие работы - реальная основа для решения проблемы практического изучения гармонического языка в музыке нашего времени.

Современный звуковой материал

Многообразие современного звукового материала. Его многочисленные источники:
различные музыкальные инструменты; электрофонные варианты этих инструментов с электрическими усилителями традиционных музыкальных тонов при незначительном изменении их тембрового содержания; человеческие голоса;
* 33.185-214; 89.236; 99; 14; 22

электронные инструменты с новотембровыми тонами*;
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 ЗВУКАМИ;
разные объекты естественного происхождения, существование которых также сопровождается какими-либо звуками ("голоса" природы).
* Инструменты, получившие наибольшее распространение:
Терменвокс (изобретатель — советский физик Термен, год демонстрации 1921), "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, объединенных 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 нем имеется струнно-металлический фиф и клавиатура, соединенная с грифом. В зависимости от 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 тратониум 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 исключительно богатыми в своих тембровых и технических возможностях к этой же группе источников звука условно 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 тому подобными 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 приемами 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 имеется 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 смешения (миксажа) различных записей и их демонстрации создает применение трехпленочного магнитофона, имеющего три пары дисков, три универсальных (рассчитанных на запись и воспроизведение одновременно) магнитных головки и три репродуктора с собственными независимыми регуляторами.
"Курцвейль 250" — одна из последних моделей цифровых синтезаторов, имеющих компьютер с 88-нотной фортепианной клавиатурой. В его памяти содержатся звуковые тембры более 350 инструментов и голосов. Допускается введение в нее голосов природы, бытовых звуков и игра с ними в любом темпе, в любых сочетаниях, с любыми штрихами.

Дифференциация звуков по типу их источника на инструментальные, электронные[141], конкретные. Применение в музыкальной ткани XX века всех видов звуков как в собственном, так и в переходном из одной группы в другую или в смешении друг с другом.
Звуки с определенной и неопределенной высотой (источники звуков любые). Наиболее распространенные градации звуковых высот в условиях темперированного строя (полутоновая, третинатовая — результат деления тоновых соотношений на три равных интервала, четвертинатовая — на четыре равных интервала... двенадцатинатоновая) и вне его (вся шкала звуковых частот). Применение звуков с различной высотной градацией в собственном качестве, в смешении друг с другом и в переходном из одной группы в другую[139, 140].
Новотембровые тона: СИНУСОИДАЛЬНЫЕ (безобертоновые — "чистые"), тона со всеми обертонами — ВСЕОБЕРТОНОВЫЕ, тона с нечетными и четными обертонами, "белый шум" (всечастотный тон), "цветной шум" (отфильтрованные отрезки "белого шума" с намечающейся определенной высотой), тона с дифференцированной интенсивностью отдельных отрезков своего обертонового спектра, смешанные формы новотембровых звуковых элементов и другие.

Современный ритмический материал*

Ритм — специфическое музыкальное явление и самостоятельное средство выразительности в XX веке. Регулярность и нерегулярность — ведущие крайности тенденции ритма. Обновление исторически сложившихся типов ритмики и связанных с ними общих типов эмоционального строя музыки. Развитие нерегулярных форм ритма, в частности, разнообразных смешанных форм метров (на 5,7,9,11 долей) в европейской музыке как естественный исторический процесс.
Другие пути расширения метроритмического мышления. Приемы Мессиана:
ритм с добавочной длительностью (изменение простого ритма путем прибавления к одной из составляющих его длительностей небольших ритмических величин — нот, точек, пауз)[142];
ритмы с систематическим увеличением и уменьшением через добавление или вычитание к исходным длительностям новой равной их четвертой, третьей, второй части, а также их двойной, тройной и четверной протяженности через неточные прибавления и вычитания[17];
НЕОБРАТИМЫЕ РИТМЫ — симметрично построенные ритмические формулы, имеющие одинаковое прочтение при прямом и ракоходном исполнении;
сложные виды полиритмии — наложение ритмов на их обращения,
* 94.46-53; 33.84-90; 60

на свои варианты с разнообразными увеличениями и уменьшениями[132, 138];
РИТМИЧЕСКИЕ КАНОНЫ — канонические имитации ритмов, не зависимые от приемов развития других средств музыкальной ткани, в том числе: каноны из основных ритмов, из основных и производных от них, взятых в увеличении и уменьшении[17];
РИТМИЧЕСКАЯ ПЕДАЛЬ — остинатно повторяемая ритмическая формула, применяемая как самостоятельный ритмический прием
и составная часть полиритмической структуры[145c, 146];
"птичий стиль" — музыкальная стилизация пения птиц.
Ритмическая техника Стравинского. Ее основные приемы:
варьирование ритмической протяженности тематических единиц — способ построения крупных разделов формы[146];
РИТМИЧЕСКИЕ ВАРИАЦИИ — композиционная структура, целиком определяемая главенством ритма, как ведущим фактором формообразования;
принцип акцентного варьирования — способ развития в ритмических педалях [145d,146];
полиритмическое развитие в качестве метода специфического формообразования[145a-e,146].
Характерная особенность этой ритмической техники — ограничение самостоятельного конструктивно-динамического действия ритма малой формой.
Ритм — ведущий фактор формообразования в творчестве отдельных композиторов 50-60-х годов (О.Мессиан, Б.Блахер, П.Булез, К.Штокгаузен, Б.Тищенко, А.Пярт, А.Шнитке, Л.Грабовский, С.Губайдулина и др.). Тенденция к индивидуализации ритмовременного параметра структуры — характерное явление в музыкальном искусстве XX столетия. Прогрессии и серии ритма — одна из ведущих форм индивидуализации ритмовременной организации музыкальной композиции, достаточно выделяющаяся своей специфичностью среди других, ранее вошедших и укрепившихся в художественной практике приемов такой организации (подробнее об этом на стр. 142-149).

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. Необходимость знания современной техники композиции, особенностей и ведущих закономерностей современного музыкального мышления, стилистических признаков сегодняшней музыки для решения проблем дальнейшего продвижения музыкального искусства.

Основные виды техники композиции в музыке XX столетия: ТОНАЛЬНАЯ, МОДАЛЬНАЯ, ТЕХНИКА ИНТЕРВАЛЬНЫХ ГРУПП, СЕРИЙНАЯ (в том числе, ДОДЕКАФОННАЯ, СЕРИАЛЬНАЯ), ПУ-

9

АНТИЛИСТИЧЕСКАЯ, СОНОРИСТИЧЕСКАЯ, ТЕХНИЧЕСКАЯ, АЛЕАТОРИЧЕСКАЯ, КОЛЛАЖ, СТОХАСТИЧЕСКАЯ.

Традиции и новаторство. Разумный отбор и художественное освоение новых приемов композиции, творческое развитие высоких традиций музыкального искусства прошлого — характерная черта современного, эстетически привлекательного искусства. Формалистические тенденции — новаторство ради новаторства — побочное и отрицательное явление, характерное для отдельных направлений в развитии техники композиции XX века. Необходимость критического отношения к ортодоксальному применению современных техник композиции.

Изменение понятия гармонии в XX веке

Многозначность термина "ГАРМОНИЯ". Его основные значения в современной теоретической литературе:

созвучие, обладающее определенной конструктивной самостоятельностью (то есть, 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";

"одна из сторон конкретного музыкального стиля (эпохи, направления, композитора, даже отдельного произведения), касающаяся своеобразия аккордики, лада, тональных функций и т.п." ***;

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 музыки XX века на общественное восприятие музыкального искусства (воспитание навыков слушанья и оценки новых звуковых сочетаний, навыков осознания новых форм конструктивной логики как явлений гармоничных, эстетически допустимых). Эстетическая приемлимость новых структурных явлений — условие объективной возможности превращения их в гармонические. Изменение общественного отношения к новым гармоническим явлениям — выражение в наиболее общей форме изменения понятия гармонии в современной музыке.

* 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.

** См.: МАТЕРИАЛЬНЫЕ и СМЫСЛОВЫЕ СВЯЗИ, МАТЕРИАЛЬНОЕ и СМЫСЛОВОЕ РОДСТВО.

***90.12

10

Основные этапы исторического развития понятия гармонии (античное искусство, Средневековье, Ренессанс, эпоха XVII-XIX веков). Возвращение к подчеркиванию первичного — эстетического — значения термина "гармония" в XX столетии (гармония как приятные для слуха последования звуков и закономерные связи звуков и созвучий). Сохранение в наше время узкоспециального значения термина "гармония" (гармония как закономерное объединение звуков в созвучия и закономерное последование созвучий на основе материального и смыслового родства и связи между ними). Современное понимание гармонии и как *философско-эстетической категории,* исторически переживающей свои отдельные — музыкально-технические формации.

Основные закономерности современной гармонии

Свободное применение диссонанса.

Принятие его как эстетически самостоятельного явления, необязательно выступающего как средство оттеснения и подготовки консонанса. Применение диссонантных созвучий любой структуры в роли единственных или ведущих конструктивных элементов звуковысотного целого. Становление вследствии этого *новых* форм мелодической связи между ними, новых интонационных комплексов различной мелодико-гармонической природы.

Свободное применение хроматики. Принятие ее как эстетически самостоятельного явления, необязательно выступающего как средство оттеснения и подготовки диатоники (хроматизм — альтерация или средство тонального перехода). Применение хроматических звуков как самостоятельных элементов системы наряду с диатоническими (тональные и модальные разновидности структуры) или в роли ее *единственных* компонентов (тональные, атонально-серийные, пуантилистические, сонористические типы структуры, модальные композиции на хроматической ладозвукорядной основе).

Свободное применение звуковысотных элементов, связанных с расширением хроматики в сторону интервалики меньше полутона (МИКРОХРОМАТИКА) и *далее вплоть до включения в нее* ВСЕЧАСТОТНЫХ СООТНОШЕНИЙ.

Ограничение конкретного звукового материала в конкретном музыкальном сочинении. Проявление этой закономерности — обязательное условие логического, эстетически приемлимого становления и развития структуры конкретного произведения. Обусловленность такого ограничения *конкретно-структурными свойствами начально избранных* КОНСТРУКТИВНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ; его зависимость от метода обращения с гармонией, индивидуально избираемого для данного сочинения или его части.

Становление новых и обновление традиционных форм функциональных отношений звуковысотных элементов. *Зависимость характера отношений* этих элементов от *содержания их структуры.*

11

Индивидуализация звуковысотных структур — внесение в новые структуры специфических черт, ранее не встречавшихся в других структурах. Тенденция к индивидуализации гармонического языка — одна из сторон *общей индивидуализации музыкального языка* и *формы* в XX веке. Неизбежность данного процесса в условиях огромного числа новых музыкальных средств, в том числе и звуковысотных, связанная с невозможностью применения всех типов созвучий в структуре одного произведения и, как следствие, *множественность* конкретных вариантов структуры.

Принцип сквозного комплементарного развития — ведущий фактор структурообразования.

Звуковысотная структура

ЗВУКОВЫСОТНАЯ СТРУКТУРА — прочная, относительно устойчивая связь (отношение) и взаимодействие звуков, звуковых групп (элементов), частей звуковысотной композиции, *явления,* звуковысотного процесса как целого.

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. Например, звуковые фрагменты, образующиеся часто в сериальной и пуантилистической композициях).

Понятие **СУЩНОСТИ СТРУКТУРЫ** как совокупности всех необходимых элементов и связей, свойственных структуре, взятых в естественной взаимозависимости, в их жизни (художественном исполнении).

Понятие **ЯВЛЕНИЯ СТРУКТУРЫ** как обнаружение ее сущности через свойства и отношения, доступные нашим чувствам.

Примыкание к понятию "сущность структуры" понятия "**ЗАКОН СТРУКТУРЫ**", раскрывающегося 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 частностей и случайностей. Обедненность *закона* по сравнению с *явлением* структуры, в котором находит свое выражение как всеобщее, так и частное. Аналогичная обедненность *сущности* структуры в соотношении с ее *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

12

обнаруживаются нами непосредственно. Поэтому сущность и явление не совпадают. Сущность более глубока, чем явление, но зато явление богаче.)

ПОЗНАНИЕ СТРУКТУРЫ — процесс раскрытия различных сторон сущности связей составляющих ее компонентов (звуков, звуковых групп — элементов, частей звуковысотной композиции), явлений, звуковысотного процесса как целого. Содержание этого процесса в его *движении* от явления структуры к ее 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 — необходимость перехода от явления структуры, "лежащего" на ее "поверхности", к самой ее сущности, а, в конечном итоге, к познанию закона структуры.

Понятие "**ЗАКОНОМЕРНОСТЬ СТРУКТУРЫ**" — однопорядковое по отношению к понятию "закон структуры". Специфические значения термина "закономерность". Употребление этого термина 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.

ОБЩЕСТРУКТУРНЫЕ ЗАКОНЫ — принципы, раскрывающие то закономерное, что действует в каждой индивидуальной проекции структуры.

СТРУКТУРНОТЕХНИЧЕСКИЕ ЗАКОНЫ — принципы, раскрывающие то закономерное, что действует в отдельных композиционнотехнических разновидностях структуры, содержание которых обусловлено способами организации материала, присущими той или иной технике гармонического письма.

КОНКРЕТНОСТРУКТУРНЫЕ ЗАКОНЫ — принципы, раскрывающие то закономерное, что действует в данной конкретной проекции структуры.

Общеструктурные законы — исторически непреходящие принципы структуры. Структурнотехнические — исторически преходящее явление. Преемственность этих законов (ср. законы строгого контрапункта и додекафонии, **СТАРОМОДАЛЬНОЙ ГАРМОНИИ и НОВО-МОДАЛЬНОЙ ГАРМОНИИ, ДИАТОНИЧЕСКОЙ ТОНАЛЬНОСТИ и ХРОМАТИЧЕСКОЙ ТОНАЛЬНОСТИ** и др.).

Политехнические разновидности структуры — разнообразные варианты структуры, конструктивные закономерности которых обусловлены взаимодействием законов гармонического письма, присущих разным техникам 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.

13

Процесс познания структуры — установление различных закономерностей: конкретноструктурных, техникоструктурных, общеструктурных в связях составляющих ее элементов, взятых в их гармоническом единстве.

Звуки и звуковые группы — основные **МАТЕРИАЛЬНЫЕ КОМПОНЕНТЫ** структуры или **МАТЕРИАЛ СТРУКТУРЫ**.

ЭЛЕМЕНТЫ 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 ее элементов. Содержание этой зависимости в историческом аспекте. Ее скачкообразный характер, при котором изменения элементов структуры до определенного 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.
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 ее отдельных элементов, так и между ними самими (этими элементами).
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 определенным конкретным проекциям структуры, в содержании которых находят свое индивидуальное воплощение общеструктурные и структурнотехнические законы.
Два основных типа "общеструктурных связей": **материальные и смысловые**.
МАТЕРИАЛЬНЫЕ СВЯЗИ — зависимость и отношения элементов по их материалу. Установление этих связей на основе сходства и различия звукового и интервального состава элементов структу-

ры. Однопозиционность материала элементов — важное условие эффективности их связи по материалу. Разновидность материальных связей (родства элементов по материалу — **МАТЕРИАЛЬНОЕ РОДСТВО**): звуковысотные или, короче, высотные связи (**ЗВУКОВЫСОТНОЕ** или **ВЫСОТНОЕ РОДСТВО**) и интервальные. Понимание "высотных 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.)
СМЫСЛОВЫЕ СВЯЗИ — зависимости и отношения элементов по их смыслу, то есть назначению их действия в структуре.
Понятие "**СМЫСЛОВОЕ РОДСТВО**" элементов, раскрывающееся как общность назначения их действия в структуре.

ЗНАЧЕНИЕ ЭЛЕМЕНТА — то, чем является этот элемент по отношению к другим элементам.
ОБЩЕСТРУКТУРНЫЕ ЗНАЧЕНИЯ элементов — значения, присущие элементам во всех конкретнозвуковых проекциях структуры. **СТРУКТУРНОТЕХНИЧЕСКИЕ ЗНАЧЕНИЯ** элементов как значения, присущие элементам определенных разновидностей структуры, связанных с определенной техникой композиции.
КОНКРЕТНОСТРУКТУРНЫЕ ЗНАЧЕНИЯ элементов как конкретное индивидуальное выражение определенных 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, ее 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"*.)

ИНТЕГРАЦИЯ СТРУКТУРЫ — объединение частей, элементов структуры и их связей как компонентов одного целого.
Принцип дифференциации структуры как основное, руководящее правило ее расчленения.

Принцип **МАТЕРИАЛЬНОЙ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ** (расчленение на основе различий элементов по их материалу) и принцип **СМЫСЛОВОЙ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ** (расчленение на основе различий элементов по их смыслу, назначению
* 91.173
15
действия в структуре) — две стороны принципа дифференциации структуры.
Принцип интеграции структуры — основное, руководящее правило объединения частей, элементов структуры и их связей. **МАТЕРИАЛЬНАЯ ИНТЕГРАЦИЯ** (объединение на основе сходства элементов и частей структуры по их материалу) и **СМЫСЛОВАЯ ИНТЕГРАЦИЯ** (объединение на основе сходства элементов и частей структуры по их смыслу, назначению их действия в структуре) — две стороны принципа интеграции.
СИСТЕМА СТРУКТУРЫ — логическая организация структурных связей с помощью смысловой дифференциации их на основе конкретного избранного материала.

Об общеструктурных законах

Художественное целое — форма отражения действительности. Гармония — один из важнейших компонентов этого целого, важное средство, участвующее в системе художественных образов музыки и придающее им со своей стороны неповторимый характер отраженной, исторически конкретной действительности.
Музыкальная логика — обязательное условие существования музыкального прекрасного. Логика гармонической структуры — одна из важнейших сторон музыкальной логики. Множественность индивидуальных вариантов конкретной звуковысотной проекции структуры и соответствующая им множественность индивидуальных принципов конкретного структурообразования. *Невозможность* описания всех конкретных принципов структуры. Реальность установления и описания принципов структуры только на уровне, лежащем выше ее конкретных звуковых проекций, то есть на уровне самых общих законов современной гармонии.
Регулирующее действие этих законов на основные измерения музыки: вертикаль (одновременные созвучия), горизонталь (разновременные созвучия) и систему как целое. Отражение в этих законах того закономерного, что действует в каждой конкретной звуковысотной проекции структуры.
Подразделение всеобщих законов на законы материала и законы структуры. **ЗАКОНЫ МАТЕРИАЛА** — законы, охватывающие наиболее общие особенности гармонического материала современной музыки. **ЗАКОНЫ СТРУКТУРЫ** — законы, охватывающие наиболее общие принципы структурных связей, присущие каждой индивидуальной системе.
Содержание законов материала:
принципиальная допустимость любого созвучия в качестве конструктивно-самостоятельного элемента структуры по вертикали, горизонтали и "диагонали";
принципиальная многоступенность системы.
Распространение действия этих законов на звукорядные элемен-
16
ты темперированной хроматической звукорядной шкалы и за ее пределами (**МИКРОХРОМАТИЧЕСКИЕ** элементы и элементы, возникающие в условиях непрерывной звуковысотной шкалы электроники). Возможность образования конструктивных элементов из звуковысотного материала любой природы, в том числе и смешанной. Возможность образования системы с многоступенностью различного количественного и качественного содержания, предполагающей использование звукорядных соотношений диатонического, хроматического, микрохроматического типа, а также практически непрерывную высотную шкалу электроники. Образование в этих условиях новых видов ступеней: микрохроматической природы ("микроступени"); сложнотембровой — многозвучной природы ("сонороступени", в роли которых выступают "сонороны" — многозвучные элементы, представляющиеся одним неделимым целым, одним звуком высшего порядка).
Ограничение действий законов материала в условиях конкретных структур. 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, то есть от метода конкретного конструирования; принцип **КОНСТРУКТИВНОЭЛЕМЕНТНОГО ОГРАНИЧЕНИЯ**, раскрывающийся как обязательное ограничение материала структуры в зависимости от свойств начально избранных для ее построения звуковысотных элементов.
Содержание отдельных ведущих законов структуры:

зависимость значения и конкретных связей элементов структуры от свойств их материала [90.38; 91.172];
принципиально разное проявление одних и тех же способов связи в материале разного типа [91.172];
образование системы структурных связей с учетом конкретных свойств целесообразно избираемых элементов структуры [90.173];
принцип комплементарности — основополагающий фактор становления, развития и завершения структуры [88.263, 280];
принципиальное повторение закономерностей начально избранного гармонического материала в материале всей структуры или ее отдельных частей [89.237, 90.161];
"образование системы отношений на основе целесообразно избранного центрального элемента" [90.161] (см. также ПРИНЦИП ВЫСОТНОЙ СТРУКТУРЫ, ОСНОВНАЯ МОДЕЛЬ ВЫСОТНОЙ СТРУКТУРЫ, ГЛАВНЫЙ ЭЛЕМЕНТ).

Аккордика

Проблема аккорда как конструктивного элемента

Проблема аккорда как конструктивного элемента гармонической системы — одна из важнейших в теоретических исследованиях XX века.
Связь решения этой проблемы *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.
Основные трудности, возникающие на пути к решению названной проблемы:
сложность дифференциации тех или иных вертикальных звуковых комплексов как самостоятельных конструктивных единиц музыкальной ткани, то есть как 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 подчас далеким от традиционного значением и ярко индивидуальной структурой.

Понятие аккорда **

Традиционное представление об аккорде как о терцовой форме *связи звуков в одновременности,* как основном и самостоятельном конструктивно-гармоническом элементе с терцовым принципом структуры.
Необходимость изменения этого представления, обновления содержания, вкладываемого в понятие аккорда. Основные причины, принуждающие к таким изменениям:
принципиальное и значительное обогащение современной ткани различными по структуре созвучиями, выступающими в ней, подобно терцовым аккордам, в качестве основных и самостоятельных, конструктивно-гармонических элементов, то есть тех же аккордов, но несколько иной природы;
участие в музыкальном процессе наряду с этими созвучиями вертикальных комплексов конструктивно нетипичных для данного стиля и даже произведения, неосновных для них, однако имеющих опреде-
* 57; 39; 63; 73.203-204; 64; 75.174-175; 56.43; 7.338; 32.79; 90.24; 3.362; 85.172-178; 13.Л1.8; 14.22-65; 10; 15; 92; 97; 22.Гл.2.
** 73.27-28; 75.132-153; 43; 85.24-30, 282, 440; 13.Л5.20; 14.26; 93.39-42; 90.25, 440.

ленное структурное сходство с их основными созвучиями ("мнимые аккорды");
разнообразие конструктивно-гармонических назначений созвучий как с терцовой, так и с другой интервальной структурой. Частая отдаленность этих значений от традиционных;
применение в сочинениях XX века принципиально новых по звуковому материалу вертикальных комплексов, также претендующих на роль аккорда, но обладающих конструктивной природой и назначениями очень далекими, а то и абсолютно отличными от созвучий обычного звукового состава (например, СОНОРЫ микрохроматического содержания) ;

насыщение современных музыкальных композиций созвучиями самых разных категорий и в том числе разнообразнейшими сочетаниями, под которыми понимаются формы совпадения, но не объединения звуков по вертикали ("сочетания" в многоголосии, где каждый из голосов индивидуален в мелодико-тематическом или линеарном отношениях; "сочетания", отдельные компоненты которых принципиально изолированы друг от друга в конструктивно-смысловом, регистровом, ритмическом, тембровом, динамическом отношениях — "дискретные вертикали" в пуантилистических и сериальных структурах; "сочетания" как одновременное звучание неаккордовых тонов с аккордом).

Современное представление об аккорде как созвучии *различной структуры* и *назначения, являющемся основным* и *самостоятельным конструктивным элементом гармонической системы.* Его понимание и как созвучия, выступающего в качестве *логически дифференцируемого* представителя конкретной гармонической системы. Неизбежная обусловленность структурных, конструктивно-гармонических и других свойств аккорда конструктивными принципами той формы гармонической организации, представителем которой он выступает. Соответствие *различным* формам гармонической системы *различных* по своим свойствам аккордов.

Общехарактерные свойства аккордов, наблюдаемые в условиях разных форм гармонической системы:

1) способность к материальной и смысловой отчлененности при отношении друг с другом, к выступлению в роли однокачественных элементов;

2) способность к материальной и смысловой взаимосвязи, соподчинению, установлению между собой определенных иерархических отношений;

3) способность к линеарности в своем движении, то есть таким переходам от тонов одного аккорда к соответствующим тонам другого, вследствии которых образуются разнонаправленные голосовые линии; при этом каждая из них не обретает той мелодической самостоятельности, что присуща отдельным голосам полифонической ткани.

Фактурное и ритмическое обособление созвучий как важный фактор, способствующий их объединению в самостоятельные комплек-

сы — аккорды. Определение вышеназванных свойств аккордов как соответсвенно: автономность, иерархичность и линеарность. Эти свойства — важнейшее условие логической дифференциации созвучий в качестве определенных представителей конкретной гармонической системы, то есть аккордов.

Строение аккордов

Современная звуковысотная система — обобщение характерных ладогармонических закономерностей многонационального народного и профессионального музыкального искусства.

Аккордика — одна из богатейших граней звуковысотной системы. Историческая эволюция категории аккорда. Двузвучия эпохи органума (европейская музыка IX — XI веков) с октавным удвоением (квинт- и квартоктава) — исторические предшественники аккорда. Интервальная концепция аккорда (аккорд как сумма интервалов, двухголосных соединений) в полифонии Средневековья и Возрождения (приблизительно до конца XVI века). Работа с аккордами как связанными гармоническими комплексами в XVII — первой половине XVIII веков. Их осмысление в этот период в основном как объединения интервалов на полифонической основе. Трактовка аккорда как самостоятельного конструктивно-монолитного элемента структуры с середины XVIII столетия. Подчеркивание в нем в этот период тонально-функционального начала; активизация конструктивного значения его красочных свойств, ведущая к развитию сонорной трактовки аккорда как ведущего фактора построения гармонического процесса в музыке XX века. Становление в наше время представления об аккорде как элементе, в котором связаны в единое целое разнофункциональные компоненты: основные и добавочные тоны, консонирующие и диссонирующие интервалы, органные пункты, отдельные субаккорды, находящиеся в постоянном взаимодействии и взаимозависимости. Понятие *внутриаккордовой функциональности,* связанное с различными смысловыми значениями таких компонентов аккорда.

Многообразие интервального строения аккордов в музыке XX века. Терцовые, квартовые[1], квинтовые[2, 6], секундовые[18, 31а], смешанно-интервальные[3, 12, 114], моногармонические и полигармонические варианты структуры современной аккордики.

Терцовые аккорды — основные конструктивно-гармонические созвучия классической тональной системы. Сохранение за ними важного места в ладогармоническом языке нашего времени.

Возникновение терцовых аккордов в процессе становления мажорно-минорной организации. Их дальнейшие неоднократные модификации в результате исторически длительного и непрерывного процесса постоянного интонационно-конструктивного обогащения музыкальной ткани. Основные пути этого процесса:
закрепление неаккордовых звуков среди аккордовых или вместо

них, заключающееся в исторически постепенном освобождении этих звуков от приготовления (эпоха перехода от староконтрапунктического стиля к новой и свободной полифонии на рубеже XVI и XVII веков), от разрешения (примерно середина XIX столетия) и их включения в общее гармоническое единство квинты и терции в качестве аккордовых тонов: септим, нон, кварт и т.п.;
ассимиляция острохарактерных мелодико-гармонических элементов народной музыки в новой для них интонационно-ладовой сфере профессионального искусства. Их последующее утверждение в качестве ее полноправных конструктивно-интонационных компонентов, в том числе и как оригинальных по структуре аккордов гармонического и мелодического вида;
образование разнообразных созвучий многопланового строения и их постепенное утверждение в качестве самостоятельных конструктивных единиц, иначе говоря, ПОЛИГАРМОНИЙ, с появлением которых перед художественной практикой открылась громадная область новых по звуковому составу, необычных по структуре и своим интонационно-гармоническим связям 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, так называемых АККОРДОВ-ИНТЕРВАЛОВ, в качестве ведущих интонационно-конструктивных элементов, приносящих с собой яркие красочно-гармонические эффекты, отличающиеся часто большой оригинальностью и выразительной индивидуальностью (ср. с интервальной концепцией аккорда в эпоху начального органума IX — XI веков).

О наименовании аккордов с различными структурами

Поинтервальное определение структуры аккордов — ведущий принцип их наименования в классической гармонии. Известная сокращенность (неполнота) этих наименований; ее обусловленность частым повторением одних и тех же компонентов (интервалов, интервальных групп) в структуре терцовых аккордов. Включение в эти наименования различных дополнительных определений при нарушении изначальной (общехарактерной) структуры того или иного созвучия, а именно: "альтерированный", "пропущенный", "заменный", "побочный"тон и других. Сохранение принципа поинтервального наименования аккордов в большинстве новых классификаций, охватывающих созвучия различного, в том числе и терцового строения. Относительная приемлимость данного принципа по отношению к малозвучным аккордам. Его неудобство при определении интервальной структуры многозвучных комплексов. Основная причина такого неудобства-громоздкость получаемых наименований. Возможность упрощения (сокращения)

наименований созвучий, структура которых обладает следующими особенностями:
1) содержит варианты одного и того же интервала, взятого от нижнего звука аккорда (например, созвучие "c-es-e-g" может называться "**двутерцовой** квинтаккорд"[4], а **кластер** — **созвучие из секунд** — "c-des-d" можно назвать "**двусекунд**"[5] и т.д.);
2) совпадает (полностью или одной из своих частей) с какими-либо известными звукорядами или их частями (трихорды, тетрахорды и т.п. Например, совпадение с пентатоникой, эолийским и другими диатоническими рядами, с ОСОБЫМИ, КОМБИНИРОВАННЫМИ, ИНТЕРВАЛЬНОМОДЕЛЬНЫМИ, МЕССИАНОВСКИМИ и прочими гаммами современных ладообразований позволяет по отношению к соответствующим созвучиям применить следующие наименования: "**пентаккорд**" или "**пентаккорд квартовый (квинтовый)** "[6], если звуки аккорда расположены по квартам (квинтам); "**эолийский аккорд**"[18], "**фригийский тетрахорд**"[18] т.п.; аккорд **"1.3 - один-три"** или **"1.2.1 - один-два-один"** по отношению к созвучиям в структуре которых неоднократно повторяется данная интервальная модель; аккорд **"1.3+3.1 - один-три симметричный" (c-cis-e-g-gis)** и ему подобные, то есть содержащие интервальные группы с зеркально-симметричным расположением; **"обертоновый аккорд"** — созвучие, звуковысотное строение которого совпадает с обертоновым звукорядом.);

3) изобретена известными композиторами (**аккорды Скрябина, Бартока, Мессиана** и другие).

О классификации аккордов

Многочисленность и разнообразие классификаций современной аккордики, предлагаемой в научно-теоретической литературе. Структурные, фонические и функциональные признаки, взятые как в совокупности, так и порознь — ведущие предпосылки при дифференциации аккордики в этих классификациях. Преобладание среди них классификаций, связанных с принципом интервально-структурной дифференциации, то есть с учетом состава и расположения входящих в аккорды интервалов*

Фактура, регистровая удаленность отдельных компонентов — факторы, также играющие в некоторых ситуациях очень важную конструктивно-аккордовую роль, а потому требующие и получающее в ряде систематик свою оценку и учет**

Конекретный текст — частая предпосылка определения классовой принадлежности созвучий (например, основные аккорды или **мнимые**,

* 59.146-160; 85.15-193; 63.104-146; 55; 56; 68; 75; 13.Л.I; 14.27.-59; 15; 22 ** 85.109-110; 43.359-362; 59.156; 13.Л.1.23; 14; 22

основные виды аккордов или обращения, основные аккорды нетерцовой структуры или напротив, терцовой, но, усложненной добавочными тонами и т.д.).

Групповая классификация П. Хиндемита*

Гармоническое качество аккорда и положение основного тона в нем — основополагающий принцип этой классификации.

Таблица Распределение аккордов Хиндемита

А. Аккорды без тритона:	**Б. Аккорды с тритоном:**
I. Без 2 и 7 1. Основной тон в басу 2. Основной тон не в басу	II. Без м. 2 и б.7. Тритон подчинен а) только с м. 7. Основной тон в басу б) с б.2 и м.7: 1. Основной тон в басу 2. Основной тон не в басу 3. С несколькими тритонами
III. С 2 и 7 1. Основной тон в басу 2. Основной тон не в басу	IV. С м.2 и б.7. Один или несколько тритонов подчинены 1. Основной тон в басу 2. Основной тон не в басу
V. Неопределенные	VI. Неопределенные. Тритон преобладает

Основные дополнения к данной классификации: а) **основной тон аккорда — основной тон наиболее сильного гармонического интервала**. Понимание под гармонически наиболее сильными интервалами тех, звуки которых находятся в наивысшем акустическом родстве, то есть, прежде всего квинта и затем кварта. Все последующие за ними интервалы в натуральном звукоряде - интервалы с убывающим гармоническим родством тонов. Интервальный ряд II Хиндемита: ^{н}ч5, ^{в}ч4, ^{н}б3, ^{в}м6, ^{в}м3, ^{в}б6, ^{в}б2, ^{н}м7, ^{в}м2, ^{н}б7, тритон — иллюстрация постепенного ослабления гармонической силы (слева направо) отдельных интервалов, согласно его теоретической концепции, а также усиления степени их диссонантности и мелодического напряжения (буквы "н" и "в", проставленные слева от интервалов, -указатели расположения основных тонов этих интервалов, то есть "нижний" звук — буква "н", "верхний" звук — буква "в");

* 33.50-57; 83

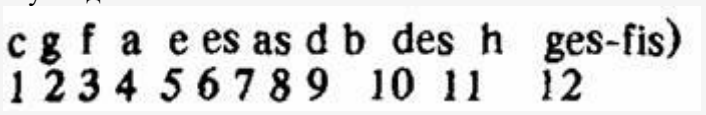
б) рассмотрение составных интервалов в аккордах как простых;

в) принятие в расчет только одного из удвоенных тонов и всегда только нижнего;

г) определение основного тона аккорда, включающего несколько повторений одного и того же наиболее сильного интервала, по интервалу, основной тон которого расположен ниже;
д) отнесение аккордов, содержащих хотя бы один тритон, к группе **"Б".** Подчинение тритона гармонически более сильным интервалам, вместе с которыми он представлен в аккорде (ч5, ч4, б3, м6). Неопределенность основного тона в тритоне; ее маскировка более сильными интервалами, ослабляющими стремление тритона к разрешению. Недостаточность устойчивости, самостоятельности и определенности у аккордов класса "Б". Ее крайнее проявление в аккордах, которые не содержат помимо тритона ни одного более сильного интервала, чем малая терция и большая секста и в результате такие же неопределенные, как и сам тритон;
е) отнесение самостоятельных двузвучий (АККОРДЫ-ИНТЕРВАЛЫ) , встречающихся в гармоническом движении на равных правах с аккордами в качестве их заместителей, в следующие группы: ч5 и терции — в I_1, ч4 и сексты — в I_2, секунды — в III_2, септимы — в III_1, тритон — в VI;
ж) определение в аккордах с одним или несколькими тритонами так называемого ***ведущего тона*** как звука тритонового интервала, имеющего самое близкое гармоничное родство с основным тоном данного аккорда (см. ряд II), или, если звуки тритона находятся в равных интервальных отношениях к основному тону аккорда, как нижнего тритонового звука*.
Недостатки в таблице аккордовых групп Хиндемита, заключаю-

* Как известно, с решением проблемы основного тона связано и решение проблемы функции гармонических элементов. Особенно сложным представляется решение этих проблем в условиях структуры с многозвучными и сложными по структуре конструктивно-гармоническими элементами. 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"; другими словами, анализ современной аккордики показывает, что многие из существующих аккордов сложнокомплексной (полигармонической) природы представляют собой объединение не столько интервалов, сколько отдельных многозвучий (субаккордов), а также многозвучий и отдельных звуков, интервалов. Таким образом, реальным основным тоном в этих созвучиях может оказаться (чаще всего) тот звук, который является ясным основным тоном в субаккорде, составляющем основу сложного аккорда. Однако необходимо учитывать и тот факт, что некоторые из звуков, находящиеся за пределами основного субаккорда, могут и не взаимодействовать с его основным тоном, то есть могут оказаться интервально изолированными. Вследствии этого местная гармоническая функция этих звуков становится преобладающей над их отношением к общему основному тону и 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 (же) 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]..

щиеся в непоследовательном выведении рядов I (ряд I — мелодический, одноголосный — получен Хиндемитом в результате особых вычислений, непосредственно связанных с его теоретическими концепциями об отношениях музыкальных тонов в условиях натурального звукоряда, и представляет собой указатель степени родства отдельных тонов с основным тоном звукоряда. Его содержание от звука "до":



и II, что сказалось, в частности, "в неуравновешенности отдельных разделов и определенном упрощении дифференциации аккордов (например, созвучие до-ми-соль-си бемоль находится в группе IIа, а аккорд до-соль-си бемоль в III), исключительно статическом понимании гармонической силы, значимости аккорда и т.д."*. Простота и возможность универсального использования этой таблицы — позитивные качества классификации Хиндемита.

Общая классификация аккордов по интервальным особенностям их структуры

Возможность построения современных аккордов из любых интервалов. Наибольшая распространенность созвучий терцового строения (терцовые аккорды или терцаккорды), меньшая — квартового (квартовые аккорды или квартаккорды), квинтового (квинтовые аккорды или квинтаккорды), секундового (секундовые аккорды или секундаккорды, они же кластеры).
Подразделение всех аккордов на **моноинтервальные** и **полиинтервальные** (термины "моноинтервальные" и "полиинтервальные" принадлежат С. Слонимскому, но применяются им только по отношению к созвучиям **нетерцовой структуры** [59.156]).
МОНОИНТЕРВАЛЬНЫЕ АККОРДЫ — созвучия, состоящие из сходных интервалов, **ПОЛИИНТЕРВАЛЬНЫЕ** — из различных.

Две разновидности моноинтервальных аккордов: *однородноинтервальные* и *условнооднородные.* Однородноинтервальные — созвучия, состоящие из абсолютно сходных интервалов (например, увеличенное трезвучие, малый квартсептаккорд, целатонаккорд и т. д.). Условнооднородные аккорды — более многочисленная группа созвучий, состоящая из одноименных интервалов различного тонового состава (например, мажорное трезвучие, "минорный трихорд", "аккорд 2-1-1")[67a].

Полиинтервальные аккорды — наиболее многочисленная группа созвучий разнообразного интервального содержания. Их подразделение на две разновидности: полиинтервальные созвучия, которые могут быть представлены в виде однородного или условнооднородного созвучия (например, аккорды: ми — соль — до или до — фа — соль) и полиинтервальные созвучия, которые такой возможности не имеют (напри-

* 33.57

мер, аккорд "до — фа — ля — си бемоль)*. Возможность подразделения моноинтервальных и полиинтервальных аккордов в условиях конкретного текста, конкретных гармонических стилей на созвучия — обращения и созвучия — основные виды. Трудность такого разделения на более общем уровне. Ее обусловленность исключительной подвижностью отдельных граней между этими группами аккордов в художественной практике. Возможность перехода аккордов из одной группы в другую, связанная с различием действия принципов высотного конструирования, которые в разных ситуациях могут привести к образованию аккордов, имеющих только внешнее интервальное сходство, но обладающих разным характером своей структуры (ее основным или производным содержанием).

Полигармонические аккорды **

В зависимости от своей функционально-гармонической однородности все вышеназванные интервальные разновидности современных созвучий делятся на МОНОГАРМОНИЧЕСКИЕ и ПОЛИГАРМОНИЧЕСКИЕ.

Моногармонические аккорды — созвучия, отдельные элементы. которых не выделяются в виде гармонически самостоятельных частей, то есть частей, обладающих интервальной, звуковой и функциональной индивидуальностью, выступающих как структурно автономное явление.

Полигармонические аккорды — созвучия, состоящие из нескольких гармонически самостоятельных частей *** 7-10. 67a, 72j, 74f, 76 80, 82, 85, 87, 92.

Фактурная и регистровая многоплановость в моногармонических созвучиях, сближающая их с полигармоническими Внешний характер этой общности. Сохранение гармонической функции общего для отдельных частей такой многоплановой вертикали звука во всех его повторениях снизу доверху — характерный признак ее моногармонического содержания.

Наиболее характерные черты собственно полигармоний: частич-

* Н. С. Гуляницкая предлагает разделение полиинтервальных аккордов на другие группы: аккорды с побочными тонами и составные аккорды. Этот подход предполагает учет контекста, характерных условий применения тех или иных аккордов, я зависимости от чего и решается вопрос их принадлежности к какой-либо из названных групп [13.Л1.23-28; 14.36,45-49].

** [85.98-116; 48.39-46, 262-265; 14.50-60)

*** Если считать полигармонией расщепление аккорда на относительно самостоятельные элементы, то многоголосную ткань, включающую обособившиеся звуки 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, то есть явление полигармонического порядка...
Конечно, нельзя называть такую ткань собственно полигармонической (звук — это не "гармония"), но следует условно относить ее к полигармоническому типу, как родственное явление [85.107].

ное или полное несовпадение отдельных частей полигармонии (интервалов, аккордов) по звуковому или интервальному составу; самостоятельность гармонического значения (функции) этих частей; изменение функции общего (если такой имеется) для отдельных частей полигармонии звука в зависимости от его отношения к той или иной из этих частей.

Возможность явления полигармонии в роли ведущего конструктивного элемента звуковысотной системы.

Условия, способствующие полигармоническому расслоению аккордов

Основные из этих условий: многозвучность аккорда, диссонантность отношений между его отдельными частями — компонентами, регистровое обособление этих компонентов, их фактурная индивидуализация, различный принцип структуры.

Фактор диссонантности.

Его ведущая роль в образовании полигармоний. Обусловленность расчленяющего действия этого фактора стремлением звуков, находящихся в диссонантно-интервальных отношениях, к взаимоотталкиванию, соприкосновению, но не слиянию. Контрдействие фактора *консонантности* (объединение элементов, находящихся в консонантно-интервальных отношениях) по отношению к фактору диссонантности во всяком и, в том числе, полигармоническом созвучии. Взаимосвязь роста диссонантности с расширением звукового состава аккордов. Вытекающая из этого наибольшая распространенность полигармонических комплексов среди многозвучных гармоний. Усиление внутренних гармонических противоречий в аккорде вместе с ростом числа диссонирующих отношений, другими словами, ростом сил взаимоотталкивания, подрывающих общее гармоническое единство аккорда и подготавливающих, тем самым, возможность его расслоения на обособленные части. Сохранение в этих условиях определенной гармонической целостности, обусловленной действием фактора объединения — консонантности. Характерная черта обособленных элементов полигармоний (субаккордов) — их меньшая внутренняя напряженность, гармоническая противоречивость. Ее обусловленность тем, что субаккорды образуются обычно из компонентов менее конфликтных в своем сонантном содержании. Трезвучия и их обращения, двузвучия, септаккорды терцового строения и их обращения, септаккорды квартового строения и их обращения, некоторые другие созвучия — наиболее распространенные части современных полигармоний[7, 10].

Регистровое обособление отдельных элементов аккордов. Понижение слитности звучания аккорда, ослабление гармонической связи между удаленными друг от друга элементами созвучия вследствии увеличения регистрового разрыва между ними. Образование в этих условиях *регистрово-многоплановой* аккордовой структуры.

Фактор фактурной индивидуализации.

Его понимание как характерного и важного условия полигармонического расслоения аккордов, но несколько менее значительного, чем ранее названные факторы. Наиболее характерные приемы фактурной индивидуализации: тембровая, ритмическая, динамическая, мелодико-фигуративная. Возможность самостоятельного действия каждого из этих приемов. Особая эффективность их совместного применения, ведущего к расслоению аккорда на фактурно обособленные элементы, выделяющиеся своей тембровой, динамической и прочей самостоятельностью. Образование в этих условиях фактурно-самостоятельных субсозвучий. Фактурная многоплановость — важное, но далеко не основное условие и признак полигармонического расслоения аккордов.

Возможность явления фактурной и регистровой многоплановости и в *моногармонических* созвучиях, которые приобретают в этих случаях много общих черт с полигармоническими. Внешний характер такой общности, не снимающий принципиального внутреннего различия между моно- и полиаккордами.

Разновидности полигармоний

Три разновидности полигармоний: полимелодические аккорды, полигармонические аккорды и мелодико-гармонические полиаккорды.

ПОЛИМЕЛОДИЧЕСКИЕ АККОРДЫ — созвучия, возникающие в процессе взаимодействия различных мелодических пластов — МНОГОГОЛОСЫХ МЕЛОДИЙ. (О природе отдельных частей этих аккордов см. ДУБЛИРУЮЩИЕ АККОРДЫ.)[7, 8]

ПОЛИГАРМОНИЧЕСКИЕ АККОРДЫ — созвучия сложнокомплексной природы, выполняющие роль конструктивно-самостоятельных элементов системы [10].

"Мелодико-гармонические аккорды" — полигармонии, совмещающие в себе черты полимелодических и полигармонических созвучии[9, 92].

Возможность подразделения полиаккордов на две группы: полиаккорды из однородных составляющих единиц и неоднородных. Включение в состав первой группы полигармоний, составленных из терцовых созвучий (трезвучные, нетрезвучные-септаккорды и другие) и нетерцовых (секундаккорды, квартаккорды, квинтаккорды). Включение во вторую группу двух видов полиаккордов: созвучия, содержащие терцовый аккорд в качестве одного из компонентов вертикали, и созвучия без терцовых субаккордов**.

* 75.148 ** 14.52-59

Отечественная теория о природе полиаккордов в тональной музыке*

Характерная для этой теории тенденция к разделению полиаккордов в тональной музыке на две большие группы: однотональные полигармонии *(монотональные)* и разнотональные *(политональные).* Тесная взаимосвязь однотональной и политональной полигармоний, их редкое "единоличное" появление в музыкальной ткани, поскольку сама переменность функций сочетающихся голосов часто приводит к образованию политональных моментов, правда, кратковременных. Принципиальное различие монотональной и политональной полигармоний, заключающееся прежде всего в характерности для первой функционального противоречия между составляющими ее гармоническими элементами — СУБАККОРДАМИ, которое не нарушает тонального единства вертикали, а для второй, напротив — противоречия, которое это единство нарушает.

Простейшие полигармонические образования, представляющие собой "сочетание трезвучия с чуждым басом"[89]. Конкретный признак простейших случаев полигармонии — всякое "в достаточной мере самостоятельное ... разобщение" в созвучиях, но "не на основе мелодической фигурации, в частности, задержаний"**. Более сложные полигармонии как соединение из аккордов и двузвучий, из двух (реже из трех и более) аккордов различного звукового и интервального состава.

Усиление и ослабление гармонической самостоятельности отдельных пластов не только в зависимости от действия ранее названных факторов полигармонического расслоения, но и от характера конкретных связей того или иного полигармонического созвучия с другими аккордами. Возникающая в связи с этим возможность образования различных более или менее "полигармоничных вертикалей".

Восприятие полигармонических созвучий. Его важнейшая особенность, связанная с осознанием отдельных компонентов конструктивно-многопланового созвучия как гармонически самостоятельных элементов, которые в силу этой самостоятельности воздействуют на слух как *индивидуальное звучание,* но в то же время воспринимаются и как *части выразительного целого,* поскольку находятся в непосредственной связи друг с другом и действуют на слух совместно.

Основные направления развития гармонии, приведшие к становлению полиаккордики в качестве самостоятельного и общехарактерного конструктивного явления:

"умножение" терцовой структуры моноаккордов, путем увеличения числа терций входящих в них;

* 48; 90; 85; 36; 13; 24; 32; 27; 14; 22; 75; 71; 68

** 71.189; 68.16-17; 85.107-108

"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"*;

внедрение в структуру терцовых аккордов побочных и заменных тонов (диатонических и хроматических). Эта линия усложнения аккордики — также путь к введению в музыкальную ткань созвучий нетерцового строения, к вертикали с резкой диссонантной звучностью и в конечном итоге к образованию полиаккордики новой интервальной природы. Взаимосвязь движений названных линий — фактор, приведший в течение нескольких десятилетий к широкому употреблению в одном комплексе субаккордов любого интервального соотношения.

Отнесение начала систематического применения полиаккордов к концу XIX столетия. Трезвучие с чуждым басом — исходная точка родословной полигармонических комплексов. Параллельность процесса зарождения полиаккордики с развитием полифункциональности. Связь последней с органным пунктом и с полигармоническими образованиями, существующими вне его. Кадансовый квартсекстаккорд — отправная точка для развития полифункциональности.

Осознание ряда септ- и нонаккордов в музыкальной ткани отдельных сочинений конца XIX века в одних случаях как моно-, а в других — полифункциональных гармоний. Отнесение их в этом смысле к аккордовым формам, промежуточным между простой терцовой гармонией и полигармонией [48.40]. Более отчетливое расслоение на составные части, наблюдающееся в ундецимаккордах и терцдецимаккордах — ярких представителях полигармонии конца XIX и начала XX столетия. Характерный момент в становлении полигармонической техники первых десятилетий XX века — ее применение в условиях так называемой "расширенной тональности", неразрывно связанной с принципом централизованных отношений, с применением традиционных

и новых аккордовых структур, их соотношений, последований, звукорядов, а также и с элементами децентрализованного порядка. Обретение полигармонической техникой в этих условиях более широких выразительных и конструктивных возможностей. Наиболее поздний вариант решения полигармонии — техника наслоения гармонических пластов, решенных в различной стилистической и конструктивно-высотной манере (технике письма).

* 48.43

30

Красочно-декоративные созвучия

"Красочно-декоративные аккорды [26.165] (ТЕМБРОВЫЕ [85.188] АККОРДЫ) — созвучия, красочно-выразительные свойства которых выступают на первый план и становятся *ведущим* или *основным* конструктивно-гармоническим фактором. Обретение этими аккордами в первом случае индивидуального значения в обрисовке музыкальных образов, определенного изобразительного смысла, а во втором — практического единовластия в создании всей образной сферы произведения, всех выразительно-декоративных планов (см. СОНОРИКА. СОНОРНАЯ ГАРМОНИЯ).

Представление о *красочности* как специфически музыкальной краске, связанной с чисто звуковой сферой восприятия. Отнесение понятия "красочность" к характеристике *повышенной степени фонизма.* Различение двух видов красочности: структурной и тембровой**. *Структурная* красочность — вид красочности, определяемой составом аккорда (звуковым и интервальным) и, в частности, его расположением. *Тембровая* красочность — вид красочности, определяемый составом инструментов, которые исполняют аккорд (инструментальная красочность) , а также зависящий от расположения и силы обертонов каждого из элементов аккорда (обертоновая красочность), от регистра (регистровая красочность), характера штрихов, применяемых при исполнении аккорда, динамических, фактурных и других условий.

Обусловленность индивидуальной яркости красочных свойств аккорда оригинальностью его структуры, регистрового расположения и других качеств. Возможность сохранения индивидуальной красочности аккордов в условиях различных видов гармонического движения. Разнообразие оттенков этой индивидуальности, связанное с различными темпами исполнения. Неисчерпаемость разнообразия вариантов красочной выразительности аккордов — реальное основание для создания ярких в своей колористической, образной и конструктивной содержательности музыкальных произведений. Становление красочности в качестве важного художественного средства в музыке романтиков. Ее отдельные специфические проявления и в искусстве их предшественников, в том числе, связанные с изобразительными моментами, особыми тембро-инструментальными решениями этих моментов (например, красочно-гармонические явления в произведениях французских клавесинистов, в органной музыке и т.д.). Применение тембро-гармонических средств в качестве ведущего фактора формообразования, а также *основного* — явление, распространенное исключительно в современной художественной практике.

* 26; 3.329-330; 72; 75.132-133; 64; 24.18-19; 85.172-194; 91.191-198 ** 72.138

31

Созвучия красочных (колористических, фонических) функций в условиях ладотональной гармонической системы

Красочные функции — значения гармонических элементов, смысловое содержание которых раскрывается только в процессе взаимодействия этих элементов как их *определенное красочно-выразительное звучание.* Красочные свойства элементов, взятых вне контекста — это их собственное качество, воспринимаемое обычно вне какой-либо конструктивно-выразительной роли, то есть функции. Определенные отношения тех же свойств к аналогичным свойствам других элементов, участвующих вместе с ними в общем гармоническом движении — это уже определенные их функции, роли в конструировании красочно-выразительного состояния звуковысотной структуры. Активизация красочных свойств аккордов, их функций — явление, ведущее к частичному, а в отдельных случаях и к полному подавлению ладотонального значения аккордов. Обретение красочностью, в последнем случае, значения основного конструктивно-гармонического фактора.

Условия активизации красочных функций:

1) нарушение традиционных форм ладрфункциональных связей (различные прерванные обороты);
2) нейтрализация ладофункциональных связей;
3) разрушение линеарных связей между аккордами.

Особенно важное значение второго из этих условий. Приемы, способствующие нейтрализации ладофункциональных связей: расположение созвучий в крайних регистрах; максимальная плотность или, напротив, разряженность их структуры (особенно в сочетании с предыдущим приемом); резкие смены регистров, динамических оттенков, длительное паузирование и, более всего, острые акценты (удары, уколы и т.п.); значительная протянутость аккорда (различные педали, в том числе и фигурационные); очень быстрые смены аккордов (глиссандирующие многоголосные линии); применение аккордов в роли вспомогательных созвучий, дублирующих мелодические линии (МНОГОГОЛОСНАЯ МЕЛОДИЯ); лишение аккорда определенных временных границ (разновременное появление и исчезновение отдельных его тонов) или, другими словами, разрушение его временной целостности.

*Основные разновидности аккордов красочных функций**

УДАРНЫЕ СОЗВУЧИЯ, "созвучия-фоны" (ФОНОВЫЕ СОЗВУЧИЯ), "созвучия-дублировки" (ДУБЛИРУЮЩИЕ АККОРДЫ) и им подобные — основные разновидности аккордов красочных функций.

Ударные созвучия. Наиболее характерные условия их образова-

* 64; 85.178,191-198; 19.128; 91.191-198; 72.145; 26; 12.ГЛ.7; 27.44-46; 48.77-82

ния: присутствие диссонирующих элементов в структуре аккорда, повышенная плотность расположения отдельных тонов, крайнее регистровое положение аккорда, острая акцентировка (различного рода удары, "уколы"* и т.п.), краткость звучания и т.д.

Индивидуальный характер выразительности ударных созвучий. Ее прямая зависимость от интервального состава аккордов (ИНТЕРВАЛЬНЫЙ КОЛОРИТ), характера расположения аккордовых тонов, их регистрового положения (РЕГИСТРОВЫЙ КОЛОРИТ), характера акцента и некоторых других факторов. Разнообразие этих условий — реальное основание для создания созвучий с различной индивидуально-тембровой выразительностью [11, 12].

Шумовые созвучия — особо характерная разновидность ударных созвучий. Неизменность красочных свойств этих аккордов, или их незначительное изменение (слабо ощутимое) при некоторых усложнениях или упрощениях в интервально-звуковом составе. Характерность для шумовых созвучий наиболее крайних регистровых положений, плотных расположений аккордовых тонов, наибольшей диссонантности (по сравнению с другими аккордами ударных функций). Ограниченность выразительных возможностей шумовых созвучий, их ударно-подражательный (в основном) характер, напоминающий тембровые звучания шумовых инструментов. Применение ударных созвучий в качестве важного средства темброво-гармонического построения структуры и динамизации музыкального процесса. Особенно частое употребление этих созвучий в условиях ритмического движения, насыщенного неожиданными переменами, "поворотами"[13, 14].

Фоновые созвучия — различного рода длительно выдерживаемые гармонические педали. Наиболее важные условия, способствующие их выделению среди прочих красочных созвучий: длительность звучания (в том числе и многократная повторность), мелодическая оторванность от других элементов музыкальной ткани, тесситурная обособленность, индивидуализация структуры. Разнообразие структур фоновых созвучий и приемов их применения. Декоративные и изобразительные назначения фоновых созвучий. Наибольшая распространенность этих аккордов по сравнению с другими ТЕМБРОВЫМИ СОЗВУЧИЯМИ[15, 16].

Дублирующие аккорды — созвучия, отдельные тоны которых повторяют линию движения ведущего мелодического голоса. Значительное ослабление ладофункциональных связей между этими аккордами. Наибольшая их нейтрализация при полной идентичности голосов, сочетающихся в аккордах-дублировках. Быстрые смены созвучий, их крайнее регистровое положение, усложнение интервальной структуры, ее индивидуализация — важные факторы, способствующие названной нейтрализации. Отражение в движении дублирующих аккор-

* 64

дов логики развития ведущего мелодического голоса. Выполнение дублирующими созвучиями функции декоративных гармонических элементов, раскрашивающих ведущий голос (МНОГОГОЛОСНАЯ МЕЛОДИЯ, ЛЕНТОЧНОЕ ГОЛОСОВЕДЕНИЕ). Их сходство в этом отношении с действием различных оркестровых тембров, дублирующих мелодические линии (отсюда и название "тембровые созвучия"). Возникновение процесса красочно-тембрового варьирования мелодических структур при последовательной смене различных способов дублировки. Мелодическая *политембровость* как результат наложения разнообразных по красочному содержанию мелодических *пластов,* аккордов-тембров, их взаимного смешения [17, 18].

Тембровые средства — основной конструктивно-гармонический фактор *

Возможность получения яркой музыкальной образности на основе только тембровых средств (см. СОНОРИКА, СОНОРНАЯ ГАРМОНИЯ). Необходимое условие этого — применение в качестве главных конструктивных элементов музыкальной ткани звуковысотных комплексов с различной темброво-интонационной природой (СОНОРИСТИКА, СОНОРИСТИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ). Многообразие и богатство выразительного потенциала, присущего темброво-колористическим средствам. Его значительное увеличение в условиях конструктивно-многоплановых построении [139, 140, 141].

Логика тембрового развития. Ее специфическое проявление в *волнообразных* изменениях местного и общего колорита (усиление и ослабление диссонантно-красочной напряженности, ее динамики; разнообразные общефактурные изменения) и *полифонии тембровых пластов* различного характера, "образного строя" (однородно-протяженных, плавно-меняющихся, резко-обновляющихся, разнородных в своем тембровом решении и т.д.)[139-141].

Приобретение разнообразными ритмическими элементами, их практически неограниченным в своих конструктивных формах развитием важного формообразующего значения в сонористических композициях.

Применение тембровых средств в структурах различной звуковысотной природы (МИКРОХРОМАТИЧЕСКОЙ [138], "всечастотной" [141] и др.) как ведущих или сопутствующих конструктивных элементов наряду с другими звуковыми образованиями различного конструктивного назначения. Использование этих средств в условиях двенадцатитоновой темперированной системы в качестве материала, несущего с собой много дополнительных выразительных возможностей, способно-

* 3.329-332; 24.93-108; 64; 91; 92.197-205

го значительно обогатить музыкальные композиции с различным принципом звукового письма.

Неаккордовые звуки. Неаккордовые созвучия *

Мелодическая фигурация — особая форма соотношения мелодического движения с гармонией, не являющаяся самостоятельным мелодическим явлением, а выступающая как средство мелодизации отдельных голосов гармонии (голосовых линий).

Неаккордовые звуки — основные формы мелодической фигурации гармонии. Концентрация в этих звуках типизировавшихся элементов мелодического движения гармонических голосов. Логика образования неаккордовых звуков *как принцип их связи с* аккордовыми тонами посредством скачков или плавного секундового движения. Определение функции этих звуков в соответствии с характером такой связи: задержание, проходящий, вспомогательный звуки, в том числе, вспомогательные взятые и брошенные скачком (скачковые ноты, камбиата), предъем. Включение в понятие мелодической фигурации наряду с неаккордовыми звуками и ГАРМОНИЧЕСКИХ НОТ. Активное применение всех названных форм мелодической фигурации — важный фактор, способствующий повышенной мелодизации голосов гармонической ткани, усложнению и обновлению аккордики.

НЕАККОРДОВЫЕ СОЗВУЧИЯ — многозвучные сочетания из неаккордовых звуков, возникающих в нескольких голосах гармонической ткани.

Разновидности этих созвучий:

а) многозвучия, образующиеся на слабых долях (ПРОХОДЯЩЕЕ и ВСПОМОГАТЕЛЬНОЕ СОЗВУЧИЯ, СОЗВУЧИЕ-ПРЕДЪЕМ);

б) многозвучия, образующиеся из разных форм мелодической фигурации. Их многообразные варианты как результат различных комбинаций тех или иных форм мелодической фигурации по вертикали и горизонтали (в частности, СОЗВУЧИЯ-ФАЗЫ, возникающие в качестве мощного задержания, в процессе разрешения которого часть тонов обретает значение местных опор, окруженных собственными вспомогательными элементами, в то время как другие или разрешаются, или обретают новое значение).

НЕАККОРДОВЫЕ ПОЛИСОЗВУЧИЯ — многоплановые комплексы, состоящие из нескольких неаккордовых созвучий различного или сходного звукового состава, структуры, функций (двойные и более сложные созвучия-задержания; комплексы, состоящие из проходящих и вспомогательных созвучий и т.п.). Возможность применения понятия "субаккорды" к самостоятельным гармоническим частям этих полисозвучий.

* 72; 29.42; 63.110-146; 85. 116-171; 75; 73

Условия, способствующие становлению неаккордовых созвучий в качестве относительно самостоятельных частей полиаккордов — субаккордов особой *линеарной* природы:
а) разрыв во времени между неаккордовыми созвучиями и их разрешением, осуществляемый путем длительного выдерживания неаккордовых звуков наряду с аккордовыми;
б) появление между неаккордовыми созвучиями и их разрешением других форм мелодической фигурации. (Появление одних неаккордовых звуков на более сильных долях такта, а других на более слабых — важное условие, способствующее утверждению первых в качестве местных опорных элементов и в целом местных опорных созвучий, окруженных собственными неаккордовыми элементами. Активное развитие мелодической фигурации второго порядка — причина значительного повышения гармонической самостоятельности неаккордовых субсозвучий, их возможного осознания как собственно субаккордов, а всей вертикали как полигармонического комплекса.);
в) структурная однородность всех элементов вертикали (аккордовых и неаккордовых);
г) регистровый разрыв между неаккордовыми элементами и их разрешением. Ослабление связей между неаккордовыми созвучиями и их разрешением, возникающее в этом случае;
д) появление рядом с полисозвучиями, состоящими из нескольких неаккордовых созвучий или из неаккордовых и аккордовых, собственно полигармоний с родственной интервальной структурой. Выступление последних по отношению к первым в роли конструктивных аналогов, ориентирующих на понимание неаккордовых полисозвучий как *полиаккордов* особого *линеарного содержания,* как "мнимых полиаккордов".
Сохранение линеарной аккордикой, порожденной мелодической фигурацией, своей производной зависимости от аккорда как конструктивно-гармонического элемента музыкальной ткани.

Линеарность как ведущий конструктивно-гармонический фактор

Явление линеарности в качестве ведущего принципа звуковысотных отношений — характерная черта многих современных сочинений. Образование в этом случае особого вида аккордики, являющейся уже не вторичным фактором структурообразования, как это характерно для музыкальной ткани гомофонно-гармонической природы, а, напротив, первичным — прямым результатом широкого развития линий голосоведения. Разнообразие структуры созвучий, входящих в этот вид аккордики (ЛИНЕАРНАЯ ГАРМОНИЯ, ЛИНЕАРНОСТЬ, ЛИНЕАРНЫЕ КОМПЛЕКСЫ, ЛИНЕАРНЫЕ ФУНКЦИИ). Наименование созвучий, возникающих в музыкальной ткани, в качестве конструктивно-гармонической основы которой выступают разнообразные формы линеарного движения как "линеарных аккордов", а самих форм дви-

жения, воздействующих на слух как единые комплексы, растворяющие в себе интонационную напряженность каждого составляющего их интервала как "линеарных комплексов". Сохранение во взаимосвязи линеарных аккордов, линеарных комплексов взаимоотношений по принципу устой — неустой, опора — движение, центр — окружение. Ее простые, сложные и весьма относительные формы реализации. Возможность проявления в отношениях линеарных аккордов тонально-гармонических значений. Различная степень этого проявления, зависящая от темпа исполнения: большая ясность, отчетливость в медленном темпе, меньшая или совсем неуловимая — в быстром, а также уровня сходства линеарных аккордов со своими тонально-гармоническими прообразами[19-24].

Аккорды в одноголосии*

Аккорды в одноголосном изложении — созвучия, звуки которых всегда выступают порознь. Разнообразие структуры этих аккордов.
Сохранение гармонических "следов" в нашем сознании — одно из основных условий образования аккордов в одноголосии. Явление таких следов как результат свойства нашего мозга удерживать реакцию на звук и другие звуковые элементы в течение некоторого времени после их исчезновения. Сохранение или затушевывание гармонических следов от того или иного звукового элемента в зависимости от природы его индивидуального соотношения с последующим элементом структуры: при скачковых связях — сохранение, при секундовых — затушевывание. Другие факторы, способствующие образованию аккордов в одноголосии:
а) определенные интервально-гармонические связи: наибольшая взаимосвязь тонов, находящихся в консонантных отношениях и значительно меньшая, но вполне ощутимая между звуками в

диссонантной связи: септимы тритона; взаимоотталкивающий характер отношений при секундовых связях. (Проявление интервально-гармонических связей в вертикальном и горизонтальном аспектах, при соотношении как близлежащих элементов — "реальные связи", так и элементов, не связанных между собой непосредственно — "скрытые связи".);
б) определенный темп: тенденция к срастанию интервалов в аккорды, а затем и аккордов между собой при убыстрении мелодического движения и, напротив, распадение мелодической линии на отдельные интервалы и звуки при значительном замедлении этого движения;
в) регистровая, тембровая и ритмическая однородность отдельных звуков одноголосия;
г) совпадение мелодико-синтаксического членения музыкальной ткани с "границами" структуры аккордов.

* 73.14-16, 31-34, 49; 90.56-65

37

Наиболее активное образование в одноголосии аккордов при обилии в нем разнообразных интервальных скачков.

ГАРМОНИЧЕСКИЕ ФАЗЫ или АККОРДЫ-ФАЗЫ — созвучия, систематически не имеющие точных границ и выступающие как области своеобразной гармонической концентрации в условиях одноголосия. Основная особенность этих созвучий — "перетекание" — гармонических элементов из одного аккорда в последующий без какого-либо цезурного разделения. Быстрый темп и несовпадение мелодико-синтаксического членения с границами структуры аккордов — важные факторы, способствующие образованию "гармонических фаз". [25, 26]

Аккорды в полифонии*

Характерные особенности аккордов в полифонии — "полифонических аккордов":
а) явление в качестве интервальных комплексов согласования линий-голосов, другими словами, *вертикальных комплексов интервалов,* но не возникающих (подобно аккордам в гомофонии) как исходная конструктивно-структурная вертикальная посылка в том числе и в смысле метро-ритмического изложения, то есть как *априорное созвучие;*
б) нестрогая определенность вертикальных граней полифонических аккордов, своеобразная "текучесть", "растворимость" их границ в общем звуковом движении;
в) слабая "слышимость" гармонии аккордов на больших участках полифонической ткани или ее практическое невосприятие. Характерность этого качества для полифонических созвучий, особенно в тех случаях, когда самостоятельность мелодических голосов заметно подчеркнута: метро-ритмически, фактурно, регистрово и т.д.;
г) возможное отсутствие ярко выраженной "ответственности" за свою ладогармоническую функцию;
д) явление в качестве "вариаций" на первоначальные гармонические соединения при удержанных противосложениях (!);
е) движение (этих аккордов) за счет мелодических смен опорных тонов, главным образом, за счет гаммообразных смен;
ж) наибольшая гармоническая слитность и функциональная определенность полифонических аккордов, образующихся из опорных тонов отдельных голосов полифонической ткани и прежде всего тех из них, которые появляются на гранях форм, то есть в моменты различных ладогармонических кадансов;
з) основным средством объединения полифонической вертикали выступают: гармоническое родство тонов, входящих в нее и общий звукоряд во всех голосах музыкальной ткани;

* 90.53-56, 66-94; 102; 21

38

и) возможное использование наряду с обычными аккордами гомофонно-гармонической природы или вместо них и так называемых ЛАДОВЫХ КОМПЛЕКСОВ — горизонтальных объединений 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. Принципиальное отличие характера соотношений подобных комплексов между собой, их восприятия и восприятия взаимодействий между ними от связей и восприятия обычных аккордов, заключающееся, прежде всего, в "горизонтальной" природе ладовых комплексов и обусловленной этим рассредоточенности звуковых отношений во времени, то есть невозможности изложения этих комплексов "сразу" всем их звуковым составом.

Звуковысотная система

К проблеме восприятия музыкальных произведений

Звуковысотная система — проявление логического начала в музыке, продукт "логической переработки непосредственных впечатлений, логического абстрагирования как обобщения и систематизации музыкальных явлений"**.

Две стороны гармонии музыкальных произведений: непосредственно выразительная и конструктивно-логическая. Их неразрывное единство. Восприятие этой гармонии, ее оценка, основывающиеся одновременно на логической и чувственной переработке гармонического материала.

Сложность, многогранность и многоплановость природы звуковысотной системы. Включение в нее разнообразных по структуре и взаимоотношениям высотных элементов. Эти качества системы — известная трудность для восприятия и усвоения ряда гармонических закономерностей в их органичной взаимосвязи, то есть как составных компонентов музыкального целого, а в конечном итоге и для непосредственного восприятия музыкального содержания произведений, в которых они находят свое выражение.

Важнейшие факторы, действие которых облегчает восприятие музыкальных структур в сочинениях различных, в частности современных композиторов: опыт непосредственного ("слухового") общения с этими сочинениями; изучение конструктивно-логических и других закономерностей этих произведений в их художественно-выразительном и структурно-композиционном значении.

45.1 очерк. 337-367 ** 72.24

Неразрывная связь последнего фактора с изучением музыкальной теории, содержащей сведения об объективных закономерностях музыкального искусства, конструктивных принципах различных техник композиции, формах их конкретного структурного воплощения, о методах анализа этих закономерностей.

Интонационно-ладовая природа звуковысотной системы*

Современная звуковысотная система — организация разнообразных по образно-смысловому содержанию интонационных связей звуковысотных элементов. Наименование этой системы в отечественной музыковедческой литературе как ладогармонической или просто ладовой.

Ладовая система — объективная предпосылка для всякого музыкального восприятия. Ее осознание как специфического музыкального явления, отражающего в себе наиболее характерные и возвышенные стороны духовного мира человеческого сообщества, ценности эстетических предметов его искусства, как средства и одновременно носителя подобного отражения.

Непрерывность процесса формирования ладовой системы в ходе исторически длительного и постоянно происходящего развития общественного музыкального сознания. Проявление этого развития прежде всего в становлении, обновлении и обогащении общественного музыкального языка и в первую очередь его *первичных образно-смысловых элементов* — ИНТОНАЦИЙ, представляющих собой "осмысленные, уже сложившиеся в систему точно зафиксированные памятью звукоотношения"**.

Значительное обновление и обогащение ладовой системы в музыке XX века. Это явление как следствие исторически закономерного развития общественного сознания, музыкального языка и прихода к еще более значительным, чем в предыдущие эпохи, возможностям *перекомбинирования* тех или иных общественно-устоявшихся звукоотношений (ОБЩЕСТВЕННО-ИНТОНИРУЕМЫХ ФОРМ) в новой интонационной связи, то есть их *переинтонирования.* Обусловленность этих возможностей постоянно прогрессирующим распространением тех или иных явлений музыкальной культуры (ее интонационно нового) в широких слоях общества (концертная деятельность, телевидение, кино, радио, самодеятельное искусство и т.д.), безусловно способствующим их более активному и быстрому закреплению в общественном музыкальном сознании, а, следовательно, и более активному обновлению, и отказом от ранее существовавших в художественной практике определенных ограничений, в том числе и на структуру первичных интонационно-конструктивных элементов.

* 3.Кн.2;40;41.Гл.1;93.Гл.3;72.17-27 ** 3.198

Понимание процесса обновления и обогащения ладовой системы как явления исторических масштабов, складывающегося в органичной связи эволюции общественного сознания и художественного творчества (народного и профессионального). ("Так, например, средневековые

лады в конечном итоге — отображение сознания феодальной эпохи с ее замкнутостью, застылостью, иерархичностью, принципом авторитарности в системе ценностей; тональные лады мажор и минор — выражение динамизма музыкального сознания европейского, так называемого Нового времени"*; многообразие современных композиционно-технических решений ладовой системы, ее разнообразнейшая интонационная многоликость, раскрывающаяся как удивительный конгломерат интонационных сфер разных стилей и даже эпох — своеобразная реакция музыкального искусства на социальную многозначность общественного мышления, контраст его духовных состояний в наше время.)

Интернациональный характер ладовой организации. Его основные предпосылки: возникновение и развитие ладовой системы как объективный результат исторически закономерного развития разнонационального, общественного и, в частности, музыкального сознания; базирование всех ее конкретных форм на одних и тех же объективных закономерностях, вытекающих непосредственно из физической природы музыкального материала.

Лад. Ведущий конструктивный принцип ладовой организации**

Применение термина "лад" в отечественной литературе в различных значениях. Наиболее распространенные из них:

согласие, порядок как русский эквивалент греческому harmonia (согласие, соразмерность, порядок);

"логически дифференцируемая система взаимоотношений тонов, определяемая главенством основного опорного тона и зависимостью от него всех остальных тонов"***;

"конкретный комплекс интонаций"*** *, "не механическая, а интонационная, в общественном сознании коренящаяся совокупность (мелодико-гармонических) связей"*** **.

Три компонента лада: системность звуков и созвучий, тяготение к господствующему центральному тону или аккорду, логическая дифференциация звуковысотных элементов (разделение на устойчивые и

* 93.32

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

*** 72; 62.24; 85.93

*** * 85.383

*** ** 3.282

неустойчивые, функциональность) — основные его признаки в отечественной литературе.

Необходимость уточнения второго и отчасти третьего из них в соответствии с последними исследованиями музыкальной теории, связанными с изучением громадных пластов народной музыки, а также профессионального искусства XIV-XV и XX веков. Результаты этих исследований, указывающие на распространенность в народной музыке звуковысотных структур с очень *неопределенным* ладотональным тяготением; характерность для этой музыки свободного перемещения центра с одних опор на другие; частое несовпадение дифференциации функциональных отношений между элементами народной высотной структуры с теми ее формами, которые наблюдаются в структурах классической музыки. Аналогичные выводы теории относительно ладовых закономерностей в музыке европейского многоголосия XIV-XV веков, где требование тонального единства отнюдь не было обязательным и разнотоникальные структуры не считались эстетически менее ценными, чем однотоникальные, 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.

Понимание функциональности, характерной для тонального мышления классической эпохи как важного, но далеко не единственного типа ладовой дифференциации функциональных отношений между звуковысотными элементами. Разнообразие форм функционально-ладовой дифференциации в музыке различных веков, в том числе и XX.

Его обусловленность различием содержания конструктивных элементов, привлекаемых к созданию этих форм, характера их гармонических отношений, связей, а также принципов высотного конструирования, приемов композиционной техники, лежащих в их основе.

Возникающая в связи с вышесказанным возможность осознания лада как категории музыкального мышления, раскрывающейся в виде организации звуков и созвучий с различным функциональным содержанием и композиционно-техническим решением.

Общехарактерная для различных композиционно-технических типов ладовой организации способность выражаться через систему ряда (например, ряд-гамма в модальных и многих тональных композициях, ряд-серия в серийных). Отнесение к числу явлений, охватываемых понятием "система ряда" как рядов из отдельных тонов различной высоты (ряд-модус, -гамма, ряд-серия), так и отдельных интервалов ("интервалоряд"), созвучий (в том числе сонорного порядка — "сонороряд", не сонорного — "аккордоряд"), интервальных комплексов и других конструктивных компонентов, которые допускают свою систематизацию в виде ряда по принципу нарастания или убывания в них какого-либо высотно-структурного качества. Названные и другие "системоряды" как специфические формы выражения ладовой организа-

ции. Понятие "ладоряд" как обобщающее по отношению к этим специфическим "системорядным" выражениям ладовой организации.

Неправильность прямого отождествления понятий лада и ряда (звукоряда, "аккордоряда" и др.). Возможность реализации одних и тех же рядов в *разных* ладовых формациях, обладающих различным конструктивным и интонационным содержанием. (В этом отношении показательна художественная практика, связанная с ладотональной техникой письма. На протяжении последних двух столетий она демонстрирует многочисленные примеры того, когда на основе одних и тех же звукорядов создаются произведения с разнообразными конструктивными элементами, вступающими в достаточно отличные, а подчас очень специфические отношения, связи, несущие с собой и индивидуальное интонационно-образное решение.) Другими словами, 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 природы; комплексов тонов, интервалов, созвучий, выступающих как исходная конструктивная единица в более сложном гармоническом целом и др.) и их отношений, ряд — одна из простейших форм соотнесения музыкальных элементов, из которых строятся эти отношения.

Конкретно-историческая обусловленность "ладорядного" ("тональнорядного", "серийнорядного", "модальнорядного", "сонорнорядного" и др.) материала.

Интонационный мир лада — отражение в зашифрованной форме определенных состояний общественного музыкального сознания различных эпох, национальных сообществ, народностей на всех этапах исторической эволюции человеческого общества.

Формирование основных типов и категорий лада под воздействием всего процесса исторического развития общественного музыкального сознания. Категория лада — "разного рода типы и виды устоев и неустоев, а также связанные с ними значения ладовых элементов"*. Тип лада — понятие, охватывающее структуру отношений, возникающих между устоем и неустоями, многочисленность последних, характер звуковой природы лада, ее "рядное содержание", монодический, гомофонный или полифонический варианты становления ладовой структуры, тот или иной уровень иерархии действующих в ней функций, содержание приемов письма (например, модальный тип лада, тональный, "новотональный", серийный, сонорный и другие).

Образование новых типов ладовых структур в результате качественной перемены в формах существования лада во всех вышеназванных аспектах и, прежде всего: звуковом (интонационном), логическом (связь) и эстетическом (слаженность, красота).

* 93.32

Ведущий конструктивный принцип ладовой организации — дифференциация элементов музыкальной ткани на опорные и неопорные. Связь действия этого принципа с первым из важнейших этапов эволюции категории лада с формированием определенного тона-устоя в условиях древнего экмелического (ЭКМЕЛИКА) глиссандирования. ("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.) 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 (СТАРОМОДАЛЬНАЯ ГАРМОНИЯ), с характерной монодийной природой и уже определенным мелодическим звукорядом; далее

"тонально-гармонический" в европейской музыкальной культуре XV1I-XIX веков. Он выступает как единая организация, вобравшая в себя, благодаря всеохватывающему действию в ней тонального тяготения, множество "микро-ладовых" структур.
Новые типы лада в музыке XX века, связанные с различными модификациями тональной, модальной, серийной, сонористической и некоторых других форм гармонической организации. Интонационное, логическое, эстетическое своеобразие их конкретноструктурного воплощения. Обусловленность этого своеобразия различными факторами, в том числе: "многоликостью"гармонического содержания элементов, выступающих в современных произведениях в качестве ладоопорных и неопорных; разнообразием и часто подчеркнутой спецификой *природы и уровня иерархии* их структурных функций; индивидуальностью применения отдельных приемов той или иной техники письма.
Общехарактерное для всех категорий и типов лада стремление опорных и неопорных элементов к комплементарно-коррелятивному взаимодействию, то есть такому их сосуществованию, при котором все они выступают как части одного целого, как части стремящиеся к согласию, но постоянно конфликтующие, как одновременно автономные, но взаимодополняющие явления. Проявление этого стремления в отношениях опорных и неопорных элементов, стоящих на разных ступенях ладоиерархической лестницы — между отдельными тонами, интервалами, аккордами, сонорами, комплексами из них и даже между "комплексами комплексов" (например, субтональные слои в политональном целом, политональные разделы структуры в отношениях между собой, тоже между сонорными разделами или фрагментами пуантилистического пространства и т.д.).

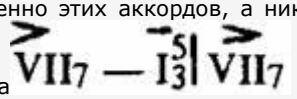
Объективные предпосылки разделения звуковысотных элементов на опорные и неопорные *

Метро-ритмические, динамические, высотно-акустические и структурные свойства музыкального материала, логическая взаимосвязь звуковысотных элементов — объективные предпосылки разделения этих элементов на опорные и неопорные. Ведущие факторы, способствующие их становлению в качестве опорных: метрический и динамический акценты; ритмическая продленность; повторность (подряд и на расстоянии); "смысловой акцент" — появление элемента в начальных и конечных "точках" музыкального движения, его отдельных разделов, малых структурно-синтаксических единиц; минимальное количество диссонирующих компонентов в структуре созвучия или их отсутствие; относительная простота структуры, наличие в ней наиболее сильных гармонических связей и прежде всего квинто-терцовых**. (См. стр. 86-90, 122-124).

Полисистемность звуковысотной организации. Ее комплексно-интонационная природа ***

Звуковысотная организация — сложная конструктивно-многоплановая система комплексно-интонационной природы, охватывающая разнообразные по структуре и образно-смысловому содержанию интонационные элементы:
простейшие или первичные, являющиеся наименьшими интонационными образованиями, возникающими при соотношении двух или трех тонов, интервалов, созвучий;
простые — мелодические и мелодико-гармонические построения, представляющие собой интонационные комплексы с конструктивными единицами в виде первичных интонационных образований;
сложные — интонационные комплексы, в которых роль конструктивно-интонационных единиц выполняют простые интонационные об-

* 3.Ч2; 6.214-224, 63.106, 122, 139-140, 146; 85.213-215; 43.360; 61.26-28; 66; 41. Гл.X

** Действие последних двух факторов может оказаться не достаточно эффективным или вовсе не реализованным в случае своего не совпадения с действием ранее названных. Например, появление простого диссонирующего или даже консонирующего созвучия между сложнодиссонирующим и его повторением, к тому же подчеркнутым Динамическими и метрическими акцентами и большой протяженностью ведет как правило к оценке в качестве опорных элементов именно этих аккордов, а никак не малодиссонирующего или консонирующего. И в этом плане трактовка оборота  — VII_7 как отношений "неопоры" и "опоры", и снова "неопоры" (если иметь в виду априорные ладовые функции названных созвучий) не представляется правильной. Более реальным видится понимание этой гармонической ситуации как явления, в котором "опорой" становится диссонанс, а "неопорой" — консонанс.

разования (например, субтональности в развитой тональной структуре или структурно обособленные серийные фрагменты в додекафонных произведениях и т.д.).
Понятие "СУБСИСТЕМА" (подсистема) как обобщающее по отношению к различным видам внутрисистемных образований (первичные построения внутри простых, простые внутри сложных).
Принцип полисистемности — важнейшая закономерность звуковысотной организации. Связь действия этого принципа с объединением субсистем, находящихся в разнообразном взаимодействии друг с другом (повторение, вариация, контраст) как членов общего многоэлементного целого. Воплощение принципа полисистемности в различных формах звуковысотной организации, независимо от природы их гармонического материала и приемов работы с ним.
"Прямое" и опосредованное взаимодействие отдельных субсистем в гармонической ткани.
Звуковысотные, метро-ритмические, динамические, структурные, фактурные, конструктивно-логические и прочие характеристики музыкального материала — объективные факторы, действие которых обусловливает одновременно и взаимосвязь и автономность каждой субсистемы в рамках общей организации.
Горизонтальное, вертикальное и диагональное явление полисистемности. Специфика этих воплощений, связанная с личными принципами композиционно-технического построения структуры.

Центропостоянные и центропеременные разновидности ладовой организации

Подразделение всех форм ладовой организации на центропостоянные и центропеременные. Принципы "централизованной зависимости" и "относительной децентрализации" — общие и обязательные закономерности этих форм; их существование, а также преобладание одного из них в качестве конструктивно-ведущей закономерности — реальная предпосылка для такого разделения. Содержание этих принципов:
принцип централизованной зависимости — принцип утверждения главенства одного элемента в качестве центра структуры и установления определенной зависимости от него остальных элементов;
принцип относительной децентрализации — принцип автономизации ладовой периферии, обособления отдельных ладовых связей.
Обязательность диалектического взаимодействия этих принципов как в центропостоянных, так и центропеременных формах ладовой организации.
Конструктивно-определяющее значение принципа централизованной зависимости в центропостоянных формах системы. Его проявление в организации ладовых связей вокруг одного — основного центра, в их устремленности от периферии лада к ближайшему окружению

этого центра и к нему самому. Непосредственные ("прямые") и опосредованные (через посредство других компонентов) связи между центром и его окружением, между центром и периферийными элементами. Общеструктурный, структурнотехнический и конкретноструктурный характер этих связей (см. ОБЩЕСТРУКТУРНЫЕ, СТРУКТУРНОТЕХНИЧЕСКИЕ и КОНКРЕТНОСТРУКТУРНЫЕ СВЯЗИ).
Конструктивноопределяющее значение принципа относительной децентрализации в центропеременных формах системы. Его проявление в стремлении отдельных элементов к автономной организации вокруг собственного МЕСТНОГО ЦЕНТРА, в усилении конструктивной самостоятельности таких организаций и их центров вплоть до предельного обособления. Возможность в последнем случае появления любого из местных центров в качестве заключительного, подобного в какой-то мере "финалису", возникновение которого обусловливалось, как известно, вовсе не привычными нам тонально-функциональными закономерностями, а рядом древнейших факторов, например, традицией вокально-регистрового окончания на "выдыхающем" тоне.
Различный характер взаимодействия названных принципов в разных типах и категориях ладовой организации как центропостоянных, так и центропеременных. Переключение действия принципа центропостоянности с общеструктурного уровня на местные, точнее говоря, его сохранение только на этих уровнях при выдвижении на роль конструктивно-ведущего принципа

относительной децентрализации. Разнообразие конкретных ладовых форм центропостоянного и центропеременного типа, связанное с многообразием вариантов взаимодействия этих принципов.

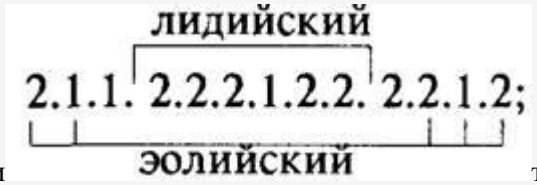
Современный ладозвукорядный материал*

Характерная закономерность современной музыкальной композиции — применение практически любого звукоряда в качестве основного ладового материала. Структурное разнообразие этих звукорядов. Наиболее распространенные в художественной практике XX века звукоряды:

1. Пентатонные: ангемитонные (бесполутоновые), гемитонные (с одним или большим числом полутонов).
2. Семиступенные диатонические средневековые: фригийский, дорийский, эолийский, ионийский, лидийский, миксолидийский, локрийский.
3. "Особые, комбинированные, а также искусственные" различного происхождения, структурно разделенные на симметричные и несимметричные: испанский восьмиступенный (1.2.1.1.1.2.2); цыганский мажор (1.3.1.2.1.3) и минор (2.1.3.1.1.3) с двумя увеличенными секун-

* 33.57-60; 93; 13; 14; 88; 22

дами; 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; комбинации сходных или различных тетрахордов путем их соединения или разделения полутоном, целым тоном; комбинации двух, трех, четырехзвуковых интервальных моделей (сочетаний интервалов, повторяющихся на новой позиции), включая сюда семь ладов "ограниченной транспозиции" Мессиана — (2)...[132], (1.2)...[142, 143], (2.1.1)...[143], (1.1.3.1)..., (1.4.1)..., (2.2.1.1)...[142], (1.1.1.2.1)...[144] (последний звукоряд с пятизвуковой интервальной моделью) ; произвольно построенные, однооктавные (1.3.1.1.2.2.1) и многооктавные звукоряды

диатонически 

трактованная хроматика (например, ряд 1 Хиндемита — см. на стр. 25) и многие другие звукоряды, включающие интервалику меньше полутона и ее комбинации между собой и с другими (традиционными) частями тона.

О систематизации современных ладовых форм

Систематизация современных ладовых форм — проблема, не имеющая на сегодняшний день своего законченного и общепринятого решения. Многочисленность разработок, связанных с его поисками. Разнообразие принципов систематизации, предлагаемых в них. Связанное с этим разнообразием большое число различных и часто крайне "разноречивых" классификационных концепций. Наибольшая распространенность классификаций, опирающихся на звукорядно-структурный принцип. Его применение — реальная возможность для создания наиболее определенных и четких, исторически развернутых классификаций.

Две стороны выражения звукорядно-структурного принципа:

качественная характеристика звукорядного материала той или иной ладовой формы — определенной последовательности интервалов, связывающей это материал и измеряемой в полутонах или частях меньше полутона (звукоряды с элементами "микрохроматической" природы);

количественный показатель — число звуков, входящих в эти ладовые формы.

Известная ограниченность классификаций, построенных исключительно на основе звукорядно-структурного принципа. Ее обусловленность практическим отождествлением лада и звукоряда, в то время как современное понятие лада (структуры лада) "предполагает определенную систему отношений, а не только расположение звуков в порядке высоты"*, то есть представляет его явлением более высокого

* 88.268

порядка, по отношению к которому сам звукоряд выступает как один, но не единственный и обязательный признак.

Одна из главных трудностей, стоящих на пути создания классификаций современных ладовых форм в соответствии со звукорядным принципом — оценка отдельных звуков того или иного ладового построения как основных или производных элементов звукоряда, с чем, в конечном итоге, связана объективность качественных и количественных характеристик звукорядов этих построений.

Классификации Ю.Н.Холопова (1971) и Н.С.Гуляницкой (1977) как наиболее всеобъемлющие из первых систематизации современных ладовых форм, построенных в соответствии со звукорядно-структурным принципом. Их конструктивные отличия, обусловленные разными принципами деления и единицами отсчета на отдельных уровнях классификаций.

Классификация Ю.Н.Холопова [88.273-275], в которой все звукоряды делятся на три вида:

СИММЕТРИЧНЫЕ ЛАДЫ — замкнуто-симметричные ряды, состоящие из одинаковых по структуре интервальных моделей, замыкающиеся при малом числе повторений;

несимметричные лады — "все системы с определенным звукорядом, не образованным делением октавы на равные части идентичного строения "*;

"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 (например, 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**

Включение первых двух видов в качестве составной части третьего — характерное явление в ладовой технике XX века.

Классификация Н.С.Гуляницкой, в которой семиступенность принимается "за единицу отсчета и основание деления на первом этапе классификации ладов — "гептатонные" (семиступенные. — Д.Ш.), "негептатонные" [13.Л2.10,11]. Содержание гептатонной группы: "модусы — старинные натуральные лады" (формы "чистые" и "сме-

* 88.273 ** 88.274

шанные"); "оригинальные лады различного происхождения, структурно разделяемые на "симметричные" и "несимметричные". Содержание негептатонной группы: "однооктавные — пентатоника, гексатоника, с другим количеством тонов (8, 9, 10) — также симметричного и несимметричного деления; неоднооктавные"*.

Группировка ладов по различным, а не только звукорядному признакам — принцип классификаций, получающий все большее распространение в научно-теоретических исследованиях нашего времени. Его применение — важное условие более глубокого проникновения в природу ладовой системы, понимание стилистики музыкально-выразительных средств. Возможность изменения содержания таких классификаций, то есть перераспределения ладов из одного класса в другой в зависимости от задач гармонического анализа. Наиболее существенные признаки ладов, учитывающиеся в классификациях этого направления: характер взаимосвязи ладовых элементов, взаимодействие ладов в конкретной гармонической структуре, источник их материала, объем звукоряда, его структурный принцип. Отражение этих и других ладовых признаков в классификации Н.С.Гуляницкой, предложенной в работе "Введение в современную гармонию" (1984 г.). Способы деления в этой классификации:

1) 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);

2) 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 определенный ладовый звукоряд"**;

3) 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;

4) по объему звукоряда: звукоряды от двух до семи тонов; от восьми до одиннадцати тонов; двухоктавные и многооктавные, состоящие из сходных и разных составляющих;
5) по взаимоотношению ладов в "двух фактурных координатах — горизонтальной и вертикальной"*** (см. МУТИРУЮЩИЕ ЛАДЫ, ПЕРЕМЕННЫЙ ЛАД, МНОГОСОСТАВНЫЙ ЛАД, ПОЛИЛАДОВЫЙ

* 13.Л2.11

** 14.78, см. также с. 58

*** 14.88

ХРОМАТИЧЕСКИЙ ЗВУКОРЯД, ЛАДОВОЕ КОЛОРИРОВАНИЕ, ПОЛИДИАТОНИКА, ПОЛИЛАД, ХРОМАТИЧЕСКИЙ ПЕРЕМЕДНЫЙ ЛАД, МНОГОПЛАНОВАЯ ДИАТОНИКА);
6) по зависимости одного лада от другого в определенном контексте: основные и ПРОИЗВОДНЫЕ ЛАДЫ (Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1957; см. об этом способе деления, но уже на примерах из современной музыки в работе А.Адама [2]).
Новая классификация Ю.Н.Холопова (1988 г. 93.36-39). Специфические аспекты этой классификации, обусловленные привлечением к ней наряду с традиционными критериями деления ладов и ряда относительно новых, в том числе: этнических, культурных, исторических и стилевых особенностей этих ладов; интервальной сложности и функционально-системных особенностей их структуры; а также генетической стадии развития ладового мышления. Сохранение за свойствами ладового звукоряда роли решающего фактора в данной классификации. Основные типы входящих в нее ладовых систем: ЭКМЕЛИКА, АНГЕМИТОНИКА, ДИАТОНИКА, МИКСОДИАТОНИКА, ГЕМИОЛИКА, ХРОМАТИКА, МИКРОХРОМАТИКА. (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 и ряда смешанных, помимо миксодиатонических ладов [93.39]).
Отнесение в этой классификации к понятию "лад" всех высотных систем, в которых наблюдается логическая связанность и функциональная дифференцированность звукоотношений. Деление в ней этого понятия на ряд более узких, конкретизирующих ту или иную группу таких систем в зависимости от их конструктивно-гармонических закономерностей (например, ЛАД МОДАЛЬНЫЙ, ЛАД ТОНАЛЬНЫЙ* сонорные структуры, серийные структуры и другие) и от склада изложения музыкальной ткани (одноголосные — монодия,

* Как пишет Ю.Н.Холопов [93.160] в связи с постоянным смешением "признаков лада" и "тональности" терминологически более конкретно противопоставление не столько этих категорий, сколько двух типов ладовых структур: модального (за основу принимается звукоряд) и тонального (за основу берется соответственно система тональных функций S-D-T). При этом подчеркивается, что понятия тональности 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 определенным 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 определенного звукоряда, а не привязанностью к тонике в отличие от ладов тонального типа) столь же маловажным оказывается наличие у него определенного центра, ясного устоя или его отсутствие. В любом случае это "нисколько не мешает ему быть определенным ладом" [92.30].
С точки зрения модальности Ю.Н.Холопов предлагает разделение ладов на две главные группы: диатонические или условно диатонические и хроматические (с преобладанием хроматической интервалики).

мелодия в составе многоголосной ткани и многоголосные — полифония, гомофония).
Разнообразные формы ладовой организации как гармонические явления
Отнесение всех форм ладовой организации к разряду гармонических явлений. Обоснованность такого положения — результат ранее изложенного понимания гармонии (см. стр. 10) и в том числе следующего:
1. "Гармония — область выразительных средств музыки, основанная на закономерном объединении тонов в созвучия и на закономерной связи созвучий"*.
2. "Всякое одновременное сочетание звуков относится к гармонии"**. "Нельзя утверждать, что данное созвучие и их последования не "гармоничны", не относятся к гармонии, так как не основываются на известных нам закономерностях"***.
3. "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)"*** *.

О специфических сторонах проявления гармонии в полифонической и гомофонной формах изложения музыкальной ткани с ладовой организацией

Сохранение значения гармонии как области выразительных средств, основанной на закономерном объединении и связи различных звуковысотных элементов, в условиях любой музыкальной ткани независимо от формы ее изложения, то есть склада. *Различное* проявление тех или иных гармонических закономерностей в *разных* музыкальных складах, в том числе, гомофонном и полифоническом.

Определение значения гармонии в полифонической форме изложения музыкальной ткани "осмысленной координацией индивидуализированных голосов в процессе их одновременного развития" и воздействием на их направленность [72.22. 233]. Меньшая самостоятельность координирующего действия гармонии в полифонии по сравнению с гомофонией. Выступление ее здесь уже не в том специфическом "ак-

* 72.21

** 72.26

*** 73.13; 90.12-45

*** * 93.10-11

кордовом виде", когда вертикаль выступает как слитная автономная единица, из множества которых складывается монолитное целое (это происходит в гомофонии), а в качестве созвучий, образующихся в совместном движении голосов, то есть скорее вертикалей, представленных в виде суммы интервалов, когда "ощущение аккорда возникает лишь в результате объединения наиболее важных в функциональном отношении опорных точек и может быть весьма неопределенным", а сам "аккорд как бы изложен в горизонтальном измерении, служа рамкой мелодического движения"*. Характерные свойства таких созвучий, проявляющиеся в их своеобразном "рассеивании", "растягивании" на составные элементы между мелодически самостоятельными голосами полифонической ткани, выступлении в качестве конечного результата интонационно-мелодического развития.

Звуковысотное содержание отдельных голосов с подчеркнутостью в нем конструктивно-гармонического значения *мотива* как основной категории мелодической горизонтали в полифонии — фактор, компенсирующий умаление в ней эстетического значения отчетливо выраженного аккорда как ведущего конструктивного элемента гармонической системы.

Изменение гармонического значения вертикальных созвучий, связанное с изменением их гармонического содержания, и сопровождающая эти изменения перестройка характера взаимосвязи созвучий в полифонии — факторы, ведущие к практической модификации облика самой гармонической системы в условиях полифонического склада.

Организующее действие в этих условиях наряду с конструктивными приемами самой гармонической системы и факторов высотного построения, присущих собственно полифонической технике, прежде всего имитации в различных ее формах. Выдвижение этих факторов на роль ведущих принципов конструктивной связи в тех случаях, когда закономерности "вертикальной", другими словами, "гомофонной гармонии" отступают на второй план при построении гармонической структуры.

Многообразие переходных форм между гомофонной и полифонической гармонией. Возможность проникновения характерных элементов одной из этих форм в другую.

Принципиальные отличия полифонической гармонии, связанные со смещением конструктивного акцента с "вертикального" аспекта на "горизонтальный", при постоянном сосуществовании в условиях одной музыкальной ткани.

Организация высотных отношений между гармоническими "микроструктурами" отдельных голосов (ЛАДОВЫМИ КОМПЛЕКСАМИ) — главное в содержании ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ГАРМОНИИ в

* 90.54; 63.109; 72.23, 233

специфическом значении этого понятия. Его определение как "области ладоинтонационного содержания контрапунктических линий в их противопоставлении друг другу, вертикального и горизонтального взаимодействия ладоинтонационных комплексов"*.

Модальные формы звуковысотной организации**

Модальные формы звуковысотной организации — формы, гармоническое содержание которых принципиально связано с определенным ладовым звукорядом. Принцип соблюдения ладового звукоряда — конструктивно-определяющая закономерность этих форм. Ее наиболее характерные проявления:

звукоряд — фактор, регламентирующий высотные ресурсы гармонической структуры, ее основной звуковой материал;

звукоряд — фактор гармонической связи, объединения высотных элементов структуры (ЗВУКОРЯДНОЕ РОДСТВО, ЗВУКОРЯДНОГО ЕДИНСТВА ПРИНЦИП);

звукоряд — фактор, определяющий характер динамики гармонического процесса, индивидуально-стилистические аспекты его содержания (ЛАДОВЫЙ РЕЛЬЕФ, МОДАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ).

Понимание принципа соблюдения ладового звукоряда как модального принципа гармонического письма (модальный — имеющий отношение к модусу; МОДУС — ряд тонов, частота и последовательность появления которых не связаны определенным порядком, частное значение термина "лад" — конкретная система звуковых связей, "конкретный способ организации звуковой ткани, находящий выражение в определенной шкале звуков"***, "образ", или способ пения, напев, мелодия [90.27]). Многообразие явлений, связываемых со структурноорганизующим действием модального принципа гармонического письма, в том числе:

особая форма связей, зависимостей, значений высотных элементов, обусловленная их звукорядным родством, характером этого родства, то есть звукорядной природой этих элементов: "модальные связи", "модальные зависимости", "модальные значения";

эти же связи, зависимости, значения, как одна из сторон гармонических отношений высотных элементов в политехнических формах звуковысотной организации (например, в модально-тональных или формах, в которых применяется техника интервальных групп на звукорядной основе, а также других, где содержание этих связей, зависимостей, значений определяется различными принципами композиционного письма совместно с модальными);

процессуальное изменение звукорядного содержания музыкальной

* 90.70

** 33; 90; 93; 13.Л2; 92; 14; 30; 46; 4; 22.Гл.5

*** 14.71

композиции, связанное с определенными формально-конструктивными и образно-художественными задачами — МОДАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ;

рельеф динамики этого изменения — ЛАДОВЫЙ РЕЛЬЕФ;

монозвукорядные и полизвукорядные варианты звуковысотной организации — мономодальные формы[34], полимодальные формы[35, 36] (см. ПОЛИМОДАЛЬНОСТЬ, ПОЛИДИАТОНИКА, ПОЛИЛАД, ПОЛИЛАДОВОСТЬ, ПОЛИЛАДОВЫЙ ХРОМАТИЧЕСКИЙ ЗВУКОРЯД, МНОГОСОСТАВНЫЙ ЛАД);

звукорядные смены, построенные по принципу отклонений[36], модуляций[37, 42], сопоставлений[38] — модальные (или звукорядные) отклонения, модуляции, сопоставления;

изменения в звукоряде, связанные с постепенным обновлением его "тоно-интервального содержания", не поддающимся строгой фиксации — модальные (или звукорядные) мутации[39];

моноинтервальные и полиинтервальные звукокомплексы горизонтальной, вертикальной и диагональной природы — "модальные комплексы (звукокомплексы)"[18, 40, 41; 8, 17, 21];

моногармонические и полигармонические варианты звуковысотной организации на модальной основе и другие [32, 34; 8, 41].

Реализация модального принципа письма в гармонических композициях с различным складом изложения. Преобладание среди них мелодических одноголосных и многоголосных структур (монодийных, полифонических) с активным линеарным движением (ЛИНЕАРНОСТЬ, ЛИНЕАРНЫЕ АККОРДЫ, ЛИНЕАРНЫЕ КОМПЛЕКСЫ, ЛИНЕАРНАЯ ГАРМОНИЯ). Модальная организация мелодического голоса в гомофонно-тонально-гармоническом варианте структуры — частое явление в музыке XX столетия [42, 48].

Возможность применения модального принципа письма в гармонической ткани, где *мелодика-линеарная концепция* звуковысотного пространства уступает место *дискретной** (ПУАНТИЛИЗМ, см. также: СОНОРИКА, СОНОРИКА ЛИНИЙ, СОНОРИКА ГАРМОНИЕТЕМБРОВЫХ СОЗВУЧИЙ, СОНОРИСТИЧЕСКАЯ ТЕХНИКА)[45].

Свободное от централизации развертывание ладового звукоряда, другими словами, слабость или неясность тонального тяготения, отсутствие безусловно ощущаемого стремления к тонике со стороны других элементов — ведущая конструктивная закономерность собственно модальных форм звуковысотной организации. Проявление наибольшей конструктивной чистоты, определенности и самостоятельности этих форм в центропеременных (ЦЕНТРОПЕРЕМЕННЫЕ ФОРМЫ СИСТЕМЫ) и ацентричных (ПУАНТИЛИЗМ, ТЕХНИКА ИНТЕРВАЛЬНЫХ ГРУПП, отдельные структурные реализации СОНОРИСТИЧЕ-

* Дискретное пространство — пространство, все точки которого изолированы. (Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник. - М., 1975).

55

СКОЙ ТЕХНИКИ) композициях, наименьшей — в центропостоянных с аккордо-гармонической формой тонального письма.

Разнообразие форм переменности в условиях модальной организации. Важнейшие из них: переменность центра в условиях одного звукоряда[43]; переменность звукоряда при одном центре[42, 44]; переменность, при которой любая остановка воспринимается как новая опора, новый центр [39] (при этом возможна замкнутость всей модальной структуры одновысотным центром или ее отсутствие; переменность и центра и звукоряда *[46].

Принципиальное отличие модальной переменности от тональной, заключающееся в связи первой — со звукорядами и звуками — устоями — центрами; а второй — с тональными тяготениями и взаимоотношением тоник — аккордов — центров".

Многообразие конкретно-структурных воплощений модальных форм звуковысотной организации. Обусловленность этого многообразия различными факторами и, в том числе: широким кругом звукорядов, используемых при создании модальных композиций; ладосистемной спецификой одноголосного и многоголосного складов изложения (СТАРОМОДАЛЬНАЯ ГАРМОНИЯ, МОДУС ГАРМОНИЧЕСКИЙ, НОВОМОДАЛЬНАЯ ГАРМОНИЯ, ОБИХОДНЫЕ ЛАДЫ); различием технических приемов, применяемых при работе с этими звукорядами и различием гармонического содержания элементов, построенных на их основе; взаимодействием и характером этого взаимодействия с другими техниками письма; различием художественных задач; индивидуальностью творческого стиля.

Исторические корни модальной организации в одноголосии древнегреческой музыки, профессиональной практике монодийного грегорианского пения, музыкальном фольклоре (особенно восточном). Ее дальнейшее становление в многоголосной полифонии средневековья. Представление о модальности тех времен прежде всего как *мелодическом единстве,* внутренняя структура которого определялась следующими условиями: структура звукоряда; тон-устой (отдельный звук, а не аккорд); местоположение тона-устоя в контексте данного произведения (внизу, в середине, изредка вверху); амбитус (диапазон

* Такая переменность, по наблюдениям Ю.Н.Холопова, встречается реже и "означает скорее срастание двух ладовых структур, чем единый и переменный лад" [93.173]..

** "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, ... гак же как и к большей части старинных народных ладов .... Поэтому неправильно было бы по отношению к мелодиям, например, в грегорианских ладах говорить о мажоре и миноре, модуляции, тонике, о *ладовой переменности* (выделено мной. — Д.Ш.) в смысле тональной переменности и тональной неопределенности (о "ладовой туманности"), усматривать ход ступеней в смысле тональных последований I — VI — IV и т.п." [93.176].

56

напева); реперкусса (господствующий в напеве тон и ведущая из побочных опор лада); тенденция к децентрализации[47]; характерные мотивно-интервальные группы — мелодические обороты (формулы) как основная интонационная сфера для данной ладовой структуры.

Характерная особенность восприятия и оценки логики модального процесса, проявляющаяся в преобладании ретроспективного (!) синтезирования модальной структуры над перспективным ее программированием. (В тональной музыке наблюдается, как известно, обратная закономерность. Она обусловлена 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 ее изначальном и будущем появлениях, постоянное применение всеобщих универсальных формул гармонического построения, обычная демонстрация тоники с самого начала музыкального сочинения, причем с показом в одновременном звучании квинтового остова тонального лада.) Отсюда особая важность для монодической модальности фактора постепенности раскрытия ладовых связей, значение цельности восприятия мелодии, "важность функции *конечного тона* для верного восприятия ладовых отношений начального и срединного участков ладомелодического развертывания. 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"*. Специфика модальной функциональности, природы становления отдельных модальных функций, обусловленная ретроспективным характером (как преобладающей закономерностью) оценки логики модально-ладового движения в монодии. Отношение данного звука к смежным с ним — основа функциональности в этом движении. Деление модальных функций на простые и составные. Отнесение к простым функциям конструктивно-ладовых значений опорных и неопорных тонов. Значения опорных тонов: центральный тон-опора (ладовая опора музыкальной мысли); местные опоры (звуки, обретающие устойчивость как временное качество); второй опорный тон (реперкусса, псалмодический тон повторения); начальный тон (инициал); заключительный тон (конечный) или финалис (при частом совпадении с центральным тоном-опорой создает особенно сильную устойчивость). Отнесение к составным функциям наиболее характерных, часто повторяющихся типовых, интервально-мелодических оборотов (формул). Их разделение на начальные, срединные и заключительные. Содержание простых функций *неопорных* тонов, связанное с типом их линеарно-мелодического отношения к ближайшим опорным тонам. Их важнейшие разновидности: проходящие тоны, вспомога-

* 93.167

тельные, скачковые; комбинации из вспомогательных — опевание, из вспомогательных и проходящих и др.

Последующее развитие модальной организации в музыке Ars nova и Возрождения. Основные отличия модальной гармонии раннего органума (IX — XI вв.), эпохи грегорианского хорала, музыкального искусства Ренессанса (см. об этом СТАРОМОДАЛЬНАЯ ГАРМОНИЯ, МОДУС ГАРМОНИЧЕСКИЙ, МОДАЛЬНОСТЬ ГАРМОНИЧЕСКАЯ).

Сложные взаимоотношения модальных функций с активно формирующимися в гармонии предгомофонной эпохи тональными некоррелятивными к ним.

Потеря модальной организацией своего самостоятельного значения в эпоху становления и развития гомофонно-гармонического склада. Ее подчиненное существование в этот период в составе аккордно-гармонической формы тонального письма. Участие модальных ладов в тональных структурах в качестве частных специфических ладовых формул. Их обычное появление в виде производных монодических ладов или субладов, но не тонального, а модального содержания. (Другими словами, из ведущей категории ладового мышления модальность, в силу связанной с ней ладовой инертностью, пассивностью гармонического процесса, оказалась в подчиненном положении по отношению к тональному ладовому мышлению, с характерным для него мощным тяготением к центру на всех структурных уровнях, динамичным движением гармонии, четкой разграниченностью значений тональных элементов, богатством их функциональных связей.) Тональность становится, таким образом, организующим фактором и по отношению к преобразованному модальному материалу.

Возрастание роли модальной организации в европейской музыке по мере расцвета и взаимообогащения национальных школ, расширения контактов с музыкальным искусством восточных и других стран. Первоначальное ответвление модальных ладов в этот период как ладов ПРОИЗВОДНЫХ или образующихся в результате смешения диатонических ладов (МИКСОДИАТОНИКА) и других. Постепенное возвращение к модальной организации ее прежней конструктивной самостоятельности, способности к выступлению в качестве ведущей формы звуковысотного
письма.

Значительное обогащение модальной системы в ходе ее длительного исторического развития. Возможность смешения в контексте современной структуры модально-гармонических формул (мелодико-модальных, аккордо-модальных), относящихся к разным историческим и стилистическим вариантам модальности. Диатоническая и хроматическая природа современных ладомодальных форм.

Понятия "СТАРОМОДАЛЬНАЯ ГАРМОНИЯ" и "НОВОМОДАЛЬНАЯ ГАРМОНИЯ" как относящиеся соответственно к модальным явлениям до XVII и с XIX по XX века. Наиболее характерные моменты, связываемые с этими понятиями (см. раздел "Термины и понятия").

Предпосылки модальной хроматики в мажоро-минорной тональности XVII — XVIII веков. Связь этой хроматики со взаимопроникновением элементов различных диатонических звукорядов, их полиладовым взаимодействием (МИКСОДИАТОНИКА, ХРОМАТИКА МИКСТОВАЯ, ХРОМАТИКА ПОЛИДИАТОНИЧЕСКАЯ, ХРОМАТИКА СУБСИСТЕМНАЯ,

ПОЛИДИАТОНИКА, ПОЛИЛАД). Специфика модального хроматизма, возникающего вследствии разнообразных форм "перемешивания" диатонических рядов и их небольших фрагментов (МОДАЛЬНЫЕ МУТАЦИИ), — избегание непосредственного хроматизма, связанного с альтерацией натуральных ступеней, а также интервалов типа увеличенной примы и уменьшенной октавы. Нехарактерность для этих форм своего последующего структурного закрепления путем повторения. Возможность исключений из названных правил.

Способность к сопряжению интонационного движения во времени с музыкально-событийным процессом, с принципами музыкальной сюжетности; подчинение модальной организации общим принципам музыкальной драматургии, регулирующим движение музыкальной мысли — характерные черты модальной организации XX столетия.

Тенденция к индивидуализации гармонического решения в каждой современной модальной композиции. Ее проявление на уровне исходного конструктивного материала, способах работы с ним и, в конечном моменте, в образовании индивидуального интонационно-организующего метода, связанного с художественной идеей данной композиции.

Характерная черта НОВОМОДАЛЬНОЙ ГАРМОНИИ — тенденция к *полицентричности,* проявляющаяся в горизонтальном *(центропеременность)* и вертикальном (полицентричность как взаимодействие самостоятельных в своем конструктивном проявлении центров — опор, относящихся к различным мелодическим линиям многоголосной ткани) аспектах.

Разнообразие вариантов формирования модальной ткани, связанное с ее *комплементарным* (комплементарно-высотным, комплементарно-сонантным) и *квазитональным* построением.

Практическая неограниченность структурной вариантности в воплощении модальных форм высотной организации. Возможность использования любых вариантов интервальных связей при построении горизонтальных и вертикальных элементов модальной ткани. Сохранение во всех этих вариантах основного принципа модальной организации — мелодической свободы центра-опоры, свободного развертывания звуковысотной ткани на базе звукорядного принципа гармонического письма.

Тональные формы ладовой организации

Многообразие конструктивных форм ладовой организации. Обусловленность этого многообразия практической неограниченностью свойств современного ладогармонического материала и способов его технической обработки (звуковысотного конструирования).

Важная роль тональных форм ладовой организации в музыке ком-

позиторов XX века. Многозначность понятия "ТОНАЛЬНОСТЬ" в теоретической литературе. Неоднократные изменения в его содержании на протяжении последнего столетия. Крайнее ограничение и, напротив, расширение в истолковании этого понятия: высотное положение тоники лада; системно-структурная форма изложения звуковысотного материала; организация, обладающая целостностью; принцип тяготения к определенному центру и другие*. Характерность для сегодняшнего, наиболее обобщенного, подхода к понятию "тональность" следующего содержания: "иерархическая централизованная система функционально дифференцированных связей"**. Отражение этого подхода во многих теоретических концепциях последнего времени.

Разнообразие тональных форм современной ладовой организации, охватываемых данным определением понятия "тональность". Связь этого разнообразия с применением в них различного гармонического материала, установлением различных принципов тонального постороения в качестве ведущих, привлечением принципов звуковысотного письма из других техник композиции на роль дополнительных, сопутствующих. Характерность для всех ладотональных форм принципиально общих гармонических свойств: *централизации и иерархичности отношений между отдельными высотными элементами* (тонами, созвучиями, субсистемами различного содержания и структурного уровня). Их наименование: "ладотональные", "тональные", а самой разновидности ладовой организации, связанные с тональной системой звукоотношений, как "ЛАДОТОНАЛЬНОСТЬ", "ТОНАЛЬНОСТЬ".

Плавный характер развития и формирования тональности как ведущей звуковысотной организации в европейской музыкальной культуре. Проявление этой плавности на всех этапах данного процесса. Постепенность изменения содержания тональности, связанное с прохождением ею в ходе этого процесса ряда специфических состояний ***.Классификация

* 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.

** Холопов Ю.Н. Тональность Музыкальная энциклопедия, т.5. М., 1981.стлб. 564.

*** Впервые об идее специфических особых состояний тональности было сказано А. Шенбергом ("Парящая и снятая тональность", см. Schonberg A. Harmonie Lehre. 7. Auti., o/D, UE [wien], S. 460-461.). В дальнейшем эта идея разрабатывалась 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.Регер)". Минск, 1983. 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 учет действия тональных индексов может быть более важным, чем отнесение той или иной конкретной структуры к какому-либо точно обрисованному типу-состоянию тональности" [93.384].

таких наиболее важных состояний тональности, предлагаемая Ю. Н. Холоповым [93.383-399] на основе четырех тональных индексов. Их содержание:

" 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 тональных индексов имеет свои полюсы, положительный и отрицательный. Обозначения и расшифровка их:

1. $Ц^{+}$ — центр единый; Ц_ — центров два или более; центр неопределен,

2. $Т^{+}$ — тоника реально представлена. Т_ — тоника реально не представлена.

3. $С^{+}$ — консонантность; диссонансы разрешаются в консонансы; С_ — диссонантность; диссонансы не разрешаются в консонансы.

4. $Ф^{+}$ — функционные значения центростремительны, указывают на тонику; Ф_ — функциональные значения центробежны, на тонику не указывают определенно" *.

Содержание классификации состояний тональности:

1. Функциональная тональность:

$Ц^{+}$ $Т^{+}$ $С^{+}$ $Ф^{+}$.

Ее варианты:

а) строгая функциональная тональность диатонического склада [49];

б) расширенная функциональная тональность мажоро-минорного лада [50];

в) расширенная функциональная тональность хроматического лада (Скрябин. "Поэма экстаза", главная тема [51]; Веберн Пассакалия ор.1, тема и 1-я вариация);

II. Рыхлая тональность:

$Ц^{+}$ $Т^{+}$ $С^{+}$ Ф. 52

"То есть: центр однозначен тоника представлена, диссонанс подчинен, функции не указывают однозначно на тонику-центр" (Мусоргский. "Богатырские ворота", побочная тема — лад as малый обиходный; Шостакович. 7-я симфония, III часть — лад cis локрийский)**.

* 93.384.

** 93.385-387

III. Диссонантная тональность:

$Ц^{+}$ $Т^{+}$ С_ $Ф^{+}$ [53, 54]

"То есть: центр однозначен, тоника представлена, диссонанс самостоятелен (не подчинен консонансу), функции центростремительны (определенно указывают на центр)" (Лядов. "Гримасы" ор. 64 N 1; Скрябин. "К пламени" ор. 72; Прокофьев. "Сарказмы" N 5/*.

IV. Парящая тональность (атоникальность):

Ц$^{+}$ Т_ С+_ — Ф$^{+}$ [60] "То есть: 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; вследствии функциональной инверсии экспозиционная часть строится сходно с тем, как у классиков середина); Лист. Багатель без тональности; Шенберг. Песня "Соблазн" ор.6 N 7, I часть)"

V. Инверсионная тональность:

Ц$^{1/2}$ Т$^{+}$ С$^{+}$ Ф$^{+}$ [55]
"То есть: все как в обычной функциональности, но вследствии 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)***.

VI. Переменная тональность:

Ц$^{1-2}$ Т$^{+}$ С$^{+}$ Ф$^{+}$ [56]
"То есть: начало в одной тональности (полно выраженной и определенной) , 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")*** *

VII. Колеблющаяся тональность:

Ц$^{1-2-3}$ Т$^{+}$ С$^{+}$ Ф_ [57, 46, 46a]
"То есть: тоника слаба (как в рыхлой тональности), поэтому центр ощущается только тогда, когда звучит данный устой. Центр меняется с каждой новой опорой, причем его тоника всегда вполне определенна, диссонанс подчинен (если он есть); функциональность не указывает на
* 93.387-388
** 93.389-390.
*** 93.390-391
*** *93.391-392.
62
общую тонику (но безразлично обрисовывает ее 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 в той есть крупномасштабное тональное тяготение (хотя центров его оказывается не один, а два или более), а здесь его нет" (Римский-Корсаков, "Садко", 4-я картина, песня Веденецкого гостя, I часть ("Город каменный"); Вагнер. "Кольцо нибелунга", мотив судьбы (d — fis v); Шостакович. 5-я симфония, III часть, I-я побочная (h-g-h)*.

VIII. Многозначная тональность:

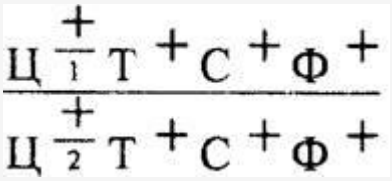
Ц$^{1-2}$ Т$^{+}$ С$^{+}$ Ф.[58, 65b]
"То есть: гармония определенная, но не в одной тональности, а, в одно и то же время — в двух (примерно равным образом). От колеблющейся тональности отличается тем, что обе тональности слышатся сразу, а не попеременно" (Прокофьев. "Любовь к трем апельсинам", вступление к маршу и марш (As-dur — C-dur); Чайковский "Май", начальный период (D-dur — G-dur)**.

IX. Снятая тональность:

Ц$^{неопред.}$ Т_ С_ Ф_ [59]
"То есть: каждый из аккордов, взятый сам по себе, легко угадывается в какой-нибудь определенной тональности, но никакой тоники не слышно совсем; тональная тьма как специальное средство" (Лист.

"Фауст", вступление (увеличенные трезвучия); Шопен. Этюд ор.10 3, средняя часть (потоки уменьшенных септаккордов))***.

X. Политональность:



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 разъятая; особенно важно раздельное функционирование гармонии, то есть минимум две отчетливо сменяющие друг друга контрастные функции (например, T и D) в каждые из пластов" (Мусоргский. "Два еврея, реприза; Берг. "Воццек", II акт, 4-я картина, такты 425-429)*** *.

Вышеназванные состояния тональности — специфические явления музыки, предшествующей искусству нашего времени. Их становление в позднеромантическом искусстве при доминирующем положении тональности расширенно-функционального типа (мажоро-минор,

* 93.392-393 ** 93. 393-395 *** 93.395-396 *** * 93. 396-397

хроматическая ладовая система). Взаимодействие разных состояний тональности в рамках одного стиля и даже одного сочинения — характерная закономерность музыки конца XIX столетия. Активное развитие этих состояний тональности в творчестве композиторов XX века. Их постепенное "расщепление" на большой ряд видов и подвидов, индивидуализация как образование неопределенно большого числа тональных состояний, уже не имеющих отчетливо типизуруемых конкретных признаков. "Размытость", частое отсутствие определенных границ между такими состояниями тональности — серьезное препятствие на пути к их систематизации.

Современные модификации тональности, связанные с обновлением ее гармонического материала, функциональной структуры и в том числе:

с привлечением новых звукорядовых систем, включая полную хроматическую шкалу;

с применением наряду с терцовыми и иных интервальных структур в качестве центральных и центроподчиненных элементов;[62]

с включением архаических форм гармонического языка в цитатном и ПСЕВДОЦИТАТНОМ решении;

с усложнением традиционных элементов тональности, характера их отношений (побочные[63] и заменные [64] тоны, полиаккордика [9, 10], ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ИНВЕРСИЯ [55], ПОСТАЛЬТЕРАЦИЯ [61], ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ДУБЛИ [65], ХРОМАТИЧЕСКИЕ РЯДЫ СОЗВУЧИЙ — квинтовые [59b], терцовые [59a], секундовые [56, 108] и т.д.);

с привлечением гармонических средств, логика построения которых обусловлена законами других техник письма (модальной, серийной, сонористической и др.) и пр.

Своеобразие, многогранность, "многоликость" — богатейшие конструктивные возможности тональности XX века. Эти качества тональности — объективные предпосылки для создания разнообразных по своему гармоническому и образно-выразительному содержанию музыкальных произведений, обладающих конструктивной и художественно-стилистической *индивидуальностью.*

Многообразие типовых вариантов ладотональных форм в музыкальной ткани XX столетия. Отсутствие на сегодняшний день общепринятой классификации этих форм. Наиболее распространены варианты классификационных делений, связанные:

с отельными этапами исторического развития тональной системы (например, "античная система ладов", "церковные лады", классическая система мажора и минора или "тональность ренессансной полифонии" 90.31; 14.118);

с ладозвукорядным содержанием ("диатоническая тональность", "мажоро-минорная тональность" и т. д.);

с составом центрального элемента, характером его применения и характером функциональных отношений с окружающими элементами. (Например, "тональность с консонирующим центром", "тональ-

ность с диссонирующим центром (тоникой)" или "полигармоническая тональность", "политональность", "монотональность"; или "центропостоянная тональность", "центропеременная тональность"; или центром системы то или иное созвучие является потому, что оно оказывается: а) исходным и конечным СОБИРАТЕЛЬНЫМ ЦЕНТРОМ, остальные аккорды и местные центры — его отдельными характерными частями, трансформациями; б) единственным созвучием системы, а остальные — лишь его повторения (точные, отчасти модифицированные);
в) остинатно возвращающимся и вследствие этого преобладающим созвучием — "остинатная тональность".);
с типом фактурного склада изложения ("гомофонная тональность", "полифоническая тональность", "монодийная тональность" и др.);
с конкретным авторским стилем.
Многообразие модификаций тональности и связанная с этим многообразием многочисленность их определений. Часто встречающаяся "многоименность" в определении конструктивно сходных тональных модификаций и, напротив, отнесение одного и того же понятия к разным формам тональности.
"ХРОМАТИЧЕСКАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ" понятие наиболее распространенное (из всеобъемлющих) в современной теоретической литературе и связанное с общей основой всей современной тональной музыки. Неисчерпаемые конструктивно-художественные возможности хроматической тональности. Отражение в ее трактовке индивидуальности творческих принципов многих композиторов нашего времени. Многочисленность структурных модификаций хроматической тональности, связанных с отдельными композиторскими стилями. Необходимость привлечения дополнительных понятий, определяющих *стилистические, технологические* и другие особенности этих модификаций. (Например, "тональность Хиндемита" с характерной для нее нивелировкой специфических особенностей звукоряда натуральных мажорного и минорного ладов, что ее принципиально отличает от хроматических тональностей, скажем Шостаковича, Прокофьева, ряда других композиторов, которые часто включают в свой состав многоступенные части основных диатонических звукорядов. Аналогично образуются понятия "модальная тональность", "додека-фонная" и другие, отражающие взаимодействие тональных принципов письма с принципами, относящимися к другим техникам звуковысотного построения).

Мажоро-минорные модификации хроматической тональности

Ведущая роль в современной музыкальной практике ладотональных построений, связанных со смешением ладов противоположного наклонения — мажорного и минорного и получивших общее определение — мажоро-минорные.
65
Первые этапы развития мажоро-минора как системы, выразившиеся первоначально через *смешение* ладов противоположного наклонения в форме их чередование, то есть ладопеременной форме МИКСОДИАТОНИЧЕСКОГО типа. Характерные признаки такой системы — непосредственная прямая связь каждого аккорда с тоникой внутри своей "субдиатонической" субладовой сферы (со своей мажорной или минорной тоникой). Участие в этом процессе смешения ладов различных звукорядов (прежде всего фригийского, тесно примыкающего к минору, параллельных ладов) .
Дальнейшее варьирование и обогащение гармонического содержания мажоро-минорной системы на протяжении длительного исторического ее развития*. Его основные пути: расширение состава ступеней тональности; обогащение ее функциональных связей и мелодико-интервальной структуры; усложнение природы этих связей; обновление трактовки тонической функции и структуры аккордики, связанной с выполнением тональных функций и структуры аккордики, связанной с выполнением тональных функций; привлечением дополнительных конструктивных элементов, новых форм внутритонального гармонического движения. Становление в процессе этого развития мажора-минора как собственно хроматической системы, специфическая природа которой связана с возможностью использования всех ее хроматических элементов в непосредственном контакте как с тоникой, так и между собой [48, 50].
"Неполные", "полные", "расширенные" варианты тональности мажоро-минорного типа как "десятиступенной системы"** и в том числе: ОДНОТЕРЦОВЫЙ ЛАД, 12-ти ступенный вариант [62.137-138], 17-ти ступенный [29.Ч.1, 69-82; 62.139-144; 27.65-72,74-86; 69.133-135, 137].
Множественность наименований, предложенных отечественными теоретиками по отношению к современной форме мажоро-минорной тональности: ДВЕНАДЦАТИСТУПЕННАЯ СИСТЕМА

[5.118], ДВЕНАДЦАТИСТУПЕННЫЙ ДИАТОНИЧЕСКИЙ ЛАД [53.35; 47.34,964, ПОЛУТОНОВЫЙ ЛАД [3.346], ХРОМАТИЧЕСКАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ [79.280], ХРОМАТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА [62.143] и другие. Ее обусловленность стремлением авторов этих наименований отразить в них наиболее характерные черты современной мажоро-минорной тональности: многоступенность, выходящую за пределы прежних десяти тонов лада; диатонический и хроматический принципы взаимодействия ладоступенных компонентов; многообразие форм реализации названных принципов и ряд других важных гармонических закономерностей.

Современное представление о мажоро-минорной форме тонально-

* 62; 72,48-51; 57; 36.294-311, 332-375; 87; 84; 10; 44; 93.221-227, 350-375

** 29.Ч.1, 55-68; 70.117-122; 62.23-137; 85.232-242

сти как *полисистемной* ладовой организации преимущественно мажорного и минорного наклонения, основанной на *двенадцатитоновом* звукоряде, каждый из элементов которого может выступать и как производная (альтерированная) и как самостоятельная (диатоническая или хроматическая) ступень этой организации на любом из ее конструктивных уровней. Многообразие выразительных свойств такой формы тональности. Его обусловленность богатством ее конструктивно-гармонического и в том числе звукорядного потенциала. Возможность как относительно полной, так и частичной реализации этого потенциала в конкретных структурах. Возможность выполнения каждым из звуковых элементов современной мажоро-минорной тональности *различных тональных функций* в последовательности и одновременности на разных структурных уровнях или одном (например, одним и тем же звуком роли основной и производной ступени, или диатонической и хроматической, вспомогательного и аккордового тона [66] и т.п.).

Ладопеременные (ладомобильные) формы мажоро-минора — одноименные, параллельные — исторически наиболее ранние формы мажоро-минорной тональной системы. Их диатоническая (МИКСОДИАТОНИЧЕСКАЯ) природа, связанная с чередованием отдельных диатонических связей и звукорядных компонентов. Ладопостоянные (ладо-стабильные) формы мажоро-минора как более его поздние формы. Их хроматическая природа, связанная с эмансипацией отдельных ступеней от своего диатонического ладозвукорядного значения. Возможность их осознания в наиболее поздних формах мажоро-минора и как хроматических ступеней энгармонического порядка, то есть не указывающих на свое определенное звукорядное происхождение (ХРОМАТИКА ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ). Характерность для современной мажоро-минорной тональности смешения разных ее форм в условиях конкретного художественного сочинения.

Основные пути становления тональности как хроматической и полисистемной формы ладовой организации

Диатоника и хроматика — пара коррелятивных понятий, противопоставляющихся в отечественной учебно-теоретической литературе. Связь понятия хроматика в этой литературе с такими явлениями как альтерация, отклонение, модуляция, сопоставление, мажоро-минорные отношения, неаккордовые звуки, линеарно-мелодические отношения за пределами диатонического звукоряда (например, диатонический опорный тон — хроматический вспомогательный тон и т.п.). Дальнейшее расширение этого круга явлений в научной теоретической литературе последних лет: хроматизм как отношение одноименных звуков, относящихся к разным звукорядам и образующих между собой интервалы увеличенной примы, уменьшенной октавы, увеличенной октавы. Непосредственная (прямая) и опосредованная (косвенная) форма таких отношений. Их разновидности: хроматика как "одноступенное явление" —

ХРОМАТИКА ОДНОСТУПЕННАЯ[67] (например, "си" и "си бемоль" как седьмые ступени двух натуральных звукорядов при одном центре "до" или пятые ступени, соответственно, ионийского рада и ряда 1.2 ... 1.2 при центре "ми"); хроматика как "разноступенное явление" — ХРОМАТИКА РАЗНОСТУПЕННАЯ (например, "си" и "си бемоль", соответственно, VII и VI ступени ионийского "До" и эолийского "Ре") [68, 35]. Диатоническая и хроматическая природа звукорядов, при взаимодействии которых образуются вышеназванные хроматические отношения (например, звук "си" — пятая ступень ионийского "Ми", а звук "си бемоль" — третья ступень звукоряда целотонного в позиции "Соль бемоль" и т.п.);

хроматизм как самостоятельная ступень тональности мажоро-минорного типа [44, 50, 52, 53, 66, 70, 71], "нейтрально-полиладовой тональности"[69], специфических конструкций, далеких от диатонических элементов даже в самом малом плане[61];
хроматизм как энгармоническое явление, находящее отражение и в современных формах мажоро-минорной тональности (модификации "одноименно-однотерцовых систем") и за ее пределами (например, в додекафонных структурах, в произведениях с техникой интервальных групп, сериальным и пуантилистическим письмом, в сонористических композициях)[117, 133].
Необходимость введения в учебную и музыкальную практику ряда терминов, которые бы разграничивали названные явления хроматики между собой. Некоторые из вариантов таких терминов, предлагаемые отечественными теоретиками: СУПЕРДИАТОНИКА [47], ДИАХРОМАТИКА [27.57, 70], ПОЛИДИАТОНИКА [79.271-272], ХРОМАТИКА МИКСТОВАЯ, МОДУЛЯЦИОННАЯ, СУБСИСТЕМНАЯ, ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ [93], РАЗНОСТУПЕННАЯ, ОДНОСТУПЕННАЯ.
Основные формы явления хроматики в ладотональных построениях:
1) частичное изменение диатонических неустойчивых ступеней, связанное с их повышением или понижением — альтерация;
2) внутритональные отклонения — ХРОМАТИКА СУБСИСТЕМНАЯ;
3) модуляции — ХРОМАТИКА МОДУЛЯЦИОННАЯ;
4) соединение различных субсистем в качестве конструктивных элементов организации более высокого системного уровня — ХРОМАТИКА ПОЛИСИСТЕМНАЯ. Ее варианты:
а) хроматика как следствие объединения диатонических субсистем — ДИАХРОМАТИКА (ПОЛИЛАДОВЫЙ ХРОМАТИЧЕСКИЙ ЗВУКОРЯД, ПОЛУТОНОВЫЙ ЛАД, ДИАТОНИКА СИНТЕТИЧЕСКАЯ, ХРОМАТИЧЕСКИЙ ПЕРЕМЕННЫЙ ЛАД, ПОЛИДИАТОНИКА, ХРОМАТИКА МИКСТОВАЯ);
б) хроматика как следствие объединения диатонических и хроматических субсистем.
Непосредственный и опосредованный варианты диахроматиче-

ских отношений. "Диахроматизм" как одноступенное и разноступенное явление (ОДНОСТУПЕННАЯ ХРОМАТИКА, РАЗНОСТУПЕННАЯ ХРОМАТИКА);
5) хроматические звуки как самостоятельные ступени тональности — ХРОМАТИЧЕСКИЕ СТУПЕНИ. Первое появление хроматических ступеней в "условно-диатонических" ладах (например, VII высокая в гармоническом миноре), затем мажоро-минорных формах тональности и, наконец, в ХРОМАТИЧЕСКОЙ ТОНАЛЬНОСТИ (ХРОМАТИКА ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ), ее звукорядно-нейтральных формах (ХРОМАТИКА ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ, ХРОМАТИКА АВТОНОМНАЯ).

Альтерация. Альтерированные аккорды. Политональность

Связь понятия "альтерация" с полутоновым обострением целотоновых тяготений в диатонических и хроматических формах тональности. Альтерированные аккорды — созвучия, содержащие в своем составе альтерированные звуки. Комплексно-альтерированные аккорды (ВВОДЯЩИЕ АККОРДЫ, ВВОДНАЯ или вводнотоновая СУБДОМИНАНТА и ДОМИНАНТА) — одна из характернейших форм альтерационного обогащения аккордики в тональной гармонии[72, 73].
Понимание под этими созвучиями тех, которые содержат два и более альтерированных тона. Специфика применения таких аккордов, проявляющаяся: в своеобразии их акцентуации; в совмещении аккорда, обладающего острым тяготением, с его же разрешением на сильной доле такта в момент кадансирования; в совмещении двух и более комплексно-альтерированных созвучий.
Генетическая связь альтерации в этих созвучиях с проходящими и вспомогательными хроматическими неаккордовыми звуками[72]. Понимание комплексно-альтерированных созвучий как явлений нового функционального порядка, нового гармонического качества в тех случаях, когда перед их альтерированными тонами регулярно отсутствуют диатонические варианты этих тонов[72 b-e, g, j], когда их альтерационное остронаправленное тяготение систематически не получает своего разрешения, когда основными тонами этих аккордов оказываются звуки, не обязательно являющиеся основными тонами их диатонических или альтерированных "прототипов". Возможное определение созвучий такого типа уже не как комплексно-альтерированных, а как "постальтерационных аккордов"* (ПОСТАЛЬТЕРАЦИЯ)[75].
ПОЛИСИСТЕМНОСТЬ — особая форма появления хроматиче-

* "Альтерация как-то "засыхает", иссякает источник ее функциональной энергии и она перерастает в постальтерацию, то есть тональную форму, связанную с последовательным применением альтерированных созвучий в новом "неальтерационном" качестве" 93.373.

ских отношений в ладотональных построениях. Проявление этого принципа в объединении разнообразных субсистем ладотональной природы как членов одной тональной организации. "Многоликость" их звукорядного материала. Его диатоническое, условно-диатоническое и хроматическое содержание. Опосредованная функциональная зависимость отдельных компонентов субсистемы от центрального элемента всей системы. Осуществление этой зависимости через посредство местных центров — центров субсистем, которым собственно и подчинены эти компоненты. Разнообразие связей, возникающих между местными центрами и основным. Их диатоническая и хроматическая природа — местные центры как диатонические и хроматические ступени тональной структуры высшего порядка. Горизонтальные[73] ("переменные") и вертикальные ("полигармонические") формы полисистемности. Ее наиболее сложные формы: ПОЛИЛАД [35, 36, 67, 68], ПОЛИТОНАЛЬНОСТЬ[35, 36, 74 a, b], ХРОМАТИЧЕСКИЙ ПЕРЕМЕННЫЙ ЛАД [73, 36].

Полилад и политональность (см. также ПОЛИЛАДОВОСТЬ)*. Сходство и различие этих форм полисистемности. Частое перерастание одной формы в другую, их сочетание в конкретных гармонических построениях. Трудность различения этих форм в тех случаях, когда конструктивные элементы полилада — сублады — отличаются очень высокой конструктивной развитостью или, напротив, когда конструктивные элементы политональности — субтональности — значительно в этом отношении упрощены. Частое явление полилада в политональных структурах — разнозвукорядные сублады, подчиненные общей ПОЛИТОНИКЕ [74 b, 78] и политональности в монозвукорядных ладовых построениях — разные тональности с одним и тем же звукорядом [74 a, 80].

Разнообразие звукорядного, конструктивного содержания и функциональных значений субтональностей и субладов в конкретных структурных проекциях полилада и политональности [76-92]. Часто встречающееся неравенство этого содержания и значений. Выполнение в последнем случае отдельными субсистемами (субладами и субтональностями) роли главенствующего гармонического "слоя", а другими — подчиненного [98-101].

Самостоятельная выразительность субладов и субтональностей — явление, осознаваемое на небольших участках гармонического процесса. Более частое их восприятие как *единого* выразительного целого, обладающего единым своеобразным более или менее непривычным звучанием. Связь такой самостоятельности с резким подчеркиванием конструктивно-гармонической независимости отдельных субсистем, их звукорядным и структурным обособлением в виде отдельных "слоев" музыкального целого. Факторы, обусловливающие, напротив, конструктивное единство полиладовых и политональных построений: ре-

* 48; 79; 32; 41 .Гл IX-X; 13.Л2; 52.341 -350; 85; 75; 79; 92

гистровая однородность, звуковысотное родство отдельных субсистем, их интонационная, метроритмическая, структурно-функциональная, звукорядная, тембровая и фактурная близость, ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ КОНСТРУКТИВНЫЙ ЭЛЕМЕНТ.

Основные отличительные признаки полиладовых и политональных конструкций:

регулирование развития в полиладовых построениях относительно простым по структуре общеладовым центром, реже СЛОЖНОЙ ТОНИКОЙ;

регулирование развития в политональных построениях ПОЛИТОНИКАМИ, СЛОЖНЫМИ ТОНИКАМИ, реже простыми созвучиями (при этом сами сложные тоники и политоники появляются сравнительно редко, иногда только в начале и в конце структуры, или только в конце);

очень частое совпадение отдельных опорных элементов разных субладов в ПОЛИЛАДЕ и их объединение в аккорды простой структуры, обладающие достаточно определенной направленностью к общеладовому центру;

большая самостоятельность в указанном отношении у опорных элементов субтональностей, их местного окружения;

подчеркнутая индивидуализация гармонического материала каждой из субтональностей, в том числе и тематическая, и фактурная, что не характерно для отдельных субладов. Усиление этого качества в субтональностях вместе с расширением их звукового состава, привлечением в него намного большего, чем это характерно субладам, числа хроматизмов, хроматических ступеней.

Наиболее четкое различие между субтональностями и субладами в тех случаях, когда первые обретают ярко индивидуальное интонационное содержание, а их собственные субцентры находятся в диссонантных отношениях и "резко" изолируются друг от друга наряду с другими субтональными элементами[76, 92, 97].

Варианты политональности и их классификация в работе Ю. Паисова [48] — наиболее разработанная систематика политональных явлений в музыке композиторов XX века. Основные критерии деления в этой классификации:

1) склад изложения политональности (у Ю.Паисова "фактура политональности");
2) интервальное соотношение субтональностей;
3) звукорядная природа субтональностей;
4) уровень гармонической самостоятельности отдельных голосов музыкальной ткани;
5) стабильный (одновысотный) и мобильный (модулирующий) характер политонального процесса;
6) характер гармонического содержания политональности по отношению к различным разделам музыкальной формы (формообразующая роль политональной гармонии);

7) семантическая природа политональности;
8) стилистические особенности политональности. Содержание классификации (излагается в соответствии с вышеназванным порядком основных критериев деления политональностей):

1. *Гармоническая*[76], *мелодическая*[77] и *смешанные*[78-80] разновидности политональности. ("Гармоническую политональность образуют аккордовые сочетания, состоящие из гармонических комплексов, принадлежащих различным тональностям. Смешанная политональность — одновременное сочетание одноголосных и многоголосных (либо двухголосных) слоев. Смешанная битональность имеет две разновидности: 1) сочетание одноголосной мелодии с инотональным гармоническим сопровождением ...[78] и 2) сочетание нескольких голосов в одной тональности с басом в другой ...[79]. К смешанной политональности (в отличие от "аккордово-мелодической") можно, разумеется, отнести и не столь уж редкие сочетания двухголосного тонального слоя с одноголосным ...[80]. Мелодическая политональность представляет собой соединение в одновременности разнотональных одноголосных мелодий..."*.)
2. Политональности с *основным* (терцовым[77, 80], квинтовым[79], секундовым[62, 76, 78] и тритоновым[81]) и *производно-обращенным* (квартовым, септовым, секстовым) вариантом интервального соотношения субтональностей. (Наиболее частое применение в художественной практике первых.)
3. *Диатоническая* [78, 80, 81] *и хроматическая* [76, 77, 79] политональности. (Отнесение к первой как редко встречающейся строго диатонической, так и условно-диатонической политональности, в которой "диатоника образует основу лада при наличии одного или нескольких хроматических (как правило, неаккордовых) звуков"**. Отнесение ко второй политональных объединений, состоящих не только из хроматических, но и диатонических субтональностей, если последние находятся в далеком родстве[81] (ХРОМАТИКА МИКСТОВАЯ, МИКСОДИАТОНИКА, ПОЛИДИАТОНИКА).
4. *Реальная, мнимая* и *промежуточные* формы политональности.

"Основное отличие мнимой политональности от реальной заключается в отсутствии ПОЛИТОНИКИ (то есть 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 — сыграть или представить звучащими отдельно друг от друга, они обнаружат свою принадлежность к разным тональностям, но при совместном звучании оказываются монотональными ...[68, 69, 77, 83, 84]. Кажущаяся при

* 48.67-68 ** 48.70-71

поочередном вслушивании тональная автономия голосов исчезает при их реальном гармоническом объединении из-за недействительности (или неяркости) важнейших факторов расслоения ткани на субтональности, отсутствия характерной структуры политоники в созвучии, исполняющем роль ладового центра .... Мнимая политональность ... по существу не входит в сферу действительной политональности и по своему ладовому смыслу оказывается принадлежащей к монотональности"*. Отнесение к промежуточным формам политональности следующих структурных явлений: тональные построения с органным пунктом и отклонениями в ведущем пласте (замкнутые органные пункты)[88, 89], тональные построения с органным пунктом и модуляцией в ведущем пласте[88] (разомкнутые органные пункты); построения с органным пунктом

на неустойчивой ступени (бас одновременно выполняет функции местной тоники и побочной ступени общей тональности)[72f, 89]; построения, в которых отдельные голоса содержат дублировку, создающую резкую диссонантную звучность по отношению к гармоническому окружению этих голосов[87] (эта диссонантность может быть связана и с выходом звукового содержания дублировок за пределы звукоряда ведущего голоса); "скрытая политональность"[82] — едва заметные политональные расслоения (у "мнимой" они, напротив, внешне очень подчеркнуты), связанные обычно с активизацией переменности функций в одном из голосов, которая ведет к противоречию тонального содержания данного голоса с тональным содержанием остальных.

5. Стабильная (однопозиционная)[62, 79, 81, 74b], мобильная (модулирующая)[74a, 76-78, 80, 85, 87, 88] формы политональности. Деление мобильной на варианты: политональность с субтональными модуляциями — в тональном переходе участвуют не все субтональности[76, 88] ; политональность с общей модуляцией всех субтональностей (1. Синхронно-параллельный переход во всех субтональностях — транспонирующая общая модуляция[86]; 2. Неодновременный переход в отдельных субтональностях — трансформирующая общая модуляция [77, 80]). Секвентные[74a, 76, 86], имитационные[80, 86, 90, 91] виды мобильной политональности. Политональность с отклонениями: с замкнутым субтональным отклонением (с возвращением к прежней субтональности)[88], развивающий вид (с новым переходом опять к новой субтональности)[88], "сближающий"[74a, 76, 87] (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" политональных форм с субтональным отклонением. "Развивающие отклонения как средство ладовой динамизации приводят к тональному сдвигу или модуляции, а замкнутые — образуют миниатюрную политональную трехчастность и подчеркивают устойчивость обрамляющей политональности. Соот-

* 48.73-74, 77, 82

ветственно различно и типичное местонахождение тех и других отклонений: первые помещаются чаще всего в конце начального или серединного раздела, а вторые внутри темы ... или в завершающем разделе формы"*.)

Субтональное обращение [92] — самый специфичный способ звуковысотных смещений в политональности, возникающее изменение битональной структуры воспринимается не как ее смена, а как "зеркальное обновление"; образующаяся в ходе субтонального обращения смена тональностей в обоих слоях ведет 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.

6. Политональность в экспозиционных, серединных, предъиктовых разделах и в замыкании произведений.

("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 произведения.... 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, например, из-за "упорных" повторений одной мелодико-гармонической формулы .... Особые функции получает политональность, вводимая на завершающей стадии гармонического развития..."**. Частое выступление в этом случае политональных и квазиполитональных эффектов как последнего противоречия в гармоническом движении произведения: 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***.)

7. Политональность как явление, связанное с "целостным пред-

* 48.138-139 ** 48.153-155 *** 48.460

ставлением 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"*. Отнесение к первой группе лирической, экспрессивно-драматической и колористической трактовок политональности. Включение во вторую — конфликтной, сатирико-комедийной и пространственно-изобразительной. Условность последнего разделения, связанная с включением в нее только наиболее распространенных семантических типов и невключения "смешанных" семантических разновидностей.

Основные истоки политональности в музыкальном искусстве до XX века: ПОЛИЛАДОВОСТЬ; органный пункт как форма проявления полифункциональности; полифункциональность вне органного пункта; образование диссонантных и СЛОЖНЫХ ТОНИК (ведущее к формированию ПОЛИТОНИКИ).

Развитие полиладовости еще в старинной полифонии как средства обогащения лада вариантами одной и той же ступени (обычно VI в миноре) [93a-f, 94]. Начало развития полифункциональности от переменности функций, лежащей в ее основе. Главная из ранних форм полиладовости — минорная, порождаемая одновременным звучанием разновидностей полного минора и их несовпадающих ступеней[93c, 94a-b]. Дальнейшее ее развитие, связанное с взаимопроникновением мажора и минора и объединением в одновременности разновидностей VII и III ступеней.[93d, 95] Разнообразие конструктивных и стилистических вариантов полиладовости, связанные с контрастом мажорной и минорной терций: от обычая заканчивать в старинной музыке минорные произведения мажорной тоникой к их последующему совмещению в одновременном звучании в профессиональном искусстве XX столетия (негритянская музыка, произведения А.Копленда, Д.Гершвина, позднего А.Скрябина и др.)[33b, 63]. Применение полиладовости с вариантами трех и более ступеней — путь, ведущий к хроматической тональности из-за снижения полиладового эффекта. Обилие случаев промежуточных между полиладовостью и политональностью в музыке XX столетия.

Органный пункт — первоначальная форма *полифункциональности,* постепенно подготавливающая политональность. Его истоки в раннем многоголосии (бурдонный бас в искусстве Средневековья), когда органные пункты сопровождали одноголосую мелодию. Дальнейшее усиление его роли как опоры всей гармонической конструкции в многоголосных структурах, ведущее к появлению первых черт политональности — образование тональных переходов над органным пунктом [96]. Промежуточный, неустойчивый характер такой политонально-

* 48.166

сти. Ее историческое развитие, идущее по пути фактурного, мелодического, функционального и структурного обогащения и обособления органного пункта. Два основных варианта подобной полиорганизации: "тонально разомкнутый" (с отклонениями в надстройке, ведущими к модуляции)[91] и "тонально замкнутый"[96, 98]. Перерастание политонального органного пункта в систематическую политональность, связанную с мелодизацией баса, с возникновением развитой фигурации, функциональной автоматизацией отдельных тональных слоев.

Полифункциональность и полиаккордика — две параллельно развивающиеся стороны в истории рождения полифункциональной и монофункциональной полигармонии (о полиаккордике см. стр. 26-28, 207). Кадансовый квартсекстаккорд — исходный момент рождения полифункциональности. Активизация ее развития в конце XIX столетия вместе с приходом в музыкальную практику многотерцовых созвучий и нетерцовых комплексов, их усложнением побочными тонами, усилением диссонантности вертикальных гармоний. Монотональное[67a, 72j] и политональное[76, 80, 85] явления полифункциональности и полиаккордики. Связь отдельных обособившихся субаккордов в автономно развивающуюся мелодико-гармоническую линию функциональных последований — характерный признак возникновения развитой политональности.

ХРОМАТИЧЕСКИЙ ПЕРЕМЕННЫЙ ЛАД — еще одна разновидность тональной полисистемности. Характерные гармонические закономерности этого лада:

хроматический *многоступенный* звукоряд; *центропеременность,* связанная с действием характерных для нее факторов, в частности метро-ритмического;

слияние в последовательности различного рода ладовых звукорядов как частей единого ладового образования, то есть как субладов одного хроматического переменного лада (см. также МУТИРУЮЩИЕ ЛАДЫ, МНОГОСОСТАВНЫЕ ЛАДЫ, ПОЛИДИАТОНИКА). Диатоническая

природа субладовых образований в хроматическом переменном ладе как наиболее характерное для него явление[99, 100, 100a].

Диатонический переменный лад — предшественник хроматического (ПЕРЕМЕННЫЙ ЛАД). Смешение традиционных диатонических звукорядов с разнообразными новыми звукорядами в хроматическом переменном ладе[101].

Частое явление хроматического переменного лада в мелодических пластах гомофонно-гармонической ткани на фоне относительно простого аккордового сопровождения, отличающегося подчеркнутой функциональной определенностью, направленностью тонального движения. Роль такого сопровождения как фактора компенсации той тональной ослабленности, которая возникает вместе с хроматическим ладом в соответствующих мелодических пластах, то есть как фактора, способствующего образованию тональной связанности на всех уровнях структуры в противовес "разрушительным" децентрализующим дей-

ствиям, 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 метро-ритмического содержания[73, 96, 99].

ПРОИЗВОДНЫЕ ЛАДЫ [2] — особая форма проявления принципа полисистемности и хроматизации музыкальной ткани. Их понимание как ладов, образованных путем смещения центра (опоры) с первой ступени на другие (чаще пятую — доминантовый лад)[102-104]. Горизонтальное[100] и вертикальное[99, 100] объединение производных ладов между собой и с основным ладом. Многообразие форм такого объединения: "переменно-производные лады", полилад, политональность. Наиболее простое и частое проявление "ладопроизводной" многоплановости — сочетание основного лада со своеобразными мелодическими и гармоническими оборотами, приближающимися в своем 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)[100]. Общая неустойчивость функциональных отношений в структуре производных ладов. Ее характерное проявление в определенной 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. Обусловленность 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. доминатовые аккорды в "доминантовом ладе" с аналогичными созвучиями в ионийском классическом мажоре или гармоническом миноре и др.); более частым появлением производных ладов после основных и в серединных — тонально неустойчивых участках гармонического движения, либо в экспозиционных разделах перед основными, но в более простом гармоническом решении и на меньших временных участках.

Хроматические ступени*

Основное отличие ХРОМАТИЧЕСКИХ СТУПЕНЕЙ от прочих хроматизмов тональности — выступление в качестве полноправных членов всей системы звуковысотных отношений, самостоятельных тонально-конструктивных звукорядных элементов. Характерные признаки этой полноправности и самостоятельности:

непосредственное соотношение хроматического звука с тональным центром в каденционном и других оборотах на правах основного тона аккорда [50, 53, 104a];

несвязанность хроматического звука характерным для диатоники немедленным разрешением в соседний диатонический звук, к которому направлено его тяготение[48, 50, 70];

подчинение хроматическому звуку диатонического, лежащего на полутон от него, как неопорного (вспомогательного, задержания)[66];

выполнение хроматическим звуком функции местного центра;
непосредственное соотношение с другими хроматическими звуками, переходящими прямо в основной центральный тон [76, 89];
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 [61, 66, 77]
то же условие при связи с аккордами хроматической природы[50, 105].
Появление одних и тех же звуков на различных уровнях структуры в разной функции, а именно как хроматических, альтерированных и диатонических — частое явление в современных композициях.
Хроматические ступени — явление, имеющее свои "корни" в народном разнонациональном творчестве **.

Функция

Понятие функции звуковысотных элементов

Функция в наиболее широком по смыслу определении — *конструктивное значение и связь различных компонентов* музыкальной ткани.
Функция гармонических элементов — конструктивное значение и отношение этих элементов в звуковысотной структуре или, иначе говоря, конструктивное значение и отношение гармонических элементов звуковысотной организации.
Связь понятия функции с конструктивными значениями элемен-

* 68, 62.106-141; 25; 27.74-86; 79.260-262; 53; 59; 85; 93.399-409
**106

тов в различных, не обязательно только тональных, формах звуковысотной организации. Возможное применение вместо этого термина других понятий: "значение", "конструктивное значение". Воплощение в функциях элементов звуковысотной организации:
смыслового логического отношения между ними, то есть отношения между этими элементами по их *смыслу,* по назначению их действия в структуре;
материально-гармонического отношения, то есть отношения между этими элементами по их материалу (звуковое и интервальное сходство или контраст);
общей логики гармонического движения.
Становление конкретного содержания функций высотных элементов в процессе их соотнесения, связывания и взаимодействия с другими элементами, то есть в процессе самого структурообразования.
Обусловленность функциональной природы этого процесса, его функционально-логических закономерностей действием различных принципов звуковысотного конструирования: ОБЩЕСТРУКТУРНЫХ, СТРУКТУРНОТЕХНИЧЕСКИХ и КОНКРЕТНОСТРУКТУРНЫХ.
Общеструктурные функции (общие функции) — значения и отношения элементов, присущие *всем* гармоническим проекциям структуры. Обусловленность содержания этих функций действием ОБЩЕСТРУКТУРНЫХ ЗАКОНОВ (принципов) звуковысотного письма.
Структурнотехнические функции (технические функции) — значения и отношения элементов, присущие *определенным техникокомпозиционным* (техническим) разновидностям структуры (серийным, модальным, тональным, сонористическим и др.). Обусловленность содержания этих функций действием ОБЩЕСТРУКТУРНЫХ и СТРУКТУРНОТЕХНИЧЕСКИХ ЗАКОНОВ высотного конструирования. Технические разновидности таких функций: тональные, модальные, серийные, сонорные, функции, связанные с техникой интервальных групп и т. д.
Индивидуализация содержания общеструктурных функций или, другими словами, индивидуальный характер его преломления в различных структурнотехнических разновидностях музыкальной композиции. Предпосылки этой индивидуализации — характерные отличия
Для классификации функций гармонических элементов существенно и "фактурное различие двух основных типов структур — одноголосных (монодических) и многоголосных (аккордо-гармонических). Элементы системы возможно также разделить на простые и составные. Простые — отдельные звуки ("монады"); интервалы, двузвучия ("диады"); трезвучия ("триады"); прочие аккорды, созвучия как единицы системы. Составные — разного рода объединения простых: "микролады" в составе монодического лада (имеется в виду *роль,* например, тетрахордов, триходов, прочих полихордов в пределах более объемных структур),

определенные аккордовые последования — формулы, субсистемы в составе системы (например, опорный аккорд с прилегающими неаккордовыми звуками или созвучиями в многоголосных ладах)" [93.243].
79
принципов высотного конструирования, присущих различным техникам письма.
Конкретноструктурные функции (конкретные функции) — значения и отношения элементов в условиях *конкретных* гармонических проекций структуры, то есть определенных музыкальных сочинениях. Обусловленность их содержания действием общеструктурных, техникоструктурных и КОНКРЕТНОСТРУКТУРНЫХ ЗАКОНОВ (принципов) звуковысотного письма. Индивидуализация содержания структурнотехнических функций в различных конкретных проекциях той или иной технической разновидности структуры. Основные предпосылки этой индивидуализации: характерные отличия в воплощении тех или иных технических законов звуковысотного письма в конкретных гармонических условиях; их смешение в одной конкретной проекции структуры; 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"; своеобразие фактурных условий, склада музыкального изложения.
Отсутствие на сегодняшний день каких-либо общепринятых определений и классификаций общеструктурных и отдельных видов технических функций (исключение — тональные, старомодальные, отчасти серийные и сонорные). Наиболее характерные общеструктурные функции, нашедшие свое непосредственное осмысление в современной теоретической литературе: функции главных и побочных элементов (или "главного" и "побочного"); основные и переменные; функции целого (общего) и части (частного).(Например, 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 нем свое отражение, как его частное и т. п.); функции начала и конца ("начальная", "конечная" или "финальная"); функции "границ" и "промежутка" ("граничная" и "промежуточная"); функции центра и центроподчинения; функции центростремительности и центробежности; "функции движения" (восходящего, нисходящего, остинатного) и "функции остановки" ("окончательной", "промежуточной")*; "функции гармонического напряжения" (нарастающего, спадающего и неизменного) и его отсутствия — "гармонической паузы" (то есть такие роли элементов, которые связаны с внесением ими каких-либо изменений в гармоническую напряженность структурного процесса или ее сохранением); "функции верха" и "низа", "края" и

* 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.
80
"середины" (например, 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.
Возможность выполнения одним и тем же гармоническим элементом в конкретной структуре разных общеструктурных функций в последовательности и одновременности (здесь — "низ", "частное", "начальный", там — "верх", "частное", "конечный" и т.п.)
Та же возможность в монотехническом или политехническом решении того же элемента (здесь трезвучие — "низ", "часть" "начальной" полигармонии, ее доминантовый субаккорд, там трезвучие — "верх", часть "конечной" полигармонии, "сегмент" ее серийного слоя и т. п.).
Существенное изменение природы одних и тех же общеструктурных функций в различных вариантах своего технического решения *.
Возможность выполнения *одних* и тех же общеструктурных функций *разными* гармоническими элементами в пределах *одного* сочинения как в одновременном (полигармоническом, полипластовом), так и разновременном (последовательном) вариантах, как в монотехническом, так и политехническом решении (КОЛЛАЖ, ПОЛИСТИЛИСТИКА)**.

* Так, например, "заключительный" элемент в строго модальном построении — "финалис", а в тональном — "тоника" — это принципиально разные в своем 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". Это тяготение к ней ощущается даже в моменты ее отсутствия, а само ее появление может прогнозироваться с достаточной вероятностью; "финалис" — тоже "последнее слово", но появление которого однако не связано со столь же определенными коструктивными "обязательствами" и "тяготеющими устремлениями" со стороны даже близлежащих, не говоря уже о более отдаленных элементах, то есть

"финалис" — это компонент уже значительно меньше, чем "тоника", влияющий на содержание предыдущего гармонического движения.

** Так, 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, то есть элементом, из которого производится все остальное или наиболее важное и в силу этого оказывается ему подчиненным в структурном и логическом отношениях. 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. Например, по отношению к серийной структуре таким ЦЭ становится на высоком уровне основной вариант серии, а "центроподчиненными" — производные от серии ее различные формы, их модификации. На более частном уровне в роли ЦЭ может появиться "часть" серии — ее сегмент, а центроподчиненными остальные ее части — сегменты. В процессе серийного развертывания возможны и какие-то "вариации" с той же серией, ее сегментами, которые ведут к своеобразной переменности "гармонического образа" и самой серии как ЦЭ, и ее отдельных частей как ЦЭ более низкого системного целого. Те же выводы применительны 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 сонор данной структуры, связанных определенным системным порядком по принципу нарастания или убывания в них каких-либо красочных свойств. Аналогично складываются и конкретноструктурные проявления функции ЦЭ в тональных произведениях: ЦЭ как местная тоника, ЦЭ как основная тоника, ЦЭ как совокупность тоники с примыкающими элементами, то есть в расширенном варианте (см. ГЛАВНЫЙ ЭЛЕМЕНТ) по отношению к центроподчиненным элементам с их окружением (см. ПРОИЗВОДНЫЙ ЭЛЕМЕНТ) и, наконец, ЦЭ как все, что было в тональной структуре 1 части сонато-симфонического или другого цикла, по отношению ко всему, что 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 своем гармоническом решении и системном значении. Естественно, что выполнение тех или иных общеструктурных функций может происходить и в различных вариантах музыкального склада: мелодико-линеарных, аккордово-гомофонных, "дискретных" и в одном. При этом неизбежно и изменение "облика" того или иного "технического воплощения" общеструктурных функций, обретающего то четкие границы в своем 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.).

81

Технические функции. Отсутствие каких-либо общепринятых подходов к решению этой проблемы в плане их подробной классификации и определений. Исключение — тональные функции, старомодальные функции, отчасти серийные (см. соответствующие разделы, посвященные этим техникам композиции).

Возможность выполнения *одних* и тех же технических функций как *разными,* так и сходными гармоническими элементами в пределах одного сочинения. Обновление природы этих функций, ее характера при изменении содержания их гармонического материала.

Конкретноструктурные функции — непосредственное воплощение общеструктурных и технических функций в конкретном гармоническом построении. Звуковысотные, метро-ритмические, конструктивно-логические и фактурные условия как конструктивно-определяющие по отношению к конкретноструктурным функциям их содержанию и характеру этого содержания. *Процессуальный* характер становления содержания функций [73.31-34; 88.53-56; 86; 43; 85.389, 397]. Специфические формы этой процессуальности, связанные с постепенным переходом гармонического материала одних элементов в материал других (например, последования из АККОРДОВ-ФАЗ, каждый из которых постепенно возникает отдельными своими компонентами в структуре предыдущих созвучий, заменяя их отдельные звуки, интервалы, субаккорды; или аналогичные проникновения красочных частей одного соноро-аккорда в другой; или перетекание звуковых компонентов одной "фазы-фрагмента" дискретного пространства в состав другой; или ИНТЕРПОЛЯЦИЯ тонов одного серийного сегмента в другой и т. п.).

Применение к таким гармоническим явлениям понятия "функциональная текучесть".

82

Смысловая, материальная и общелогическая стороны конкретноструктурных (конкретных) функций:

Смысловая сторона

— смысловое значение элементов в возникающем между ними взаимодействии. Воплощение в смысловой стороне конкретных функций общего содержания тех или иных общеструктурных (общих) функций. Неизбежная корректировка этого содержания в каждом конкретном случае. Ее обусловленность спецификой технического и материального исполнения общих функций в

конкретных гармонических условиях. (Так, как уже говорилось ранее, "конечный" элемент типа "тоника" и типа "финалис" — это в смысловом отношении далеко не одинаковое явление. То же различие, хотя и в значительно меньшей степени, возникает между тониками трезвучиями и их обращением, тониками консонансами и диссонансами и т.п.)

Материальная сторона

— отношения элементов по их материалу — звуковысотному и интервальноструктурному.

Общелогическая сторона

— воплощение в конструктивном назначении элементов каких-либо закономерностей общего гармонического движения, присущего данной структуре или ее разделам. (Так, отдельные "этапы-моменты" изменяющегося в своем звуковом составе, гармонической напряженности и краске сонорного "пятна", воплощают в себе, естественно, и отдельные моменты логики этого изменения, выступая как вполне определенные "части-ступени" его звукового состава, "ступени-степени" его гармонического напряжения (сонантности), "ступени-оттенки" его краски (красочности). То же можно сказать и об отдельных конкретных функциях модальных фрагментов в общем потоке звукорядных изменений, например, при звукорядной модуляции и др.).
Линейный, дискретный, красочный, сонантный, диагональный, вертикальный аспекты материальных отношений элементов. Понятие линейного аспекта как относящегося к однонаправленному развитию этих отношений. Понятие дискретного аспекта как связанного с такой формой материальных отношений элементов, при которой никакой однонаправленности в развитии этих отношений не наблюдается. Понятие красочного аспекта как относящегося к характеристике той стороны взаимоотношения элементов, которая допускает в качестве своих определений термины, связанные с различными цветовыми ассоциациями. Понятие сонантного аспекта как имеющего отношение к взаимодействию элементов в плане сопоставления их гармонической напряженности. Понятие "вертикальный" как относящееся к той форме материальных отношений двух и более элементов, которое решается одномоментно (например, отношения двух и более аккордов в "гомофонной одновременности"). Понятие диагональный как относящееся к такому появлению элементов, при котором их материальное становление и взаимодействие растягивается во времени (например, отношение аккордов в гомофонной структуре, изложенных в виде гармонической фигурации).

"Плавный" и "скачковый" характеры материальных отношений элементов. Их проявление во всех вышеназванных аспектах. (Например, в линейном. Здесь плавность отношений связана с такими явлениями как: линии-гаммы одноголосные и ленточно-многоголосные; "пучками" "разрастающиеся" или "убывающие" сонорные образования; "мутационно" развивающаяся звукорядная основа модальной структуры, т.е. плавно переходящая из одного модуса в другой; постепенно сгущающаяся или, напротив, разряжающаяся в своем звуковом наполнении дискретная ткань и т.п.).

Функциональная логика

Функциональная логика — логика функционального процесса, принцип (принципы) построения функциональных отношений.
Понятие ОБЩЕСТРУКТУРНОЙ ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ЛОГИКИ (общеструктурной логики) как принципа построения функциональных отношений, присущего *всем* проекциям структуры. Обусловленность содержания этой логики действием ОБЩЕСТРУКТУРНЫХ ПРИНЦИПОВ звуковысотного письма.
Понятие СТРУКТУРНОТЕХНИЧЕСКОЙ ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ЛОГИКИ (структурнотехнической логики) как принципа построения функциональных отношений, присущего *определенным* техническим вариантам структуры (например, модальным, тональным, серийным и т.д.). Обусловленность содержания этой логики действием общеструктурных и СТРУКТУРНОТЕХНИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ звуковысотного письма. Индивидуализация содержания общеструктурной логики в условиях действия принципов построения функциональных отношений, присущих разным техникам письма.
Понятие КОНКРЕТНОСТРУКТУРНОЙ ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ЛОГИКИ (конкретноструктурной логики) как принципа построения функциональных отношений, присущего конкретной гармонической проекции структуры. Обусловленность содержания этого принципа (принципов) действием общеструктурных, структурнотехнических и КОНКРЕТНОСТРУКТУРНЫХ ПРИНЦИПОВ

звуковысотного построения. Индивидуализация содержания структурнотехнической логики в различных конкретных проекциях той или иной технической разновидности структуры. Основные предпосылки этой индивидуализации: характерные отличия в воплощении тех или иных структурно-технических принципов в конкретных гармонических условиях, связанные прежде всего с разнообразными формами ограничения в их применении; своеобразие содержания гармонического материала элементов, выполняющих в разных произведениях или одном сходные технические функции; специфические нарушения логики функционального движения, присущей данной технической форме гармонического письма (например, функциональная инверсия в тональности, специфические прерванные обороты в ней; или интерполяционные явления в серийном движении, ротации в нем; или неожиданные для

ранее сложившейся логики сонористического движения и ее отдельных "красочных 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, присущих той или иной технике письма.

Тенденция к индивидуализации конкретных гармонических проекций структуры — характерное явление для музыки XX столетия. Ее выражение в индивидуализации как самого гармонического материала отдельных конструктивных элементов художественных произведений, так и, в известной степени, функциональной природы этих произведений — ее логики, характера содержания конкретных функций. Разнообразие современных принципов звуковысотного конструирования, богатство современного гармонического материала — реальная основа для существования названной тенденции.

Отсутствие в теоретической литературе каких-либо общепринятых определений и классификаций законов общеструктурной функциональной логики. Наиболее характерные из этих законов, нашедшие свое непосредственное или опосредованное осмысление в этой литературе:

принципиальное повторение закономерностей начально избранных функциональных отношений гармонических элементов в отношениях гармонического материала всей структуры или ее отдельных разделов (ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ЭЛЕМЕНТ, ГЛАВНЫЙ и ПОБОЧНЫЙ ЭЛЕМЕНТЫ, ОСНОВНАЯ МОДЕЛЬ СТРУКТУРЫ, ПРОИЗВОДНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ);

принцип комплементарности как основополагающий фактор становления функциональных отношений на любом уровне структуры, независимый от ее технического и конкретноматериального решения (другими словами, любые функции — общеструктурные, технические, конкретные — складываются по принципу комплементарности как отношения частей в целом, частей к этому целому. Например, общеструктурные функции ЦЭ и ПЭ есть части по отношению к целому в лице ГЛАВНОГО ЭЛЕМЕНТА и одновременно функции, возникающие как явления, комплементирующие друг друга. В свою очередь, та же комплементарность обнаруживает себя в отношениях между ГЭ и ПОБОЧНЫМ по отношению к ОСНОВНОЙ МОДЕЛИ СТРУКТУРЫ. В тональной структуре эта функциональная комплементарная зависимость находит свое непосредственное выражение в связях функций тоники, субдоминанты и доминанты, их взаимодействии. На уровне конкретной тональной структуры она всегда сохраняется, но принимает определенный специфический оттенок. Так, тоника в отношениях

типа: $I^5/_3$ — VII_7 комплементируется на пределе звукового контраста, консонантно-диссонантного противопоставления и, соответственно,

функционального сопряжения, если иметь в виду диатонический вариант тональности. Или, напротив, характер этого функционального комплементирования может иметь сравнительно мягкий оттенок. Например, в функциональном обороте T — S $IV^6/_4$, после которого возможны новые функционально-комплементирующие отношения, носящие более напряженный характер и т.д. Естественно, что в каждом из этих случаев возникают и соответственно разные варианты ГЭ, ПЭ и ОМС — основной модели структуры.);

принципиальное образование системы функциональных отношений с учетом конкретных свойств целесообразно избираемых конструктивных элементов 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.

Законы структурнотехнической функциональной логики. Отсутствие общепринятых подходов к решению этой проблемы в плане их подробной классификации и определений. Исключение —

тональные законы, серийные, старомодальные (см. соответствующие разделы, посвященные этим техникам композиции).
Законы конкретноструктурной функциональной логики. Их предпосылки: законы общеструктурной функциональной логики и законы структурнотехнической функциональной логики. Многообразие индивидуальных решений законов конкретноструктурной функциональной логики в условиях конкретного гармонического материала. Невозможность описания всех конкретных принципов построения функциональной логики — следствие этого многообразия.

Общеструктурные функции центра и центроподчинения в различных формах ладовой организации

Подразделение функций звуковысотных элементов в различных формах ладовой организации на функции "центра" и "центроподчинения".
Широкое понимание функции *центра* как значения и связи опорных элементов лада, а функции *центроподчинения* как значения и связи неопорных элементов.
Выражение функции центра в централизующем действии звуковысотных элементов, функции центроподчинения в центронаправленном.
Понимание *централизующего* действия как действия, связанного с организацией звуковысотных отношений неопорных элементов вокруг одного опорного, с созданием в окружающих его компонентах

определенной материальной и смысловой зависимости от него, определенного интонационно-гармонического напряжения, неустойчивости, находящих свое относительное или окончательное разрешение (в зависимости от конкретноструктурных условий: конструктивно-гармонических, синтаксических, фактурных и пр.) в данном элементе.
Понимание *центронаправленного* действия как действия, связанного с такой организацией неопорных звуковысотных элементов между собой и с опорными, при которой все они обнаруживают от него определенную материальную и смысловую зависимость, предстают как интонационно-гармонически напряженные, вызывающие *ожидание своего движения* к этому опорному элементу или его повторению при дальнейшем развитии структуры, и с появлением которого прекращается (в той или иной степени) существование связанного с ними состояния неустойчивости, напряженности и ожидания, то есть наступает относительное или полное завершение гармонического процесса.
Различный характер централизующего и центронаправленного действия звуковысотных элементов в различных по своему гармоническому материалу и конструктивным закономерностям разновидностях звуковысотной организации. Разнообразный характер взаимоотношений и взаимозависимости между центрами и центроподчиненными элементами в тональных и атональных формах звуковысотной организации. Разнообразие этих характеров и в различных видах каждой из таких форм. Возможность сближения в этом отношении между отдельными видами тональности и атональности в процессе накопления в каждом из них характерных свойств (материальных, конструктивно-логических) других.
Неограниченность гармонического содержания элементов, выполняющих функции центра и ценроподчинения в современной музыкальной ткани. Многообразие характера этих функций, связанное с индивидуальностью такого содержания. Вариантность функций центра и центроподчинения в пределах одного и того же сочинения — характерная закономерность не только современной музыки, но и произведений предшествующих гармонических эпох. Возможность, в этой связи, развития звуковысотной структуры не только в плане сопоставления разнофункциональных элементов (например, центр — опевающий элемент, или T — D VII_7 — T и т.п.), но и движения элементов однофункционального значения (например, сложнодиссонантный центр — менее диссонантный -консонантный — сложнодиссонантный, или T^8 - T^7 - T^5 - T^6 - T^5 и т.п.).
Различие централизующего действия одних и тех же элементов, степени их устойчивости в разных структурных ситуациях (например: центр в конце структуры или ее разделов; центр в повторенном гармоническом обороте или в оборотах с проходящими и вспомогательными созвучиями; ЦЭ на сильной доле такта или на слабой, то есть вообще или

он "устой" или "неустой" и в этом последнем случае уже не центр, а какая-то иная функция местного значения.
Аналогичное различие центростремительного действия одних и тех же элементов, степени их неустойчивости в разных структурных ситуациях.
Общехарактерные факторы, с действием которых связано становление тех или иных ладоопорных элементов в качестве центров системы:
многократная повторность этих элементов в качестве компонентов начинающих ("начальных") и завершающих ("конечных") движение структурного процесса на различных его этапах (1-я фаза движения, 2-я, 3-я и т.д.; или мотив, фраза, предложение, экспозиция и т.д.), то есть как компонентов, занимающих важнейшие в смысловом отношении позиции в общем потоке музыкальной речи;
метро-ритмическое (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 определенного момента) обеспечить достаточно ясное представление о *направлении* и *цели* настоящего последования, его функциональной логике. (В дальнейшем этот фактор будет именоваться как "ЦЕНТРОНАПРАВЛЕННОЕ 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 компонентом во взаимоотношениях с другими общественно-интонируемыми формами и, наконец, что особенно важно, гармонический материал и логико-конструктивные закономерности, которые в наибольшей степени совпадают с объективными закономерностями, непосредственно связанными с физической природой звука*;
"квинтовое соотношение" и некоторые другие факторы, которые

* В этом отношении показательна "история жизни" отдельных прерванных оборотов, последований типа "функциональная инверсия" и некоторых других. Если на определенном этапе своего вхождения в гармонические структуры они воспринимаются как нарушение логики центронаправленного последования, то в дальнейшем, в случае своего многократного употребления в художественной практике и в конкретном сочинении, слух начинает оценивать их как новые формы движения к центру, то есть уже не как, скажем, функциональную инверсию, а, скорее, как новую функциональную версию.

при определенных 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.
Общехарактерные качества центров в различных формах ладовой организации: опорность; обычное появление в качестве конечных элементов, завершающих музыкальное движение на различных этапах гармонического процесса, и частое в качестве начальных, открывающих его; материальная и смысловая связанность с окружающими неопорными элементами, основанная на принципах производности и комплектарности; 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).
Существенные различия в характере главенства центров в тональных и атональных формах ладовой организации. Ослабленность такого главенства у атональных центров, особенно в структурах, где гармонические элементы и принципы организации значительно отличаются от традиционно тональных, а формы связи этих элементов еще не обрели в общественном музыкальном сознании статус ЦЕНТРОНАПРАВЛЕННОГО ПОСЛЕДОВАНИЯ. Ярко выраженное или близкое к этому главенство центров в структурах, сохраняющих основные закономерности классико-романтического системного мышления. Основные предпосылки такой "яркости":
совпадение характерных для традиционной тональности закономерностей (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 ЦЕНТРОНАПРАВЛЕННОГО ПОСЛЕДОВАНИЯ.
Понимание главенства тонального центра *(тоники)* как господства одного элемента над другими, как господства обусловливающего с наибольшей определенностью и ясностью *направленность* всего гармонического движения и в отдельных разделах структуры, и на всем ее протяжении, а также степень устойчивости элементов, участвующих в этом движении. Тоника — центр, направляющее и подчиняющее действие которого проявляется на значительном расстоянии от него самого, охватывает большие области структуры; другими словами, это центр, управляющий всеми элементами, включая сюда и его ближайшую периферию — *центроокружение,* и отдаленную — различные местные центроопоры и их собственное окружение (последние подчиня-
89
ются тонике структуры через местные центроопоры, то есть опосредованно) . Характерное отличие центра-тоники от других центров — способность управлять всеми элементами, 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, ее отдельных разделов, как логичного их завершения.
Возможность проявления названных качеств (в той или иной степени) у отдельных атональных центров в структурах, где наблюдается приближение к конструктивно-гармоническим закономерностям тонального типа. Понимание таких явлений структуры как системно-переходных или "промежуточных" от атональности к тональности. Нехарактерность для атональных центров активного проявления "закулисных режиссерских способностей" и особенно в тех структурах, в которых роль конструктивных элементов выполняется сложнодиссонантными 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. Возможность и полного отсутствия таких способностей у центров в тех атональных структурах, где имеет место принципиальной отказ от всех ранее сложившихся форм звуковысотного конструирования и используются крайне сложные гармонические сочетания и необычные типы их отношений. 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 — условие, которое до определенного момента может способствовать переходу этих формул, этой логики и центров, связанных с ними, из разряда атональных в разряд тональных, то есть допускающих достаточно точную экстраполяцию своего содержания, появления отдельных гармонических элементов и самого центра.
Основные причины, обусловливающие отсутствие у многозвучных сложнодиссонантных центров в атональности характерных качеств тональных центров:
слабое или практически совсем неощутимое выделение одного из компонентов таких сочетаний в качестве *основного тона,* господствующего над другими тонами, что в значительной степени ослабляет, если не полностью исключает действие столь важного и достаточно гибкого в своем проявлении фактора централизованного соподчинения как "квинтовое соотношение";
сама многозвучность и структурная сложность этих сочетаний, являющаяся значительным препятствием для четкого определения степени их устойчивости или неустойчивости при сравнении с аналогичным по содержанию окружением.
90

Тональные функции

Тональные функции — конструктивные значения и отношения гармонических элементов а тональных построениях.
Тоническая и нетонические функции как, соответственно, функции тонального центра и его окружения. Тоническая функция — значение и отношения ладоопорного элемента, нетонические — ладонеопорных. Выражение тонической функции в централизующем действии тонального элемента, нетонических — в центронаправленном*.

Понимание централизующего действия как действия, связанного с организацией всех ладовых отношений вокруг одного элемента, с созданием в окружающих его компонентах определенной зависимости от него, определенного интонационно-гармонического напряжения, находящего свое окончательное разрешение только в данном элементе.
Понимание центронаправленного действия как действия, связанного 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* [62.26-28; 72.59; 74.81-86, 107-120; 73. Гл.VII]. Основные функции — значения и связи элементов в соотношении с основным центром тональности ("основной тоникой"), местные — в соотношениях с близлежащими местными центроопорами ("местные тоники"). Отражение в местных функциональных связях, функциональной логике субсистемных построений закономерностей, присущих основной системе структуры. Становление местных функций в процессе частичного и временного освобождения высотных элементов от прямолинейного подчинения основному центру. Обретение ими в процессе освобождения значения *временных* тоник (местных центров) или различных местных нетонических функций — их окружения (периферии). Легкость преодоления этих функций основными. Понятие "переменность функций" как непосредственно связанное с названными функциональными явлениями.
Возможность выполнения тех или иных тональных функций различными по своему гармоническому содержанию элементами — одна из характерных закономерностей тональной музыки XX столетия. Понимание этой закономерности как явления, уходящего своими "корнями" в гармонический язык предшествующих эпох.
Непосредственная зависимость характера тональных функций от их звуковысотного содержания, интервального строения, места и вре-

* Функции эти "надо понимать не в абстрактно-логическом смысле, но в единстве чувственного и логического, то есть как характер действия аккорда, вытекающий из ладо-гармонической системы. Этот характер действия выражается или в централизующей роли аккорда (Т) или в направленности аккорда к ладовому центру..." [72.59].

мени появления, гармонического окружения. Изменение этого характера вместе с изменением гармонического материала элементов, выполняющих тональные функции, изменением их структурного местонахождения (например, тонический секстаккорд уступает в своей устойчивости при равных других условиях тоническому трезвучию; или 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 или ее части и т.п.; или доминанта, занимающая большой участок музыкальной ткани и сопровождаемая только аккордами ДД может приобрести значение и временной тоники — относительно малоустойчивой и сохраняющей "подспудно" свое основное функциональное значение и т.п.). Определенность границ усложнения гармонического материала тональных элементов и структурной ситуации, связанной с их появлением, за которыми выполнение тех или иных традиционных тональных функций становится крайне сложной задачей*.
Возможность развития гармонии тонального сочинения как в плане движения разнофункциональных элементов, так и однофункциональных (например: т[7-8-6-3] и т.п.)[106d].

Тоническая функция

Тоническая функция в самом широком смысле — значение и отношения ладоопорного элемента [75].
В более специальном — значение и отношения основного опорного центра ладотональности, его основной тоники [75 (раздел о тонике); 43; 76.309-310; 1.185-189,205; 29.41.66-67; 79.282-311].
Выражение тонической функции в централизующем действии одного из ладоопорных элементов, действии, связанном с организацией всех ладовых связей вокруг этого элемента, созданием в окружающих его элементах интонационно-гармонической зависимости, определенного ладового напряжения, находящего свое разрешение в данном элементе.
Различный характер централизующего действия тоник в различ-

* Например, при значительном усложнении структуры центра и окружающих его компонентов, когда отношение их основных тонов не поддается слуховому анализу, и прежде всего из-за невозможности выявления этих тонов среди массы других звуков; или при такой большой протяженности звучания

отдельных нетонических элементов, когда каждый из них постепенно обретает значение устойчиво звучащего "неустоя", то есть достаточно своеобразное функциональное содержание, которое скорее формально, чем реально может рассматриваться с позиций традиционной тональной логики; или, скажем, длинные цепочки из уменьшенных или маломажорных септаккордов в разделах с серединным типом изложения, которые обычно воспринимаются как процесс "размывания" традиционно-тонального функционального состояния структуры, и вызывают необходимость оценки отдельных аккордов из этих цепочек как "центров-неустоев", то есть опять же как устойчиво звучащих "неустоев", но совсем иного порядка по сравнению с вышеназванными.

92

ных по своему гармоническому материалу тональных построениях. Активизация этого действия в структурах с традиционным или близким к традиционному гармоническим материалом. Реальные предпосылки такой активизации (см. стр. 89).

Главенство тоники как господство одного элемента над другими, обусловливающее определенную направленность всего гармонического движения с наибольшей по сравнению с центрами других форм ладовой организации ясностью. Понимание тоники как "момента" гармонического движения, связанного с его "успокоением", как "режиссера" способного управлять другими элементами структуры, не только присутствуя среди них, но и "из-за кулис" [75.111].

Общехарактерные факторы, с действием которых связано становление тех или иных ладонеопорных элементов в качестве тоник (основных и местных), то есть конструктивно-тоникальные факторы (см. стр.88).

Общехарактерные качества тоник: наивысшая, по сравнению с другими опорными элементами, устойчивость; "закулисное режиссирование" в качестве главного элемента конструкции при своем отсутствии в гармоническом движении и другие (см. стр. 89).

Своеобразие проявления общехарактерных качеств тоник в структурах с разным конструктивным материалом. Изменение централизующих способностей тоник вместе с изменением их структуры, а также с изменением содержания предшествующего им гармонического процесса, их местоположения в форме и в зависимости от того, какие из характерно-тональных принципов звуковысотной организации играют роль конструктивно-ведущих или сопутствующих.

Возможность выполнения тонической функции разнообразными по структуре элементами. Трезвучия и их обращения — наиболее распространенный тип элементов, выполняющих функцию тоники в музыке классической и романтической эпох. Широкое распространение таких тоник и в произведениях XX столетия. Известные пределы диссонантноструктурного усложнения тоник, за которыми они не способны выполнять своих централизующих функций с той особой активностью и определенностью как это свойственно простым тоникам в традиционных вариантах тональной структуры. Отнесение их в этих ситуациях к разряду "новотональных", а в крайних случаях и "переходных" — уже не тональных, но еще не атональных — гармонических центров.

Диссонирующие тоники

Диссонирующие созвучия в функции тоники — характерное явление в современной тональной музыке.

* 29.Ч.1. 66-67; 79.282-311; 78; 43; 1.185-189; 75; 76.309-310; 48.47-50; 83.307-308

93

Обретение диссонирующими элементами конструктивной самостоятельности в ходе длительного исторического развития ладовой системы. Выведение их в процессе этого развития на роль *центральных* компонентов структуры.

Терцовые[32, 53, 54, 56, 58, 64, 106 a] и другие [62, 75, 100 c-e, 106 c-e, 107] разновидности диссонирующих тоник. Наиболее частое применение диссонирующих созвучий в роли местных центров, более редкое — основных и, в частности, начального и конечного. Нехарактерность употребления диссонирующих тоник в конце крупных разделов произведения и его самого. СОБИРАТЕЛЬНЫЕ ЦЕНТРЫ — исключение из этого правила [63, 75, 107, 117].

Понимание большинства диссонирующих тоник как усложненных или видоизмененных мажорных и минорных трезвучий [48, 54, 56, 61, 63, 64]. Существование в музыкальной практике диссонирующих тоник, в которых установление мажорной или минорной основы не всегда возможно [75, 106c-e].

Необходимое условие превращения диссонанса в опорный элемент — притупление противоречий, существующих между составляющими его компонентами. Невозможность полного выполнения этого условия — основная причина известной слабости централизующего действия диссонирующих тоник. Путь к укреплению тоникальности — устойчивости диссонирующих центров — придание устойчивости не только их основным тонам, но и компонентам, находящимся с ними, а также с

терцией и квинтой аккорда в диссонирующих отношениях. Факторы, с действием которых связано укрепление устойчивости диссонирующего центра во всех его компонентах:
метро-ритмическое доминирование 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 опорность того или иного элемента как центра местной линеарной системы;
обособление отдельных компонентов сложных диссонантных комплексов в группы консонирующих элементов (двузвучий, трезвучий). Связь этого фактора 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 определенной конструктивной самостоятельностью, дей-
94
ствуя до известного момента независимо друг от друга в мелодически обособленных пластах музыкальной ткани [74a, 76, 79, 80, 85, 87, 92, 98, 104].
Характерная закономерность, связанная с восприятием сложных тоник: чем значительнее проявление их гармонической однородности, тем меньше ощущается полиструктурный характер их содержания [85, 92, 98, 104.

фактор ТОНАЛЬНОГО ПОСЛЕДОВАНИЯ. (Значительное ослабление его действия в построениях, где ведущими конструктивными элементами являются диссонирующие аккорды со сложной структурой [10, 19, 32, 55, 58, 59 a, 61. 63, 65 b, 75, ,107] Основная предпосылка такого ослабления — меньшая конструктивная определенность основных тонов диссонирующих аккордов, то есть 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 между собой и с основным тоном диссонирующей тоники.)

"Ладоотражающие" свойства диссонирующих тоник или тоники в значении "собирательного" центра лада*

Отражение в диссонирующем тоническом созвучии характерных свойств гармонического материала структуры, его звукорядных и других особенностей, явление, характерное для сложных тональных построений современной музыки и имеющее давние традиции, свою историю развития в предшествующих тональных ("старотональных") стилях**. Особая ощутимость этой закономерности в тех тональных структурах, гармонический материал которых отличается подчеркнутой индивидуальностью, специфичностью. Наиболее частое ее проявление во взаимосвязи гармонического материала с заключительной ("конечной")тоникой, в которой концентрируются наиболее характерные из специфических черт этих структур, что придает тонике значение не просто центрального аккорда, а именно *собирательного* — необходимого только для данной конкретной структуры — тонического завершения, естественного и закономерного в своем появлении.
Проявление ладоотражающих свойств в заключительных тониках происходит и в тех случаях, когда значительная протяженность от-

* 75; 79.292-294; 43.366-375

** Например, "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].
95
дельных субсистем 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 своем гармоническом содержании тональности.
Особая разновидность таких "собирательных тоник" — центры, в которых соединяются элементы структуры, выполняющие в предшествующем гармоническом развитии функцию *местных* тоник.

Наибольшая характерность такого вида "собирательных тоник" для тональных структур с очень высокой концентрацией тонально-неустойчивых элементов, с минимальным показом обычной тоники и с многократными появлениями диссонансов в качестве ладового центра различного порядка, а также для структур, в которых ведущее место принадлежит линеарным формам движения.[107]

Применение "собирательных тоник" наряду с трезвучными и другими простыми центрами в рамках одного построения — особая форма "тонической переменности" или, другими словами, "вариаций на функцию" вообще и тоническую в частности. Ее далекий прообраз — вариантность классической тоники, функцию которой в одном произведении выполняют мажорное и минорное одноименные трезвучия и их обращения.

Многодиссонантные комплексы в функции заключительных тоник — явление нетипичное для тональных структур. (Обычно после них приходят тоники с традиционной простой структурой: трезвучие, октава, квинта, что, естественно, создает 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 самом широком смысле этого слова — значение и отношения ладонеопорных элементов. В более специальном смысле — значение и отношения центроподчиненных элементов.

Выражение нетонических функций в центронаправленных действиях ладонеопорных элементов, то есть 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, наступает относительное или полное (в зависимости от конкретноструктурных условий: синтаксических, композиционных, конструк-

тивно-гармонических, фактурных и других) завершение гармонического процесса.

Разнообразие нетонических функций. Их дифференциация в соответствии со степенью ладового напряжения элементов, выполняющих эти функции, их ладотональной неустойчивости. Различная активность центронаправленных действий у элементов разных нетонических функций. Объективные факторы, обусловливающие те или иные степени напряжения, неустойчивости элементов, выполняющих эти функции:

централизующая сила самой тоники данной тональной структуры;

тип интервальных отношений основных тонов элементов нетонических функций с основными тонами местных центров и в конечном моменте тех и других с основным тоном главной тоники. Нарастание определенности в функциональной зависимости элементов нетонических функций от тоники вместе с усилением гармонического родства основных тонов этих аккордов;

степень сходства звукового и интервального состава элементов нетонических и тонической функций. (Чем больше сходства 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.) ;

количество тонально-неустойчивых компонентов в составе нетонических функций;

величина 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 (неподчеркнутость), ритмическая краткость, приводящая к соответственно большей или меньшей неустойчивости элементов нетонических функций.

Разнообразие действий всех вышеназванных факторов в конкретных гармонических структурах. Практическая неисчерпаемость этого разнообразия — предпосылка и неисчерпаемости градаций ладовой напряженности элементов нетонических функций, градаций самих нетонических функций.

Существующая общность в действиях элементов разных нетонических функций. Проявление ее в логике поведения этих элементов, их материальном сходстве и отношениях. Понимание этой общности как сближения нетонических элементов в функциональном отношении, то есть как их функциональной общности.

Различие и сходство в действиях элементов разных нетонических функций — два неразрывно связанных фактора при всякой классифи-
97
кации этих функций. Разнообразие градаций нетонических функций в современной музыкальной теории*.

Конкретные свойства музыкального материала — объективные предпосылки — критерии, лежащие в основе градаций нетонических функций, предлагаемых в работах отечественных теоретиков. Важнейшие из этих критериев:

тип интервального соотношения основных тонов неустойчивых элементов с основным тоном ладового центра;

степень сходства и различия звукового и интервального состава этих элементов между собой и ладовым центром;

метро-ритмический, логический (смысловой), динамический, композиционно-синтаксический и другие факторы, действие которых определяет конкретное содержание тех или иных нетонических элементов в конкретных гармонических условиях.

Определение типа неустойчивости тонального элемента, разновидности его нетонической функции в зависимости от структуры интервала, выражающего *соотношение основных тонов* этого элемента с другими нетоническими элементами и самой тоникой — ведущий принцип всех известных функциональных классификаций".

Не случайность выбора названного принципа в качестве ведущего фактора этих классификаций: именно основные тоны гармонических элементов являются важнейшими компонентами всех тональных аккордов, играя роль конструктивно-гармонической опоры и основного конструктивно-тонального элемента, распространяющего качество своих интервальных отношений с основными тонами других созвучий на отношения остальных компонентов этих аккордов; именно их качества сохраняются независимо (до определенного предела) от изменений звукового состава аккордов, их расположения, структуры, то есть отличаются особой стабильностью, которая несвойственна другим элементам аккордов.

Абсолютная однотипность тональных функций в мажоре.и миноре.

* 59.151-157; 29.69-72; 57; 55.97-98; 39; 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.

** Ю.Н.Холопов в "Гармонии", 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 (тоника-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 (например, в "спутниках" секстовой смены)", скажем, во втором или третьем, или шестом септах); мнимый основной тон ("тот, что в действительности таковым не является. Например, звук f^1 в заключительной тонике a — c — f^1 мазурки Шопена ор.17 № 4... при формальном понимании классических аккордов a — c — f^1 разложимо по терциям (f — a — c с основным тоном f^1), что , однако, в контексте мазурки Шопена было бы грубой ошибкой" 93.267).
98
Их различие, связанное с ладозвукорядными условиями, но не с тональным содержанием.

Отдельные разновидности нетонических функций

Квинтовые (по немецкой терминологии — доминантовые и субдоминантовые) функции, значения и связи элементов, основные тоны которых находятся в квинтовом соотношении с основным тоном тоники.

Наивысшие конструктивно-тоникальные "способности", присущие созвучиям квинтовых функций. 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 как объяснение более высокой степени ладовой напряженности и тональной неустойчивости созвучий доминантовой функции по сравнению с субдоминантовыми, их определенной и активной направленности к ладовому центру. Особенно яркое проявление конструктивно-тоникальных "способностей" созвучий доминанты и субдоминанты при активном содействии других конструктивно-тоникальных факторов: метро-ритмического, фактора ЦЕНТРОНАПРАВЛЕННОГО ПОСЛЕДОВАНИЯ. Энергичность звуковой

смены, активная конструктивно-тональная сила, достаточная связанность (конкретнозвуковая, акустическая) — характерные свойства гармонических соединений элементов квинтовых соотношений.

Квинтовые ряды созвучий — неоднократное движение созвучий по квинтам (квартам — квартовые ряды)[59, 55]. Их диатоническая и хроматическая природа. Связь последней с привлечением в эти ряды побочных доминант (например, $D^7 \rightarrow$ T на VI (T_p), D^7 -> T на II (S_p), D^7 -> T на V (DD), D^7 -> T — движение основных тонов местных тоник образует ряд из четырех квинт и т.п.). Варианты хроматических квинтовых рядов: хроматизированный (диссонирующие ПD регулярно разрешаются в консонанс) и хроматический (непосредственный переход одного хроматического диссонанса в другой, обычно одинаковый или сходный с ним по форме [93.311]). Оценка таких рядов как особых зон с повышенным функциональным напряжением, сохраняющих свою тональную значимость, но проявляющих ее в плане обогащения тональности новыми функциональными основными тонами. Более редкие варианты квинтовых хроматических рядов — ряды, связанные только с использованием консонирующих созвучий. Менее ярко выраженная функциональная природа этих рядов. Возможность использования в качестве основных тонов таких созвучий и диатонических и хроматических ступеней тональности. Связь первого варианта с движением от периферии к центру, второго от центра к периферии (например, в C-dur:

VII<— III<— VI<— II<— V=I, D D .... и т.д.	или	I — IV — $VII_{I>}$ — $III_{I>}$ — $VI_{I>}$ D D ... и т.д.

99

Терцовые (медиантовые) функции, значения и отношения элементов, основные тоны которых находятся в терцовой связи с основным тоном тоники.

Разновидности терцовых функций: функции верхней и нижней медианты (медианты и "субмедианты" [85.292]), "пониженной" и "повышенной" [59.151-152; 25.229-230] или "низкой" и "высокой" [85.293], натуральной и хроматической, мажорной и минорной. Зависимость названных градаций терцовых функций от величины соотношения основных тонов элементов этих функций и 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 конца XVIII — середины XIX веков. Оценка их в гармонии венско-классического типа как явлений, для которых характерно сочетание признаков смежных с ними основных квинтовых функций и не характерно значение особых самостоятельных функций. Выступление медиант в этот период в качестве функциональных "спутников" по отношению к главным созвучиям. Возможность выполнения одной и той же медиантой в зависимости от гармонической ситуации, складывающейся вокруг нее *разных* основных функций (например, 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.)*.

Важнейшие факторы, предопределяющие наполнение медиант теми или иными признаками основных функций (квинтовых):

1) появление медиант до или после этих функций (так, трезвучие на VI ступени после T и перед трезвучием на III ступени — это обычно $T_{/6}$, то есть Тр — параллель к T; перед субдоминантой, взятой на более слабой доле, чем она — S_+^7 и т.д.);

2) на сильной или слабой доле такта (затактовое III^5_3 перед T — скорее доминанта (D_6), оно же после T — обычно ее функциональный партнер "спутник" ($T+^7$);

3) до или после созвучий с аккордовым (не функциональным) основным тоном на II ступени ($V1^5_3$ перед II^5_3 — $S_{/6}$, взятой на более сильной, чем она сама доле такта — скорее S_+^7, на более слабой доле и после тоники — T_P);

4) продолжение или начало в медиантах линеарного — проходящего или вспомогательного — движения начатого или продолженного в аккордах основных функций (квинта в трезвучии III ступени после примы тоники с последующим возвращением обычно воспринимается

* Здесь и дальше применяются функциональные обозначения по системе Х.Римана, но с учетом модификаций, предлагаемых Ю.К.Холоповым [93.502].

100

как вспомогательное движение внутри тоники с потерей ее примы в басу (T — $T+^7$ — T), то же при проходящем движении с выходом на терцию субдоминанты (T — $T+^7$ — S);

5) расположение основного тона медиант выше или ниже их примы и другие.

Сложный характер взаимодействия этих факторов, требующий объективного учета 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.

Рубеж XIX-XX столетий — время выдвижения терцовых функций на роль относительно самостоятельных гармонических соотношений аккордов VI и III ступеней с тоникой и с аккордами других функций, то есть отношений, обладающих собственным самостоятельным функционально-специфическим действием [5; 25.222-230; 59.151-152]. **"M"** — знак самостоятельной функции медианты, связанный с ее автономным от основных функций существованием. Значительное расширение состава ступеней и исполнителей медиантовых функций. Понятие "хроматические медианты", связываемое хроматическими терцовыми функциями мажоро-минорной системы. Особое специфическое проявление медиантовых функций в, так называемых, терцовых рядах созвучий. Их конструктивно-тональная, интонационально-гармоническая самостоятельность, связанная с отсутствием привычных разрешений, ведущая к реальному *расширению* тональной функциональности, образованию дополнительных функциональных основных тонов. Отсюда и возможность "порядковых" определений этих функций в терцовых рядах: пятая медианта (M_5), четвертая (M_4) и т.д. (ср. с новыми функциями пятой доминанты, четвертой доминанты и т.п. в квинтовых рядах созвучий). Сложно-опосредованный характер зависимости "порядковых" медиант от основной тоники. Сохранение ими в этих условиях плагально-восходящего содержания [100 a, b, d 109a,b,d] или автентического-нисходящего[50, 109c, e].

Относительно слабая ладовая напряженность созвучий терцовых функций, их менее определенная (по сравнению с аккордами других нетонических функций) и менее активная направленность к основному ладовому центру. Основные причины этого — обилие "мягких" консонирующих связей между медиантовыми созвучиями и тоникой, общих компонентов, то есть относительно незначительный звуковой контраст (особенно в условиях диатоники).

Секундовые функции — значения и отношения элементов, основные тоны которых находятся в секундовом соотношении с основным тоном тоники.

Разновидности секундовых функций, связанные с направленностью движения гармонических элементов: восходящая (вводная доминанта) и нисходящая (вводная субдоминанта).

101

Подразделение этих функций 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]. Различные степени ладовой напряженности у элементов разных секундовых функций: большая напряженность — малые секунды, меньшая — большие[19, 67a, 72b-h, i, k, 85, 92].

Специфическая природа центронаправленности и ладовой напряженности созвучий секундовых функций. Ее содержание и основные предпосылки:

отношение сильнейшего противоречия между основными тонами созвучий секундовых функций и тоники. Их соприкосновение, сталкивание, исключающее 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.

Тритоновая функция — значение и отношения элементов, основные тоны которых находятся в тритоновом соотношении с основным тоном тоники[53, 104a, 111].

Значительная обостренность ладовой напряженности элементов тритоновой функции. Ее предпосылки: предельная отдаленность основного тона этих элементов от основного тона тональности; диссонантный характер тритонового соотношения их основных тонов и секундового между другими тонами (всеми или некоторыми).

Специфический характер тритоновых отношений. Его обусловленность совершенно особыми мелодическими свойствами тритонового интервала, существенно отличающимися от аналогичных свойств остальных интервалов.
Относительно слабые конструктивно-тоникальные "способности" созвучий тритоновой функции, обретающие достаточную силу и определенность только при содействии других конструктивно-тональных факторов [18.29-46; 73.49; 85.293; 25.222-225].

Автентические и плагальные последования гармонических элементов

Автентический и плагальный характер последования гармонических элементов. Факторы, обусловливающие 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 — 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 нетонических функций

Определенное функционально-гармоническое родство между элементами различных нетонических функций. Его обусловленность такими объективными факторами как родство звуковых компонентов тех или иных нетонических элементов, характер интервально-гармонического соотношения их основных тонов с основным тоном тоники (тип интервала между ними и его направленность) — его автентическая или плагальная природа.
Действие названных факторов — объективная предпосылка к функционально-групповой дифференциации различных нетонических элементов. Две основные группы нетонических элементов:
группа элементов автентического соотношения с тоникой или, в самом широком значении слова, группа элементов доминантовой функции;
группа элементов плагальных соотношений с тоникой или, в самом широком значении слова, группа элементов субдоминантовой функции.
Характерные признаки элементов доминантовой группы:
седьмая ступень в составе элемента;
квинтовое соотношение (квинта вниз, кварта вверх) основного тона нетонического элемента с основным тоном тоники;
нисходящее движение — для элементов терцовых функций, *восходящее* — для элементов секундовых функций;
проявление звукового родства между элементами доминантовой и тонической функции через терцовый, квинтовый и другие тона, если

тоника имеет диссонантную структуру, но не через ее основной тон.
Характерные признаки элементов субдоминантовой группы:
шестая ступень в составе элемента;
квартовое соотношение (кварта вниз, квинта вверх) основного тона нетонического элемента с основным тоном тоники;
восходящее движение — для элементов терцовых функций, *нисходящее* — для элементов секундовых функций;
проявление звукового родства между элементами субдоминантовой и тонической функций через наиболее устойчивый тон тоники — ее приму. (Данный фактор — известная причина некоторой пассивности плагальных отношений по сравнению с автентическими.)
Относительная неопределенность функционально-групповой природы созвучий тритоновой функции. Признаки, указывающие на ее автентические свойства: отсутствие примы тоники в составе элемента тритоновой функции; включение (возможное) в состав этого элемента седьмой ступени (низкой в мажоре, натуральной в миноре), направленной в дальнейшем вверх к первой[111]. Признаки, указывающие на плагальные свойства: нисходящее движение квинтового тона тритоновых созвучий,

присутствие (как распространенное явление) шестой ступени тональности. Возможность получения однозначного ответа по отношению к созвучиям тритоновой функции только при учете характера отношений всех компонентов тритоновых и тонического созвучий, имеющих место в каждом конкретном случае.

Представление о тритоновой функции как индивидуально специфической в своем функциональном содержании, то есть не как об обязательно доминантовой или субдоминантовой, но как о *самостоятельной — "тритоновой",* вбирающей в себя характерные признаки и тех и других.

Некоторые характерные особенности современной функциональной теории

Принятие отечественными теоретиками различных (секундовых, квинтовых, медиативных и тритоновой) функций в качестве самостоятельных значений и связей звуковысотных элементов тональной формы ладовой организации как *отказ* от строгого понятия функции и в конечном моменте функциональной теории в римановском смысле этих терминов и понятий и возврат к более старой, чем римановская, "ступенной" теории, но со следующими особенностями:

с выделением главных и побочных ступеней как, соответственно, функционально более или менее определенных в своем конструктивно-тональном действии;

выделением их группового (общефункционального) подобия 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, но на новом уровне — явление вполне закономерное и обусловленное в своей диалектичности всем историческим развитием ладотональной системы, всем усложнением гармонического материала тональных структур:

расширением состава ступеней тональности, входящих в непосредственные отношения с тоникой (хроматические ступени МИКСОДИАТОНИЧЕСКОГО, ПОЛИДИАТОНИЧЕСКОГО, ЭНГАРМОНИЧЕСКОГО происхождения*);

расширением числа гармонических исполнителей (диатонических, альтерированных, хроматических) тех или иных функций, их интервально-звуковым разнообразием;

увеличением, в связи с этим, внутрифункциональных контрастов и усложнением конструктивных закономерностей (побочные доминанты и субдоминанты к диатоническим и хроматическим ступеням тональности, побочные медианты, хроматические медианты, секундовые и тритоновая функции).

Оценка секундовых, терцовых и тритоновой функций в современной тональной ткани как значений и связей элементов безусловно самостоятельных в конструктивном отношении, но 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 *неквинтового* типа на основе тонической опоры — важная закономерность в гармонии XX века. Становление многообразных вариантов тональности — следствие этой тенденции, одно из условий ее стилисти-

* Таким "ступенным функциям" на всех этапах их исторического вхождения в тональность присуща первоначально опосредованная зависимость от тоники, то есть зависимость, осуществляемая через посредство ближайших основных тональных функций. И только в музыке XIX и особенно XX столетий уровень самостоятельности этих" 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" как побочных S, D и M мажоро-минорного или какого-либо иного звукорядного (скажем, миксодиатонического) происхождения оказывается невозможной. Например, в случаях "звукорядонейтральной" ладовой организации, встречающейся в ряде произведений Хиндемита, Прокофьева и других композиторов, проявляющей себя также и в "длительных" терцовых рядах, в цепочках из уменьшенных, увеличенных и маломажорных созвучий. В последних случаях уже не возникает эффект побочности функций, поскольку отсутствует традиционное привычное разрешение, но зато есть момент расширения 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 (пример таких "пятых медиант" см. в Сонете 47 Листа. Здесь в движении медиантовых функций образуется автентичное нисходящее движение, но возможно и плагальное, как это происходит в тональной репризе пьесы "Дельфийские танцовщицы" Дебюсси).

ческой, конкретноструктурной индивидуализации. Так гармоническая тональность Хиндемита — ярчайший пример такой эмансипации, в которой управляющим принципом функциональности становится не классическая трехэлементная кварто-квинтовая формула зависимости, а

двенадцатиэлементная (ряд 1 Хиндемита — см. стр. 25) 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.

Функциональная логика в тональных формах звуковысотной организации

Основные принципы и закономерности функциональной логики классических тональных структур. Их достаточная разработанность и изученность в традиционной функциональной теории. Отечественная функциональная школа — непосредственный преемник лучших достижений этой теории. Внесение ею ряда новых фундаментальных положений в прежние представления о функциональной логике тональности, тональных функциях и другие, в которых учитываются новые функциональные явления, выступающие в качестве характерных закономерностей современной формы тонального мышления. Отражение в российской педагогической практике многих из этих положений (например, понятий: основные и переменные функции, гармонические и мелодические функции, ладотональная переменность и полисистемность, "функциональные спутники" и функциональная инверсия, постальтерация, функциональные дубли, ЦЭ и другие). Существующая потребность привлечения к этой практике и тех новых положений, которые еще остаются за ее пределами, несмотря на фундаментальный и объективный характер своего содержания.

Органические связи тональных структур современной музыки со структурами классико-романтического искусства. Проявление этих связей в виде общих конструктивно-гармонических закономерностей, равно гармонических средств, в общей функциональной логике.

Зависимость степени родства функциональной логики этих структур от сходства их гармонического материала. Непропорциональный характер этой зависимости, обусловленный значительной устойчивостью законов функциональной логики вообще и тональной в частности. Наибольшая устойчивость тех законов, действие которых обусловлено ОБЩЕСТРУКТУРНЫМИ ПРИНЦИПАМИ. Сохранение конструктивно-определяющего значения этих законов в различных модификациях тональности при разнообразных изменениях в их гармоническом материале и способах обращения с ним. Относительная незначительность обновления природы функциональной логики в этих модификациях. Ее существенное изменение при существенных качественных

преображениях гармонического материала. Характерность таких изменений для конкретно-структурных явлений тональности в музыке XX века

Тенденция к подчеркнутой индивидуализации гармонической природы тонального материала, а так же способов обращения с ним — типичное явление в творчестве наших современников. Определенное отражение названной тенденции и в сфере функциональной логики. Образование в музыке XX века расширенных форм функционально-тональной системы, в которых принцип ценности каждой ступени — как диатонической, так и хроматической "ступенной функции" — "перевешивает" принцип динамического подчинения самым сильным центростремительным движениям к тонике. Характерный для этих форм тональности "функциональный плюрализм" на многоступенной хроматической основе — ведущая посылка для создания индивидуализированных функционально-тональных структур. Выбор функциональных опор для каждого сочинения — начальный этап этой индивидуализации. Нехарактерность такого выбора для классической тональной системы. Сохранение в этих условиях основных общетональных законов функциональной логики. Индивидуальный характер их преломления в конкретных структурах. Обусловленность этой индивидуальности наряду с вышеназванными факторами и возможностью разнообразного варьирования интервально-звукового содержания тональных средств и способов обращения с ними. Специфические стороны подобной индивидуализации, связанные с привлечением в сферу действия тональных принципов звуковысотной организации как относительно новых, так и исторически им предшествующих приемов и средств гармонического письма (например, хроматические варианты терцовых и квинтовых рядов, функциональная инверсия, функциональные дубли и постальтерационные явления).

Основные принципы функциональной логики в классических структурах. Их конкретное выражение в формулах: T — S — D — T и t — d — s — D — t, отражающих, в конечном значении, определенный порядок последования гармонических элементов в различных модификациях тональной формы звуковысотной организации, который обеспечивает максимальное усиление тоники, становление централизованной зависимости между 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. Непосредственное выражение этих изменений в ко-

лоссальном расширении гармонических средств, принимающих участие в тонально-гармоническом процессе, в мощном увеличении и усложнении внутренней тональной контрастности — интервально-структурной, функциональной (побочные доминанты, субдоминанты, медианты), внутрифункциональной, ладозвукорядной (включение в

сферу данной тональности гармоний из разных ладозвукорядов с основным тоном, взятым как из основного лада, так и из "привлеченных"), в активизации альтерационных изменений в составе традиционных созвучий, в активном применении хроматических аккордов особой, линеарной природы. Связь подобных изменений в гармоническом материале с соответственными изменениями и в конкретной конструктивной логике тональных построений. Обогащение традиционной логики в этом случае новыми функциональными закономерностями. Связь ведущих из них с такими явлениями, как хроматические ряды созвучий, построенных по разным интервалам (квинтам, терциям, секундам), тритоновые замены (ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ДУБЛИ), ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ИНВЕРСИЯ, эмансипация секундовых, терцовых, тритоновых связей, в создании которых принимают участие различные по структуре консонирующие и диссонирующие элементы с основными тонами на диатонических и хроматических функционально-самостоятельных ступенях тональности. Явление последних, в отдельных случаях, и в качестве конструктивно-ведущих функциональных закономерностей, то есть 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 — реальная основа для сближения этих построений с традиционно-тональными.

Обобщение наиболее характерных функциональных закономерностей различных видов тональной формы звуковысотной организации в общеструктурном законе, именуемом как ПРИНЦИП КОМПЛЕМЕНТАРНОСТИ. Основные положения, раскрывающие содержание его действия в условиях тональной структуры:

возрастающая активность гармонического процесса обусловливается подключением новых звуковысотных компонентов в последующие созвучия;

повторение звуков и интервальных компонентов в элементах структуры способствует их объединению как непосредственному, так и опосредственному, с элементами, находящимися на расстоянии от них. С увеличением действия фактора повторности происходит деактивизация гармонического процесса;

последование аккордов обретает наибольшую активность и энергию, если основной тон последующего аккорда отсутствует в составе предыдущего;

увеличение внутриструктурной контрастности, осложняющей непосредственное действие классического принципа T — S — D — T, компенсируется ДОПОЛНИТЕЛЬНЫМИ ФАКТОРАМИ ОБЪЕДИНЕНИЯ (фактор ЛИНЕАРНОСТИ, ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ КОНСТРУКТИВНЫЙ ЭЛЕМЕНТ, "ТЕМАТИЧЕСКАЯ ГАРМОНИЯ").

Принцип ХРОМАТИЧЕСКОЙ КОМПЛЕМЕНТАРНОСТИ. Его активное проявление в тональных структурах с расширенным числом ступеней. Действие этого принципа в соответствии с общеструктурным

законом комплементарного построения структуры. Его содержание, обусловливающее тот "комплементирующий порядок" последования хроматических элементов, при котором гармонический процесс отличается наибольшей активностью, энергичностью и общей тональной связанностью. Аналогичность действий этого принципа и традиционно-тонального, выраженного в известной формуле T — S — D — T. Порядок последования хроматических элементов, направляемый принципом "нарастания хроматики" (хроматической комплементарности). Связь этого порядка с естественным переходом от элементов более близких к тонике к элементам, более отдаленным от нее. Понимание под собственно далекими от тоники элементами тех, основной тон которых образует диссонанс с ее примой — созвучия тритоновой ступени и ступеней, отстоящих на полутон вверх и вниз. Понимание конструктивного значения данного принципа как *сопутствующего* принципу T — S — D — T, но не как его заместителя в мажорно-минорных формах тональности. Выход этого принципа на ведущее место в структурах так называемого "новотонального типа" (отдельные разновидности ДИССОНАНТНОЙ ТОНАЛЬНОСТИ; тональности, где ПОСТАЛЬТЕРАЦИОННЫЕ элементы оказываются конструктивно ведущими или единственными; ряд вариантов звукорядонейтральной или "ладонейтральной" тональности и др.).

Основные факторы объединения в гармонических структурах

Практическая безграничность и неисчерпаемость современного гармонического материала. Намеренный отбор определенной части этого материала, его целесообразное ограничение в каждом

конкретном произведении — естественное и принципиально необходимое явление, в существовании которого находит свое многообразное воплощение общеструктурный закон ОГРАНИЧЕНИЯ КОНКРЕТНОГО МАТЕРИАЛА. Подчинение этому закону — обязательное условие *логического эстетически приемлимого становления развития структуры* музыкальных произведений, *ее явления как объективно существующего художественного целого.*

Обусловленность всякого конкретного ограничения конкретноструктурными свойствами начально избранных конструктивных элементов и зависимостью от принципов высотного конструирования, индивидуально избираемых для каждого данного сочинения или его части — КОНКРЕТНОСТРУКТУРНЫХ ПРИНЦИПОВ.

Богатство структурного потенциала начально избираемых конструктивных элементов, разнообразие принципов высотного конструирования, присущих различным техникам современного звуковысотного письма, многогранность их конкретноструктурного воплощения — предпосылки для существования различных форм конкретноструктурного ограничения.

Понимание тех или иных принципов высотного конструирования

как СТРУКТУРНОТЕХНИЧЕСКИХ ФАКТОРОВ ОГРАНИЧЕНИЯ МАТЕРИАЛА структуры в ее конкретных звуковых проекциях, то есть как факторов, упорядочивающее действие которых на звуковысотные элементы одновременно ведет и к ограничению форм их отношений и связи между собой.

Принципы высотного построения, индивидуально избираемые для той или иной конкретной структуры - КОНКРЕТНОСТРУКТУРНЫЕ ФАКТОРЫ ОГРАНИЧЕНИЯ. Их содержание, раскрывающееся как индивидуальное преломление структурнотехнических 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, то есть как *метод непосредственного обращения с конкретной гармонией, учитывающий свойства начальных конструктивных элементов и сущность определенных композиционно-технических принципов* звуковысотного письма.

Понимание упорядочивающего действия различных факторов ограничения как действия направленного на объединение конкретного гармонического материала в конкретном произведении, другими словами, и как ФАКТОРОВ ОБЪЕДИНЕНИЯ в гармонических структурах. Соответственное подразделение этих факторов на СТРУКТУРНОТЕХНИЧЕСКИЕ и КОНКРЕТНОСТРУКТУРНЫЕ.

Воплощение названных факторов в качестве основных или дополнительных. Отнесение к основным тех из них, которые являются конструктивно-определяющими и ведущими на протяжении всей структуры, действие которых распространяется на все ее элементы, независимо от их конструктивного уровня. Отнесение к дополнительным факторов, действие которых распространяется на отдельные части структуры, отдельные ее конструктивные уровни и элементы.

Дополнительные факторы объединения в гармонических структурах

Колоссальное расширение гармонических средств, принимающих участие в современном звуковысотном процессе, мощное увеличение внутриструктурной контрастности: функциональной, внутрифункционной и другой. Необходимость привлечения в этих условиях дополнительных факторов объединения, направленных на укрепление гармонической связности в структурах. Многообразие дополнительных факторов объединения. Наиболее характерные из них: ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ (или "добавочный" [85]) КОНСТРУКТИВНЫЙ ЭЛЕМЕНТ, "тематическая интонация" [55.51-52], лейт-элементы, отчасти "гармоние-мелодия" [18; 49.368; 78].

Дополнительный конструктивный элемент (правильнее — принцип дополнительного конструктивного элемента) — фактор, способствующий упрочению единства гармонических структур. Его связь, как и большинства других факторов единства, с *повторностью.* Принцип

действия этого фактора, проявляющийся в повторении какого-либо гармонического элемента (звука, интервала, интервального комплекса, субаккорда) в составе основных конструктивных элементов структуры на отдельных ее участках. Последовательное проведение принципа дополнительного конструктивного элемента — условие, обеспечивающее этим участкам структуры определенное единообразие колорита и способствующее тем самым достижению в них большей связности и цельности. Возможное комбинирование различных форм дополнительного конструктивного элемента между собой и с другими факторами единства (например, фактурными), имеющими меньшее конструктивно-композиционное значение.

Интервалы, интервальные группы, аккорды и отдельные тоны в функции дополнительных конструктивных элементов как составные части основных гармонических элементов,

"прослаивающие", "прошивающие" гармоническую структуру на отдельных участках или на всем ее протяжении, за счет их своеобразного "рассеивания" среди основных элементов, но не постоянного непрерывного повторения[107a]. Известное свойство многозвучных дополнительных конструктивных элементов — распадение их на отдельные части и проникновение в таком своем виде внутрь последований из основных элементов*.

Принцип дополнительного конструктивного элемента — важное средство *индивидуализации* гармонической структуры.

Исторические традиции, связанные с применением этого принципа в различных музыкальных стилях и более всего в творчестве композиторов, сознательно использовавших разнообразные ДКЭ в определенных 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 широко-

* Ю.Н.Холопов связывает понятие дополнительного конструктивного элемента (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, ее 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 новофункционального изложения, расширяющего сферу контрастов и подобий традиционной функциональной природы тональности. В качестве наиболее частых форм ДКЭ подобного рода называются аккордовые ряды из диссонирующих созвучий одинаковой структуры (например, 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 "моноструктурные 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: м 3 из уменьшенного септаккорда, б 3 из увеличенного трезвучия и т. д.; характерность такой взаимозависимости для ладов с симметричной структурой [93.357-362].

го применения принципа ДКЭ как важного фактора объединения и индивидуализации гармонического материала произведений.

"Тематическая интонация" — принцип, действие которого основано на повторности особого, опосредованного типа, при котором элементы, играющие подчеркнуто важную роль в построении темы, то есть конструктивно-тематические элементы получают свое дальнейшее развитие в разнообразных гармонических образованиях, становясь определяющим фактором по отношению к гармоническим связям произведения, другими словами, распространяют свои звуковысотные закономерности на связи разных гармонических компонентов структуры: аккордов[107a, 112, 117], интервальных групп[114, 115], более сложных субсистемных образований (например, логика тональных планов[112]), неаккордовых и аккордовых элементов и другие [55.51-52, 68-69, 73-75; 41.507-510, Гл. IX; 13.Л4.6; 66.30]. Ощутимость действия этого принципа на различных уровнях структуры. Опосредованный и не всегда достаточно определенный характер этого действия. Понимание данного явления как чрезвычайно значительного, образующего сложное и полное "событий", как указывает Б.Асафьев, становление музыки, 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" [18] — еще одно проявление принципа "тематической интонации". Его осознание в данном случае как вполне самостоятельного специфического фактора дополнительного единства в музыкальной ткани. Возможность применения принципа "гармоние-мелодия" по отношению к тематическим и *нетематическим* элементам как внутри темы, так и за ее пределами. Содержание этой взаимосвязи, заключающееся в свободном и регулярном превращении тех или иных элементов в вертикальные или горизонтальные сочетания. Осуществление таких связей как в непосредственном соотношении горизонтального и вертикального вариантов какого-либо элемента, так и в опосредованном — через "головы" других элементов
структуры[112, 113].

Необычность колористических связей, возникающих при применении принципа "гармоние-мелодия". Возможность изменения звукового состава в элементах "гармоние-мелодии" при

сохранении их интервальной структуры или, напротив, изменения этой структуры при сохранении звукового состава — свободные формы проявления принципа "гармоние-мелодия". Некоторое ослабление конструктивной взаимосвязанности между этими элементами в подобных случаях.
112

Атональность

Понятие "атональность" — музыковедческий термин, относимый к разнообразным музыкальным явлениям, связанным прежде всего с низвержением прежнего тонального порядка. Неспособность этого термина охарактеризовать такие явления *специфическим образом* или, другими словами, понимание его как *негативного,* указывающего только на отсутствие в произведениях какого-то тонального типа звуковысотной организации, но ни о чем конкретном не говорящем.
"Переводные" синонимы термина "атональность": ВНЕТОНАЛЬНОСТЬ, "нетональность", отчасти, МЕЖТОНАЛЬНОСТЬ. Характерное для отдельных теоретиков 50-х — 60-х гг. стремление разделять термины "атональность" и "внетональность", закрепляя их в качестве наименований за различными формами звуковысотной организации: термина "атональность" — за музыкальной тканью с абсолютно разрушенными высотными связями, не имеющей своей организации, иначе говоря, за неким звуковысотным хаосом; термина "внетональность" — за эстетически полноценными явлениями с достаточно определенной организацией, но не мажоро-минорного типа [75.166-168; 7.319-320].
Основная причина этой терминологической проблемы — методологическая ограниченность музыкальной теории, при которой исследователю гармонической структуры предоставляется только одна альтернатива: *тональный — атональный* в значении *организованный — хаотичный,* в то время как музыкальная практика предлагает ему огромное число звуковысотных построений, занимающих особую позицию между этими категориями высотной структуры, то есть построения, не являющиеся ни тональными, посколько тональные признаки в их классико-романтическом преломлении оказываются здесь часто *неопределенными* и даже *случайными,* ни атональными, так как они все же образуют высотную систему более или менее развитую, хотя и достаточно отличную от традиционно тональной. Отсутствие в современной теоретической литературе какого-либо одного общепринятого термина, который бы достаточно прямо указывал на существенные признаки таких типов системы, характеризовал их специфическим образом.
Участившееся применение в современной теоретической литературе термина "атональность" только в значении *характерного свойства* системы — отсутствие ясно выраженных стремлений к одному тону, а также в соединении с понятиями, указывающими на какие-либо принципы звуковысотного письма, действие которых обусловливает другие конструктивные закономерности той же системы или этих по-

* 37;38;35; 11; 17; 85.325-352; 66; 41.Гл X; 95; 51.Ч.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

113

нятий без термина атональность, но с учетом его "негласного" присутствия в названном значении. Примеры таких наименований: "серийная атональность", "додекафонная атональность", иногда "пуантилистическая", "свободная атональность", "организованная атональность" и так далее.
Представление об атональности как форме музыкального мышления, ведущим конструктивным признаком которой является *избегание* или *эмансипация* от 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 звуковысотной системы — явления, воплощение и развитие которых, связанное, главным образом, с эстетикой экспрессионизма и других стилей, базирующихся на принципе *избегания,* привело к возникновению атональности. Понимание этих закономерностей как явлений, получивших свое 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" в произведениях 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 в сфере звуковысотных отношений — избегание элементов и последовательностей из них, сложившихся в музыкальной практике предшествующих двух столетий. Конструктивно-стилистическое многообразие таких нарушений, их проявление в различных аспектах "атональной эволюции" музыкального языка. Наиболее общехарактерные направления и этапы этой эволюции в сфере звуковысотных отношений:

1. Эмансипация хроматики через постепенное становление хроматических элементов в качестве *обособленной от диатоники* звуковысотной шкалы и, затем, самостоятельной хроматической системы тонального типа. Основные фазы и структурные разновидности этой системы: разнообразные ИСКУССТВЕННЫЕ ЗВУКОРЯДЫ; целотоновая и тонполутоновая гаммы; терцовые и другие ряды, структурная сущность которых обусловлена принципом периодической повторности одного или нескольких интервалов, действующих совместно в качестве одной интервальной группы; двенадцатитоновой звукоряд, все элементы которого являются полноправными конструктивно-самосто-

ятельными элементами хроматической системы. Общехарактерные качества этих структурных разновидностей хроматики: приниципиальная обособленность от диатоники и ограниченность, присущая всякой законченной системе. Специфика проявления названных качеств в искусственных звукорядах и двенадцатитоновой системе: временное обособление от диатоники и мажоро-минорной тональности — искусственные ряды, принципиальная несовместимость с ними как характерно стилистическое явление — двенадцатитоновая хроматическая система; значительная ограниченность искусственных рядов в сфере интервальных отношений, обусловленная минимальным числом разных интервалов, применяющихся в качестве их конструктивных элементов (один или два — см. примеры этих рядов на стр. 48), 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.

2. Эмансипация диссонанса — его применение как конструктивно-самостоятельного и ведущего компонента структуры или единственного конструктивного фактора, обособленного в своих связях от традиционных формул тонального языка XVIII-XIX веков.

3. 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 *миниатюризацией* этих "микроструктур", их исключительной многочисленностью и, наконец, явлением в качестве *единственной* конструктивной основы всей музыкальной ткани, а принципа интервальной группы (интервального комплекса) в качестве основного принципа системы децентрализованного типа.

Условная прямолинейность, неполнота и схематичность названных направлений и этапов атональной эволюции общехарактерных закономерностей гармонического языка конца XIX и начала XX веков. Их исключительно многообразное и сложное взаимодействие, соотношение и явление в самой музыкальной практике.

Общепринятое разделение фаз и видов атональности на "свободную" или "пресерийную атональность" и "организованную" или "серийную".

Многочисленность попыток, связанных с построением теории, способной полностью и достаточно доказательно охарактеризовать гармоническую природу "свободной атональности", объяснить те или иные наиболее ее важные конструктивные явления. Отсутствие окончательного решения этой проблемы в современной теоретической литературе. Существующие музыковедческие работы — реальная пред-

посылка для ознакомления с наиболее общими конструктивными закономерностями "свободной атональности".

Свободная атональность

Представление о ранних явлениях "свободной атональности" как исторически переходном этапе развития музыкального мышления в атональном направлении. Сложность и противоречивость конструктивной природы ранних форм "свободной атональности", связанные с разрушением прежних типов организации (тональных) и поиском новых, отказом от тематизма как исходного аргумента формообразования и самого тематического развития, а также от повторения и транспонирования мотивов, мелодической периодичности, секвентных перемещений, классического симметричного ритма, наконец, от использования и комбинирования традиционных форм и, с другой стороны, с последовательным утверждением мелодики с нерегулярным членением, крайне небольшой — мотивной — протяженности, избеганием повторения одних и тех же мотивов ("микромелодий") и их последовательного — однолинеарного, однотесситурного и тому подобного сцепления друг с другом с формированием основных типов мелодического движения: спуск, подъем, пребывание на одной высоте, в отличающихся друг от друга вариациях (метро-ритмических, интервально-мотивных и пр.), с утверждением в качестве *единственного* строительного материала *интервала,* а в качестве ведущего аргумента формообразования — 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[33 a, 114, 115].

Первые произведения, связанные с ранней атональностью, — сложный конгломерат, состоящий из разнородных — тональных и атональных, тематических и атематических музыкальных средств, столкновение традиционных и относительно новых форм композиционного мышления. Структурно-стилистическое многообразие конкретных воплощений "свободной атональности" во всех ее явлениях. Характерная черта современных теоретических исследований, посвященных "свободной атональности" — стремление дифференцировать ее основные качества по отношению к отдельным и прежде всего ведущим творческим стилям (А.Шенберг, А.Веберн).

Наиболее общие гармонические закономерности "свободной атональности" (примерно 1908-1923 годы), наблюдающиеся в произведениях разных композиторов в качестве характерных стилистических тенденций:

эмансипация вертикальных и горизонтальных звуковысотных связей от традиционных формул звуковысотного письма XVIII-XIX столетий;

преобладание контрапунктического письма над гомофонно-гармоническим, усиление роли контрапунктического фактора в создании вертикали, часто приводящее к отказу от аккордов как конструктивных элементов структуры;

исключительно большое конструктивное и выразительное значение фактуры как способа изложения звуковысотного материала;

принцип интервала и интервального комплекса — ведущие факторы построения музыкальной ткани по вертикали и горизонтали, ее становления и развития как самостоятельной однородной системы звуковысотных связей[33 b (30), 33 a, 114, 115];

краткость отдельных интервальных групп, их обособленность, связанная с непрерывным обновлением звукового содержания, варьированием интервальной структуры, фактурной индивидуализацией (регистровая, темповая, динамическая, метро-ритмическая в том числе разобщение с помощью пауз, артикуляционная);

образование непосредственных и опосредованных интервальных связей между нижними или верхними тонами отдельных интервальных групп, вертикальных сочетаний, а также между самыми нижними или самыми верхними тонами отдельных более крупных фаз движения музыкальной ткани на основе интервалов, входящих в ведущий интервальный комплекс;

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 (м2, 67, м9) в качестве постоянного конструктивного элемента, соединяемого с другими интервалами. Становления этого принципа как конструктивно-ведущего фактора построения структур в творчестве отдельных композиторов (А.Шенберг, в еще большей степени, А.Веберн). СИСТЕМА ПОЛУТОНА в атональности как ее организация, связанная с прибавлением к любому интервалу или интервальной группе полутона или их смещением на полутон — определяющий структурный принцип хроматической атональности многих композиторов[33 a, 114, 115];

крайняя диссонантность музыкальной ткани, обусловленная применением различных диссонантных структур как основного или единственного конструктивного материала;

постоянная переменность вертикальных структур, связанная с частым изменением количества звуковых компонентов, составляющих эти структуры, с внезапными и значительными регистровыми переносами, постоянными переходами от одного расположения к другому.
Интервальный комплекс (интервальная группа) — совокупность интервалов, составляющих единое целое ("микроструктуру"), — ведущий аргумент атонального структурообразования. Индивидуальный характер содержания интервального комплекса, определяющий в каждом отдельном случае индивидуальность интонационно-гармо-
117
нического единства, развития и выразительности всей данной структуры в целом. Основной принцип интервального комплекса (ТЕХНИКИ ИНТЕРВАЛЬНЫХ ГРУПП) — повторение его отдельных интервальных связей в связях ведущих в конструктивно-логическом отношении элементов структуры (прежде всего, начальных и конечных самых высоких и самых низких), в последовании однородных вертикалей (прямом и опосредованном), имея в виду их наиболее выделяющиеся гармонические тоны (чаще нижние и верхние), собственное повторение этого комплекса на протяжении всей структуры. Активное варьирование в различных его проявлениях — наиболее частый, если не постоянный прием, сопровождающий это повторение[33 а, 114, 115].
Связь интервально-комплексного мышления с конструктивно-гармоническими принципами музыки XIV-XVIII веков: техникой мелодических формул, используемых в качестве конструктивных элементов; трактовкой cantus firmus как основы больших циклических структур и выделением из него ведущих мотивов, становящихся основными аргументами формообразования. Активное распространение отдельных хроматических интервальных групп в виде различных местных мелодических образований в тональной музыке XIX века (например, мотивы — монограммы, лейтмотивы), их многократное тонально-гармоническое перевоплощение, ритмическое и другое обновление, лейт-гармонические комплексы, подвергающиеся разнообразной трансформации, различные формы интервально-мелодических остинато — предпосылки становления интервально-комплексного мышления в музыке XX столетия. Исторический характер процесса становления этого мышления как самостоятельного конструктивно-технического явления. Его содержание, связанное с постепенным переходом от отдельных хроматических групп, рассредоточенных в отдельных произведениях всей профессиональной музыки последних трех столетий, к их последующей концентрации в условиях одного музыкального сочинения в качестве дополнительного, а затем и основного фактора высотного конструирования.
Разнообразие форм интервально-комплексного мышления, отраженное в различных определениях: "техника тембро-мотивов" (тембровое варьирование — ведущий фактор), "техника интонационно-сплавленных ячеек" — "устойчивых звукокомплексов", "система хроматических микроструктур", "техника лейт-гармонического комплекса", техника "ведущего интонационного комплекса" и другие. Обусловленность такой многочисленности определений разнообразием конструктивно-стилистических воплощений принципа ИНТЕРВАЛЬНОГО КОМПЛЕКСА в современной музыкальной ткани, различным характером его проявлений, выступлением в роли ведущего или сопутствующего конструктивного фактора.
118

Основные факторы движения в атональной ткани

Плотность звуковой вертикали, ритм — основные факторы движения в атональной ткани. Их определяющее значение по отношению к динамике развертывания вертикали и горизонтали .
Важная, но вспомогательная роль первого из этих факторов в тональной музыке; его второстепенность здесь по сравнению с функциональностью ладотонального типа. Значительное усиление роли этого фактора при ослаблении последней. Выступление плотности аккордов — *ее степеней* и *переменности, —* а также ритма, соединяющего традиционную симметрию и стабильность с асимметрией и исключительно многообразной переменностью (мобильностью) в роли ведущих факторов гармонического движения при сведении конструктивно-структурного значения ладотональной функциональности до минимального уровня и особенно при ее полном отрицании.
Представление о ПЛОТНОСТИ АККОРДОВ как их гармонической напряженности — СОНАНТИКЕ, обусловленной характером интервалов, входящих в состав этих аккордов, — их гармонической напряженностью (сонантикой), регистровым положением и взаимоотдаленностью. Ослабление собственной напряженности интервалов при значительном отрыве звуков друг от друга — результат менее интенсивного взаимодействия их обертоновых призвуков.

Плотность аккорда — составная и основополагающая часть его КРАСОЧНОСТИ, участвующая в ее образовании наряду с тембровым, агогическим, громкостным и другими факторами музыкального изложения высотной структуры. Ведущая роль плотности аккордов в организации гармонического движения — предпосылка для ее изучения вне действия других факторов гармонической красочности. Зависимость плотности аккордов от их интервального состава, расположения и регистра. Повышение плотности вместе с усложнением интервального и звукового состава аккордов, увеличением числа диссонантных отношений, применением тесных расположений и низких регистров.

Характерные высотные качества созвучий, направленные на преодоление тонального начала, ладофункциональности тонального типа: максимальная насыщенность аккордов диссонантными компонентами, постоянная и внезапная смена расположений и регистров.

Понятие "сонантной функциональности" как явления, охватывающего значения и отношения звуковысотных элементов (интервалов, созвучий различного типа) в сфере их *кон-* и *дис*сонантных качеств. Определение названных значений и отношений как *сонантно-функциональных,* а процесса их становления и развития как функционального процесса *сонантного типа.* Закономерность этого процесса, его

* 34; 24.140-168; 92.Гл. XIII, XX и XXII; 14.171-190, 192

логика — сонантные закономерности", "сонантная логика" или закономерности и логика сонантности. Отражение в этих закономерностях, в его логике *определенного порядка в* появлении, развитии и исчезновении *конкретных сонантных качеств* конструктивных элементов музыкальной ткани. "Сонантный рельеф" — воплощение названных закономерностей. Разнообразие его конкретно-структурных решений. Различный формы этого рельефа как характерные конструктивные отличия одного такого решения от других. Его отдельные "пики" (высоты) — своеобразные ступени сонантного движения или "сонантные ступени" ("ступени-сонанты"). Глиссандирующие переходы между этими "пиками", связанные с плавным изменением сонантности — "сонантные фазы" или "фазы-сонанты". Совокупность "сонантных ступеней", расположенных в порядке нарастания или убывания в них *степени гармонической напряженности* — "сонантный ряд". Возможность сходства и различия этих рядов в разных музыкальных произведениях. Специфика применения одного и того же "сонантного ряда" в различных структурах, связанная каждый раз с *новым* порядком последования его "ступеней-сонант" — характерная предпосылка гармонической индивидуальности этих структур. Понятие "сонантная драматургия"; его связь с процессуальным изменением сонантного содержания музыкальной композиции, обусловленным определенными формально-конструктивными и образно-художественными задачами; рельеф динамики этих изменений как "сонантный рельеф".

Гармоническая напряженность интервала. Ее обусловленность степенью "согласия" обертоновых рядов каждого из тонов интервала между собой: чем больше общих обертоновых компонентов — тем слабее гармоническая напряженность интервала и наоборот.

Гармоническая напряженность созвучий. Представление о ней как о совокупности "напряженностей" ("сонантностей"), присущих каждому из составляющих эти созвучия интервалов.

Числовое выражение гармонической напряженности созвучий — одна из возможных и наиболее распространенных форм описания сонатного содержания гармонической структуры в атональной музыке. Варианты "числовой градации" этой напряженности, предложенные в работах Ю.Кона (34) и Ю.Холопова (92). Готовая таблица градации сонантности различных "вертикалей" с "приблизительной фиксацией величины сонантного напряжения" в "Заданиях по гармонии" Ю.Холопова [92.137]. Метод определения степени гармонической напряженности в статье Ю.Кона. 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; ряд дополнительных коэффициентов, указывающих на изменение сонантности одного и того же интервала в разных регистрах (субконтр- и контр-октавы = 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) , а также на ее изменение при появлении этого интервала как составного в пределах двух и более октав (больше октавы — минус единица, больше двух — минус 1,5, больше трех — 1,75, больше четырех —

1,875). Формула определения уровня гармонической напряженности: индекс интервала минус коэффициент составных интервалов, поделенные на октавный коэффициент. Возможное упрощение — учет сонантности интервалов, образованных только от основного тона созвучия.
Графическое выражение логики развития сонантности на основе ее числовых выражений — путь к наглядному изображению гармонического рельефа звуковысотной структуры в сфере ее напряженности, облегчающий процесс познания ее высотных и композиционно-синтаксических закономерностей[31].

"Ладоатональные" формы звуковысотной организации

Творчество величайших композиторов современности — воплощение объективно-исторической оценки места и роли "свободного атонализма" в музыкальной ткани как одной из многих, но не самой важной тенденции звуковысотной системы. Ее частое ограничение в основном композиционно-контрастными функциями (отдельные построения в крупной форме, отдельные гармонические пласты и пр.). Редкое проявление "свободной атональности" в качестве конструктивно-ведущей формы организации произведений крупной формы (чаще всего это небольшие композиции, различного рода циклы миниатюр и др.).
Характерная тенденция современного конструктивно-гармонического мышления — сопоставление различных форм атональности между собой и со всевозможными формами тональности на уровне отдельных разделов структуры и их смешение. Представление о таких "смешениях" как исключительно сложном и многогранном гармоническом процессе, связанном с "переплетением" характерных конструктивных элементов и закономерностей разных атональных и тональных типов системы, с накоплением в одной из них специфических компонентов другой. Существование названных явлений в условиях различных техник письма, так или иначе связанных с атональными и тональными принципами звуковысотного построения. Образование в связи с этим разнообразных терминов, в которых отражаются характерные качества таких "смешанных" типов системы: "ладовая атональность", "тональная додекафония" и им подобные.
* 63; 66; 85.325-352; 75; 13.Л4; 40; 41.Гл.Х; 92.Гл.ХХП; 14.ГЛ.5.

Наибольшая распространенность в творчестве современных композиторов тех форм атональности, которые сохраняют в себе такие закономерности ладового мышления как дифференциация гармонических элементов на опорные и неопорные, их отношения по принципу тяготения, деление на центральные и центроподчиненные*.

Основные конструктивные закономерности атональных форм ладовой организации

Атональные формы ладовой организации (в их наиболее специфическом проявлении) — наиболее характерные разновидности звуковысотной организации *центропеременного* типа. Взаимоотношения *потенциально-неустойчивых* гармонических элементов — ведущий фактор, определяющий специфику их гармонического содержания.
Подразделение звуковысотных элементов этих форм на *опорные* и *неопорные.* Обусловленность такого подразделения действием различных факторов системного конструирования и, прежде всего, метрического, ритмического, динамического и смыслового. Исключительно важная роль в этой характерно ладовой дифференциации высотных элементов фактора *логической связи.* Некоторое ослабление роли других факторов ладовой дифференциации в условиях атонального построения музыкальной ткани. Например, полная нейтрализация действия фактора "квинтовых отношений" в крайне низких регистрах и во взаимосвязи многозвучных сложнодиссонантных элементов нетерцовой структуры.
Значительные и часто принципиальные различия между отдельными разновидностями атональных форм ладовой организации, а также между ними и тональными, проявляющиеся в характере и степени взаимосвязанности отдельных элементов, логике их соотношения и дифференциации как опорных и неопорных. Обусловленность этих различий своеобразием гармонических качеств конструктивных элементов, применяемых в названных формах, а также способов работы с
ними.
Специфика качеств "опорности" и "неопорности", присущая звуковысотным элементам в атональных формах ладовой организации. Ее проявление в известной относительности этих качеств, их частой *условности* и "малоощутимости" или, напротив, подчеркнутой *прямолинейности,* крайне резкой контрастности. Возможность смешения таких состояний "опорности" и "неопорности" в пределах одной атональной структуры между собой и с другими "состояниями".

Ошибочность мнения об отсутствии между элементами атональных форм высотной организации отношений по принципу *тяготения* от неопорных элементов к опорным. Содержание этого принципа, раскрывающееся

*<...> лишь искусственным путем (и притом лишь ценой больших усилий) возможно получить гармоническую ткань, лишенную всякого центра" [92.225].

122

в той мысли, что тяготеющее устремление одного элемента в другой представляет собой не что иное, как *предугадываемый ход* от какого-либо неопорного элемента к опорному, сопровождаемый своеобразной или полной (в зависимости от конкретной структурной ситуации) "разрядкой" характерного для 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 акустическими, психофизиологическими, апперцепционными посылками и фактором повторности этого "хода" как в данном, так и других сочинениях*.

Многократная повторность одного и того же "хода" от неопорных элементов к опорным (с различным принципом структуры) — одна из важнейших предпосылок его "предугадываемости", превращения его в очередную форму "тяготеющей связи "между звуковысотными элементами. Значительное превосходство в этом отношении "ходов", нашедших свое многочисленное воплощение в произведениях разных авторов и гармонических стилей, прошедших более долгий путь интонационного осмысления.

Многочисленные музыковедческие исследования — свидетельство существования в музыкальном мире немалого числа музыкальных культур, в которых естественные, с нашей точки зрения, тональные тяготения — явление не характерное, часто вовсе чуждое, и, напротив, где к числу таковых относятся те формы поведения высотных 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 звуковысотного тяготения, естественных интонационных явлений является, как и в случаях с отношениями опорных и неопорных элементов в атональной ткани — сложным процессом, связанным с необходимостью многократного прослушивания нового для нас материала, а в отдельных ситуациях и с *отказом от известного предубеждения* против такой новизны. Изучение различных конструктивных закономерностей в построении и организации музыкального материала, включающего новые для нас формы звуковысотных связей — фактор, значительно ускоряющий и облегчающий процесс усвоения этих элементов музыкальной речи, экстраполяцию их поведения.

*Апперцепция — зависимость восприятия от предшествующего жизненного опыта. Зарождение этого опыта в раннем детстве вместе с зачатками словестной речи и логического мышления. Понимание его не только как личного, индивидуального, что само по себе, несомненно важно, но и как общественного, формирующегося художественной практикой путем наследования опыта предшествующих исторических поколений, развивающегося вместе с музыкальным искусством, а потому и как исторически обусловленного.

123

Необходимость гибкого объективно-диалектического подхода к проблеме "тяготений" и ее решения на уровне интонационного порядка в соответствии с действием следующих факторов:

объективными свойствами высотных элементов как конкретного материала структуры;

объективными акустическими качествами этих элементов;

реально существующими закономерностями в соотношении, развитии и взаимодействии элементов;

степенью *характерности* этих закономерностей для той музыкальной культуры, с позиций которой рассматривается данная гармоническая структура.

Ладогармонические центры и их окружение в атональности

Становление опорных элементов в качестве *центров,* а неопорных — *центроподчинения* (периферии), характерное для различных, в том числе и для атональных форм ладовой организации конструктивное явление.

Структурные разновидности центров в "ладоатональных" формах звуковысотной организации*:

интервалы и отдельные звуки[115-117];

сочетание звуков, интервалов, созвучий, каждый из которых может выступать в роли самостоятельного центра того или иного мелодически самостоятельного голоса или гармонического пласта музыкальной ткани [114, 115, 117];

ГРУППЫ звуков, интервалов, созвучий, закрепленных остинатным повторением[114, 115, 117];

созвучия разнообразного звукового содержания с любым принципом структуры [32, 107, 115-117].

Аналогичное содержание структур центроподчиненных элементов [32, 115-117].

Выражение функции центра в централизующем, а центроподчинения в центронаправленном действиях. Содержание этих действий (см. на стр. 87)
Различный характер централизующего и центронаправленного действий в различных по своему гармоническому материалу и конструктивным закономерностям атональных структурах.
Факторы, с действием которых связано становление тех или иных ладонеопорных элементов в качестве атональных центров (см. на стр. 88).
Общехарактерные качества атональных центров:
опорность; частое появление в качестве начальных и конечных
* 87.45-58; 63; 66; 90.39-42; 41.503-511; 14.171-190; 85.331-345

компонентов отдельных разделов структуры или ее самой; материальная и смысловая связанность с окружающими неопорными 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) "закулисно-режиссерских "способностей, свойственных центрам в тональных структурах и особенно в тех атональных произведениях, где роль конструктивных элементов выполняется сложно-диссонантными и многозвучными комплексами.

Организованная атональность.

Серийные формы организации атональности*

Конструктивное многообразие атональных форм звуковысотной организации. Серийные формы организации атональности — формы, отличающиеся наиболее высоким уровнем гармонической связанности, значительно превосходящие в этом отношении атональные построения со свободным интервально-комплексным развитием.
Историческое возникновение серийной техники как метода композиции на базе звуковысотных построений с атональными свойствами, как метода, направленного на организацию их материала.
Понимание этой техники как метода сочинения структуры, основанного на повторениях серии (ее проведениях), как метода, использующего *только* высотные серии. Термин "СЕРИЯ" — ряд (группа) звуков различных по высоте, из которого выводится вся высотная ткань произведения путем его повторения. Понимание этого термина и как *функции* такого ряда в композиции и как самого ряда в любых его повторениях. Варьирование звукового состава серий от трех до двенадцати *различных* тонов.
Разнообразие серийных форм звуковысотной организации. Его обусловленность: различием гармонического материала этих форм (интервальное и звуковысотное содержание серий; их количество; характер и степень сложности функциональной связи элементов структуры, образующихся на основе той или иной серии), а также своеобразием, применяемых в них способов работы с данным материалом.
Основные виды и фазы серийной техники в их историческом становлении:
ТЕХНИКА РЯДОВ, основанная на использовании в качестве основного гармонического материала одного или (реже) нескольких рядов, составленных из большого числа разных по высоте звуков и применяемых *только линеарным* способом[69, 101]. Характерное отличие
* 16; 17;37;33.113-156;51.36-45;13.Л5;41.Гл.X;11.60-83;89;91;96;24.197-250, 271-277; 92.XXI; 14.Гл.6.; 22.Гл.7

ряда от серии — невыведение из него вертикальных и всех других компонентов структуры. Применение в теоретической литературе термина "ряд" и по отношению к отдельным проведениям двенадцатитоновой *серии.* Основные методы работы с рядами: 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;
ТЕХНИКА СЕРИЙ или СЕРИЙНАЯ ТЕХНИКА[118-135], основанная на применении одной, реже нескольких серий, состоящих из различных по высоте звуков (от 3 до 12), в качестве исходного материала для построения *всех* звуковысотных элементов музыкальной ткани, а не только линеарных в отличие от "техники рядов". ДОДЕКАФОННАЯ ТЕХНИКА — разновидность серийной, применяемая на основе двенадцатитоновых рядов;

ПОСТДОДЕКАФОННАЯ ТЕХНИКА — техника двенадцатитоновой серийности, 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, происходит ее отступление на второй план как единого конструктивного целого, составленного из *двенадцати равноправных тонов);*

СЕРИАЛЬНАЯ ТЕХНИКА, основанная на использовании серий не только звуковысотного, но и других параметров (серии ритмов, тембров, динамики, артикуляции, регистров, темпов). Крайняя фаза сериальной техники — ТОТАЛЬНАЯ СЕРИАЛЬНОСТЬ — серийная организация *всех* компонентов музыкальной ткани, при которой заранее определяется и ограничивается каждая деталь звукового образа и с самого начала управляется с позиций *высшего сериального принципа — макроорганизации, в результате чего образуется строго детерминированная структура, пронизываемая разнообразнейшими отношениями и связями. Различные формулы, математические схемы, графики и прочее — выражение структуры тотально-сериального типа как в отдельных деталях, так и в целом. Их создание — процесс нахождения самой структуры во всех ее компонентах — главная, собственно композиторская проблема.*

Строгий и свободный способы применения серийной техники в творчестве современных композиторов. *Строгий* способ — воплощение правил серийной техники без каких-либо нарушений. *Свободный* — допускающий различные отклонения от этих правил наряду с

их относительно строгим выполнением. Наибольшая распространенность второго способа. Характерная для него тенденция к смешению приемов из различных видов серийной техники и их соединение с приемами высотного письма из других техник композиции. Жизнеспособность и перспективность этого направления, обусловленные большими конструктивно-гармоническими возможностями "смешанных техник" — реальные предпосылки для создания произведений, являющих собой высокохудожественный сплав традиционного и нового в интонационно-выразительном, образно-драматургическом и других аспектах их решения.

Понимание любой из современных техник *только* как исходного технологического аппарата, как метода, регламентирующего высотное соотношение звуковысотных элементов музыкальной ткани, как метода, который может быть подчинен любой эстетике — как нами приемлемой, так и глубоко чуждой, — и применение которого само по себе никак не определяет художественной ценности произведений, построенных с его помощью. Талант и общественно-гуманистическое кредо композитора — важнейшие факторы, обусловливающие эстетическую и художественную направленность той или иной техники композиции в творческом процессе на протяжении всего исторического развития музыкального искусства. Исключение из этого правила — причина появления слабых, "мертворожденных", нежизнеспособных произведений — плодов механического конструирования и бездарного подражания. Увлечение новыми приемами и гармоническими средствами в ущерб объективным законам музыкального творчества и в том числе естественным законам *преемственности* и *взаимосвязи* между вновь создаваемыми и традиционными элементами музыкального языка — путь к сочинениям узкоэлитарной направленности.

Додекафония*

ДОДЕКАФОНИЯ — двенадцатитоновая система композиции, являющаяся наиболее последовательной, совершенной и принципиальной фазой развития серийной техники.

Техника рядов и серийная техника — виды и фазы серийной композиции, предшествующие додекафонии.

Исторические корни додекафонии. Додекафонная техника письма — проецирование на интонационную структуру атональности полифонической техники XV-XVI столетий.

Многообразие связей додекафонии с музыкальным искусством позднего романтизма. Их проявление прежде всего в общехарактерной для многих стилей этой эпохи и более всего для вагнеровского и малеровского направлений тенденции к ладотональной децентрализации,

* 23; 37; 16; 96; 41.512-525; 66.31-35; 91.186-191; 14; 13; 87.58-68; 22 Гл. 7

эмансипации диссонанса, тотальной хроматизации музыкальной темы и всей ткани при полном равноправии составляющих ее тонов, в разнообразных формах комплементарности как основного логического движения гармонии.

Историческая закономерность появления серийной техники и ее наиболее совершенного вида — додекафонии как возможный результат поиска той формообразующей силы, которую в лице тональности и обусловленных ею организующих законов широко понимаемой функциональности в определенной степени теряла музыка отдельных художников позднего романтизма, а также последующих им композиторов-атоналистов. Характерное качество их музыки, связанное с постоянно растущей усложненностью мелодического материала и потерей тональной основы — уменьшение роли тематической контрастности как одного из ведущих факторов формообразования. Результат такого ослабления тематических приемов композиции без предложения каких-либо новых мощных и доступных восприятию средств композиционной интеграции — ощутимое разрыхление музыкальной ткани, исчезновение четкого внутреннего членения формы. Возрастание названных качеств в условиях сочинений крупной формы и более всего тех, в которых принцип атематизма становится уже не только следствием определенных изменений в логике звуковысотной структуры, но и *самоцелью.* 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.

Виды и фазы серийной техники, предшествующие додекафонии — различного рода пути к решению этих проблем. Многочисленность композиторов, стоявших у "колыбели" серийной техники: Николай Рославец (произведения 1913-1928 годов с техникой рядов или, так называемых, "синтетаккордов" с 6-8 тонами, на основе которых выстраивалась музыкальная ткань), Ефим Голышев (1914 год — струнный квартет, близкий в своей организации к конструктивным закономерностям додекафонии; 1920 год — "Ледяная песнь" — оркестровое произведение, 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 произведение; 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).

Классическая додекафония в ее наиболее догматическом периоде (3 квартет Шенберга) — исключительно ортодоксальный метод музыкальной композиции. Его негативные стороны, связанные с определенной абстрактностью и крайней формальностью способов организации атональной материи, их оторванностью от богатейших достижений, традиций мирового музыкального искусства, его интонационной сокровищницы, принципов тематического формообразования и многого другого. Неспособность додекафонии этого периода ликвидировать "ножницы" между новой атональной звуковысотностью и классическими типами форм, обеспечить решение проблемы формообразования на атональной основе, интонационно-конструктивной коммуникабельности произведений, созданных на этой основе. Относительное решение данной проблемы только в последующих фазах развития додекафонии, когда она прошла первые и, следовательно, самые сложные шаги, многое было переосознанно, сбросило "покровы" догматического формального, когда была отброшена непримиримость с иными принципами построения композиции и ранее сложившимися формами интонационного мышления, а главным условием единства интонационности и формы становится полная интонационно-структурная однородность музыкальной ткани, при которой все компоненты, в том числе *сама форма,* выводятся из одного и того же источника. Последующее стилистическое "примирение" додекафонии с другими техниками письма — животворное и перспективное направление звуковысотной организации в современной музыке. Особая благотворность в этом отношении взаимосвязей додекафонии с наиболее богатой в своих возможностях и традициях тональной композиции. Разнообразные формы проявления таких взаимосвязей:

построение и трактовка отдельных интервальных групп серий *(сегментов)* как тональных или квазитональных элементов (последнее встречается чаще) [89, 118-120];

введение собственно тональных построений (цитаты[119 b], ПСЕВДОЦИТАТЫ[89, 119 a], АЛЛЮЗИИ[120]), включающих разнообразные звуковысотные элементы, характерные в своей структуре и взаимосвязях для различных модификаций тональной системы, и органично подготовленные всем ходом предшествующего развития серийного материала;

дифференциация мелодических и гармонических элементов додекафонной ткани как устойчивых и неустойчивых, но в условиях тональной децентрализации[69, 101, 118-120];
включение в процесс формообразования принципа серийно-тематического построения композиции наряду с серийно-атематическим. (Важное значение последнего фактора в плане позитивного решения проблемы: додекафония и классические, в том числе сонатная, формы.)[101, 118, 120]
129
Художественно-выразительные и образно-драматургические возможности музыкальной ткани, создаваемой на основе додекафонной техники. Неправильность представлений о пригодности додекафонии только для выражения ужаса, страдания, испуга и тому подобных эмоциональных состояний. Обусловленность такой эмоциональной направленности прежде всего исходной интервальной структурой самой додекафонной серии, преобладанием в ней консонирующих или, напротив, диссонирующих элементов. Принципиальное представление о додекафонной технике как технологическом аппарате, который может быть подчинен любой эстетике: нами приемлемой или нам претящей. Безусловность и того факта, что додекафония, как и всякая другая техника, если она применяется строго, накладывает определенный — ей особенно характерный — специфический отпечаток на сферу выражения тех или иных эмоциональных состояний. Резкий рост возможностей додекафонии в сфере выразительности и воплощения жанрово-народного, национального при ее органичном контакте с ранее сложившимися формами гармонического мышления. Реализация этих возможностей не в прямом цитировании, а в самой характеристике образного строя, специфичности отражения различных жизненных явлений, в опосредованном отражении национального через звукорядно-ладовые, ритмические, тембровые средства и интонационно-характерные обороты. Творческое неортодоксальное применение додекафонных принципов композиции, их органический сплав с другими и прежде всего тональными формами высотного построения — реальные предпосылки для создания произведений исключительно разнообразных в художественно-выразительном и образно-драматургическом отношении.

Основные положения додекафонной техники

Додекафония — наиболее последовательная и совершенная разновидность серийной техники, в основе которой заложен ряд определенных принципов высотного конструирования, распространяющихся как на построение исходного материала додекафонной композиции — серии, так и построение всех остальных звуковысотных компонентов этой композиции.
Двенадцатитоновая серия — исходный материал додекафонной композиции, составленный из двенадцати неповторяющихся звуков темперированного строя. Классическая (ортодоксальная) теория додекафонной техники об обязательных качествах двенадцатитоновой серии:
1) наличие определенного плана и композиционной направленности в серии, связанных с намеренной подчеркнутостью отдельных интервалов, избранных в качестве наиболее характерных ее компонентов, другими словами, *наличие определенных индивидуальных черт* в логике интервальной структуры серии, позволяющих отличать ее от других серий. Подразделение серий на абстрактные, лишенные назван-
130
ных качеств, и конкретные, для которых эти качества характерны. Логика интервальной структуры конкретных серий — предпосылка будущей динамики, агогики, темпа и других сторон додекафонного сочинения. Обязательное условие такого значения серии — наличие в ней *определенного порядка в движении тонов,* их интервальном соотношении, при котором уже в самой серии создаются достаточно характерные динамические напряженности в их становлении, спаде и исчезновении. Понимание таких качеств додекафонной серии как конструктивной программы всех основных закономерностей будущей структуры произведения. Ошибочность мнения, согласно которому все элементы додекафонной серии принимаются в качестве абсолютно равноправных тонов и интервалов. Существование такого рода явлений только в качестве намеренной тенденции к дискретным формам звуковысотного построения, выходящим за рамки традиционных интонационно-музыкальных процессов и связанным прежде всего с атематическим принципом построения музыкальной ткани, поиском новых форм музыкальной выразительности;
2) повторение любого из тонов серии только после проведения остальных, то есть после того, как весь остальной материал серии будет мелодически, аккордово, полифонически исчерпан;
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 ее последующих модификаций различных элементов, так или иначе связанных с тонально-ладовыми формами структуры;
5) неприменение расположений тонов серии по хроматической гамме, квинтовому или квартовому кругу, а также более, чем по двум одинаковым интервалам подряд;
6) одноразовое появление каждого тона в *схематическом* ряде серии и т.п.
Принципиальное соблюдение этих и некоторых других правил додекафонии — крайне редкое явление в художественной практике. Его характерность для небольшого числа композиторов-ортодоксов. Постоянное нарушение названных правил за исключением двух последних, касающихся самой сути додекафонии -закономерность, присущая творческому методу большинства последователей серийно-додекафонной техники письма.
Характерность нарушения отдельных правил построения серии и для самых ранних образцов классической додекафонии. Связь этих нарушений с различного рода повторениями 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.[123, 127a]
Способы создания додекафонной серии: построение интервального ряда серии до сочинения каких-либо других источников будущего про-
131
изведения (например, темы); выведение этого ряда из первоначально созданной двенадцатитоновой темы.
Представление о серии в классических формах додекафонии как о схематической последовательности двенадцати разных звуков, образующих единое целое, обязанное заменить собой единство прежних тональных отношений, как *исходном* и *единственном* "строительном материале", применяемом для построения всех остальных компонентов структуры, но *никак не заменяющем тему* и ее конструктивных назначений. Возможное проявление серии в классических формах додекафонии в качестве исходного мелодического построения, не имеющего дальнейшего собственно тематического развития. Применение серии в значении собственно темы с характерными конструктивно-гармоническими, ритмическими и другими качествами, ее дальнейшее "квазитематическое" и тематическое развитие — характерное явление в творчестве композиторов, ищущих органичные сплавы разных техник композиции, в том числе додекафонной и тональной.
Систематизация додекафонных серий в классификации П. Булеза:
тотально-симметричные — интервальные ряды, допускающие свое расчленение на различное число сходных по форме интервальных групп, сохраняющих свой интервальный состав при различных перестановках звуков [121 a-c];
частично-симметричные и ассимметричные[122 a-c, 123];
тотально-ассимметричные*[120, 124].
Отличия этих типов серии друг от друга, обусловленные прежде всего различием их конструктивного потенциала. Большой набор разных по содержанию конструктивных элементов в ассимметричных рядах серий, меньший — в тотально-симметричных. Понимание такого превосходства ассимметричных и частично ассимметричных рядов над тотально-симметричными как фактора, обеспечивающего наибольшую вариантность развития додекафонной композиции, значительную контрастность и прочее. Максимум таких возможностей у ассимметричных серий, содержащих все возможные интервалы (ВСЕИНТЕРВАЛЬНЫЕ СЕРИИ).
Тенденция к всеинтервальности — характерное условие ате'матического построения музыкальной формы и атематической трактовки серии.
Целесообразность классификации П. Булеза, учитывающей принцип строения интервального ряда серии как исходного конструктивного материала всей будущей композиции. Возможность ее дополнения категориями, связанными с дифференциацией серийных рядов по другам признакам (например, серии, содержащей определенные ладотональные элементы: гармонические обороты, отвечающие, с определен-
* Boulez, P. Music today, London, 1971.
132
ными дополнениями, классическим формулам функционального движения; разнообразные ладозвукорядные образования и т. д.).
Классификация Н. Гуляницкой [14.199 — 202]. Группировка серий в этой классификации по следующим признакам:
соответствие [121 c; 122 a-b; 123] или несоответствие [118; 119; 121 a, b; 122 c] серий "постулатам" 12-тоновой техники;

характер взаимосвязи серии с материалом всей композиции. Серии, выявляющие закономерности додекафонной техники в ее изначальном классическом варианте получают наименование "ортодоксальных"; серии, связанные в основном с индивидуальным, не обязательно строгим выполнением правил додекафонии, характеризующие главным образом будущие тенденции гармонического процесса — неортодоксальных.

Серии ортодоксального типа делятся на четыре группы:

1) серии, построенные в соответствии со "строгими" правилами[122b, 123] или некоторыми отступлениями от них [120, 122 a];

2) серии, отличающиеся "ясностью и наглядностью" [119, 122 a, 122 c] своей формальной идеи или наоборот, "ее зашифрованностью"[120, 122 b, 123, 124];

3) серии, совпадающие с мелодией [120, 119 b. 118, 122 c];

4) серии, содержащие конструктивную информацию о целостной композиции, и напротив, менее перспективные в этом отношении (Кара Караев, Скрипичный концерт, II).

Дальнейшая дифференциация ортодоксальных серий предполагает учет структурных моментов, в том числе отношение к симметрии. Симметричные серии допускают свое разделение на различное число однородных сегментов, которые сохраняют свое структурное содержание при перестановке входящих в эти сегменты звуков; несимметричные или "частично-симметричные" допускают и уподобление, и контрастное сопоставление.

Серии неортодоксального типа включают наряду с вышеназванными и другие формы:

1) двенадцатизвучность, возникающая в результате повторности[125 a] (то есть состоящая из 12, но необязательно разных звуков) или неполная двенадцатитоновость[125 b] (более короткие серии);

2) двенадцатитоновые ряды, не связанные с "жестким" выполнением правил серийного построения, допускающие тональные ассоциации [118 121 a, b];

3) двенадцатиладовые ряды, порядок элементов которых в дальнейшем может нарушаться [126];

4) серии, не имеющие полного линеарного варианта изложения в контексте [126 b].

Общепринятая оценка всех интервалов серии при анализе додекафонных сочинений *всегда* как *восходящих* (например, если в серии есть движение на б.6 вниз, то в схеме она называется малой терцией с движением вверх) и их обозначение в цифрах, указывающих количество полутонов, входящих в эти интервалы (прима — "О", малая се-

кунда - "I" и т. д.). Применение такого принципа в большинстве известных теоретических исследований. Определенная абстрактность названной практики оценки интервалов всегда как восходящих, ведущая к игнорированию реального интервально-звукового характера серийного ряда, а в отдельных случаях (серия -мелодическая тема) и "живого" интонационного его содержания. Приемлимость этой практики только на первых формальных этапах изучения материала додекафонной структуры.

Схематические формы серии — основной рабочий материал додекафонной композиции, построенный на основе двенадцатитоновой серии. Четыре формы серии [118, 127]: *первоначальная* (P — "прима") или основная; *ракоход* (R) — проведение звуков первоначального варианта серии от конца к началу; *инверсия* (I) или обращение — форма, образующаяся в результате замены восходящих интервалов первоначального варианта серии на нисходящие и наоборот; *ракоход инверсии* (RI) — проведение звуков инверсионной формы серии от конца к началу. *Позиционные варианты* этих форм как их проведение от разных ступеней хроматической гаммы (12 позиций для каждой формы). Так называемый, "квадрат транспозиций" [37], одна из сторон которого — горизонталь — представлена четырьмя формами серии, а другая — вертикаль — двенадцатью позициями каждой из форм (всего 48 рядов в сумме) — часто применяемая форма предварительного, схематического, изложения основного рабочего материала будущей додекафонной композиции в целях изучения конкретных конструктивно-гармонических взаимосвязей между всеми формами серии на всех позициях.

Другие производные формы серии: ПЕРМУТАЦИЯ [127] — модификация серии, связанная с изменением ее интервального порядка, а так же порядка ее тонов с помощью регулярного их пропуска или перестановкой по каким-либо заранее подготовленным схемам и т. п.; РОТАЦИЯ [125 a, b] — особый вид пермутации, направленной на изменение порядка внутри отдельных звуковых групп серии путем "вращения", перестановки тонов этих групп относительно друг друга; ИНТЕРПОЛЯЦИЯ — вид серии, связанный с введением между тонами или группами данной серийной последовательности "посторонних" тонов, групп, принадлежащих той же серии, но взятых из других ее разделов — сегментов (ИНТЕРПОЛЯЦИЯ ОДНОСЕРИЙНАЯ или ОДНОРЯДНАЯ) или из других форм этой серии, использующихся одновременно с первой

(ИНТЕРПОЛЯЦИЯ МНОГОРЯДНАЯ или МНОГОСЕРИЙНАЯ. Ее особая разновидность — ПЕРЕКРЕСТНАЯ ИНТЕРПОЛЯЦИЯ [128], основывающаяся на регулярном "перебрасывании" отдельных тонов и групп из одного ряда в другой в виде своеобразного "обмена"); СЕЛЕКЦИЯ — отбор из одного, реже нескольких рядов серии отдельных тонов или групп для создания новой серии меньших размеров, используемой для структурной работы в качестве характерного ряда — основы, по отношению к которому

134

все остальные серийные звуки выполняют роль дополняющих тонов. Применение селекции в качестве крайне редкого приема и только в больших произведениях при условии использования всех остальных возможностей комбинирования с серийным материалом. Этот и некоторые другие "формоизвлечения" из основной серии — путь к созданию композиций, не обнаруживающих часто на практике реальной связанности, ощутимого гармонического единства и целенаправленности — рационализм, не обеспечивающий во многих случаях необходимой коммуникабельности произведений, построенных на их основе.

Два принципа изложения серийного материала: *горизонтальный* (линеарность, мелодика) и *вертикальный* (полифоническая и гармоническая одновременность). Многообразие способов работы с серией в горизонтальном и вертикальном аспектах. Наиболее распространенные способы работы с серией и ее различными формами по горизонтали:

1) повторение серии (ее форм) в одной и той же позиции [119 a, 120, 126] или на разных, то есть с транспозицией [118a, 127 ab, 135a];

2) повторение серии в виде одной из форм с сохранением начального тона или без его сохранения;

3) проведение нового варианта серии, начиная с ее последнего звука. (Два варианта такого проведения: с повторением последнего тона — "связующий мост", без повторения — "эллиптический мост") [127 a-b];

4) повторение серии с *частичной* пермутацией, при которой звуковые группы (ротационные члены) ротируются-"вращаются" так, что первый тон группы становится последним (например, первые три тона серии, составляющие один из ее сегментов, могут иметь следующие перестановки: 2 — 3 — 1, 3 — 1 — 2) [125 a]. Три вида продолжения, возможные по окончании ротации первой группы серии: *внешний* [125 a], при котором вторая группа начинается ближайшим тоном серии, идущим за последним тоном первой группы (в названном примере это будет четвертый тон серии); *внутренний,* при котором вторая группа начинается вторым тоном первой группы [122 a]; *контрротационный,* при котором первый тон новой модели является последним в предыдущей [122 a];

5) повторение серии (ее форм) с интерполяцией всех видов;

6) сегментация серий как дробление ее на группы от двух до шести нот — способ, направленный на повышение доступности серии для восприятия. Обычное использование этих сегментов в качестве самостоятельного материала в различных голосах структуры. Постоянное варьирование сегментов на протяжении сочинения в соответствии с функциональным назначением того или иного раздела формы этого сочинения — достаточно распространенное явление в додекафонии, в некоторой степени напоминающее мотивную работу с темой, но далеко

135

не идентичное ей. (Мотив — характерная конструктивная единица темы, сохраняющая свои основные признаки при изменении отдельных параметров, сегмент — явление, связанное с различным и часто меняющимся членением серии, подвергающееся в процессе структурообразования "растворению" в массе других сегментарных преобразований серий)[118 123; 126; 127; 135 a, b];

7) трактовка серии как мелодической темы, обладающей характерными ритмическими, темповыми, динамическими, темброинструментальными, агогическими и другими качествами, а также определенностью своих мотивных членений и связей. Различные формы такой трактовки, связанные с количеством тонов, отбираемых для данной темы из числа серийных: двенадцатитоновая, использующая весь звуковой ряд серии *; *парциальная* (частичная), содержащая либо часть тонов серии, либо приплюсовывающая к двенадцатитоновой серии еще несколько ее тонов **, следующих по порядку за двенадцатым звуком (1 — 2 и т. д.); *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) интерполируется (внедряется) в другие голоса музыкальной ткани. Дальнейшие способы преобразования тем-серий: разнообразное ритмическое, мотивное и

прочее варьирование их структуры, ведущее к ее явлению в качестве как исходных, так и совершенно противоположных по характеру музыкальных тем — "тематическое варьирование серий" или "тематические вариации серий"****; работа с серией-темой как собственно тематическим образованием при соблюдении основных принципов додекафонного конструирования и тематического построения формы. Частое применение сегментов серии в качестве характерных конструктивных элементов, сохраняющих свое интервально-структурное содержание на протяжении всей композиции или ее отдельных разделов (Шенберг, Веберн и др.) — характерное явление для первой из названных форм дальнейшего преобразования тем-серий. Возможность полного отождествления категорий мотива и сегмента во второй форме преобразования темы-серии.

Не частое применение первой из таких форм в творчестве додекафонистов ортодоксального направления. Полная нехарактерность для них работы с серийным материалом как с собственно тематическим образованием. Напротив, активное распространение этих форм в творчестве современных композиторов (60 -80 гг.), применяющих различ-

* 119 — 121 a; 122 b,c, 132

** 118, 127 b

*** 118, 129

*** 118, 120, 126, 127b, 128, 132, 119a,b.

ные композиционные приемы додекафонии в соединении с лучшими конструктивными явлениями тональных и других форм звуковысотной организации, с характерными для них приемами гармонического письма, принципами формообразования. Произведения отечественных композиторов (Шостаковича, Кара Караева, Шнитке, Денисова, Банщикова, Губайдулиной, Каретникова и многих других) — яркий пример художественной удачи и перспективности композиторских поисков в этом направлении.

Работа с серийным материалом в полифонической одновременности

Полифония — наиболее продуманный и разработанный компонент додекафонной техники. Ведущее значение полифонических предпосылок в организации вертикального пространства додекафонных структур по сравнению с гомофонно-гармоническими. Выведение из полифонии большей части основных правил додекафонного письма.

Неограниченность возможностей полифонического письма в додекафонии. Одно из немногих запрещений — последовательное исключение октавных и унисонных совпадений между отдельными голосами или их употребление в исключительных случаях. Применение октавных удвоений в качестве обычной дублировки — допустимое явление в свободных формах додекафонной композиции.

Наиболее распространенные способы работы с серийными рядами в полифонической одновременности:

1) построение многоголосной (линеарной, мелодической) ткани из тонов одного ряда серии [118(5=6 т.т.), 123, 131];

2) использование в каждом из голосов своего серийного ряда или формы серии: идентичных, но взятых от разных исходных тонов; различных, построенных от одного или разных тонов [118, 122a, 126-127b];

3) соединение вышеназванных способов с различными приемами работы с серийным материалом в одноголосии, в частности, с сегментарным членением, интерполяцией разных видов и др. [118, 125a, 126, 127];

4) разнообразные формы ритмизации каждого из голосов при проведении в них сходных или разных рядов и форм серии [118, 122a, 130];

5) разнообразные темповые характеристики каждого из голосов в 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.[130, 134];

6) имитационные формы построения (в том числе канонические) из разных или одинаковых рядов и форм серии, с различными изменениями (увеличением, уменьшением и пр.) [118, 126, 131, 132];

7) пуантилистическая конфигурация фактуры как особая форма воплощения полифонии в додекафонной структуре [125b, 133];

8) проведение отдельных голосов полифонической ткани с синхронным ритмом, ведущее к образованию своеобразных "псевдоаккордовых" структур [134].

Работа с серийным материалом в гармонической одновременности

Крайне незначительная роль гомофонно-гармонических предпосылок в организации вертикального пространства в классических формах додекафонной композиции. Их активизация в структурах, где происходит слияние додекафонных принципов серийности с тональными приемами конструирования.
Основные типы вертикальных комплексов в додекафонии:
сочетания как моменты слияния самостоятельных голосов атональной структуры [121b, 127a];
аккорды как фактурно обособленные многозвучные элементы, обладающие определенной гармонической самостоятельностью, выступающие в качестве логически дифференцируемых и определенных представителей конкретной додекафонной структуры или ее раздела [119, 120, 135.];
"псевдоаккорды", возникающие в результате проведения самостоятельных голосов полифонической ткани с синхронным ритмом [134, 136].
Принцип случайности, обусловливающий природу додекафонных сочетаний и их структурные качества. Характерное отличие додекафонных аккордов от сочетаний и "псевдоаккордов" — их относительная конструктивно-гармоническая самостоятельность, определенная закономерность появления, частое сходство друг с другом. Обусловленность этих и других качеств додекафонных аккордов более всего их преднамеренным, часто планируемым построением в соответствии с закономерностями серийного материала произведений.
Расположение элементов серии и их производных форм по вертикали — основной принцип структуры додекафонных аккордов. Наиболее распространенные приемы образования додекафонных созвучий:
построение с точным соблюдением порядка тонов серии [118, 119a, 135];
построение в соответствии с сегментарным делением серии: а) с соблюдением тонового порядка [120, 121a, 135b], б) со свободной расстановкой (ротацией) сегментных тонов [135a];
построение с применением всех названных приемов в последовательности и одновременности.
Применение этих приемов на основе различных форм серии — фактор, обусловливающий многообразие вертикальных структур додекафонных созвучий. Наибольшая распространенность второго и третьего приемов построения созвучий, допускающая более свободную перегруппировку серийного материала. Частое смешение свободного и

строгого распределения компонентов серии — предпосылка наиболее гибкой работы с серийным материалом, основанная на совместном применении вертикальных и горизонтальных сочетаний серийных тонов. Ведущий принцип этой работы — различного рода *комплементарность,* направленная на равномерное распределение всех тонов серии между вертикальными и горизонтальными сочетаниями; то же на уровне сегментарного и других способов построения вертикали и горизонтали.
Применение в серийных композициях созвучий моно- и полиинтервального строения, а также моно- и полиаккордов [118, 135].
Принцип *избирательности* в организации вертикали и горизонтали — достаточно распространенный прием построения линий и созвучий в додекафонии. Его направленность на применение в качестве конструктивного материала горизонтали и вертикали *только определенных элементов серии*, соответствующих общему гармоническому замыслу, другими словами, на создание характерного для данного произведения или стиля интонационного материала и определенных способов обращения с ним в соответствии с общим конструктивным замыслом.
Отсутствие общепринятого и окончательного решения проблемы атональной гармонии в условиях серийных форм ее организации и в том числе додекафонной — существенный пробел в современной музыкальной теории.
Специфические факторы гармонического единства, присущие прежде всего додекафонной музыке:
сама серия произведения, которая является единственным источником гармонического материала додекафонной структуры и таким образом присутствует на протяжении всего произведения в качестве активного фактора структурной связи;
характерность интервально-гармонического содержания самой серии — его специфика, конструктивно-логическая индивидуальность, позволяющие ощущать серийное происхождение ткани, ее серийную взаимосвязанность несмотря на свободу ритмики, октавных и других перестановок звуков и сегментов основного ряда серии;
характерность способа использования серии, выдержанная в течении всего произведения или значительного его раздела и приводящая к появлению столь определенных конструктивных черт додекафонной ткани, которые не могут быть не восприняты как объединяющий фактор.

Общеструктурные факторы гармонического единства в додекафонии:
звуковая однородность — связь элементов через общие звуковысотные компоненты. Фактор, действие которого в додекафонной ткани проявляется обычно опосредованно и ослабленно, посколько близлежащие додекафонные созвучия во многих случаях (особенно в классических ортодоксальных формах) общих звуков не имеют;

структурная однородность, связь элементов через сходные интервалы — фактор более активный и результативный в своем действии; проявляется как в опосредованных, так и непосредственных связях додекафонных элементов. Сохранение одних и тех же интервальных комплексов на протяжении больших разделов произведений и тем более на всей их протяженности — реальная предпосылка ощутимого гармонического единства в додекафонных композициях. Его значительное усиление в тех случаях, когда в роли конструктивных интервалов серии выступают один или два интервала, и соответствующее ослабление при построении серии из всех возможных интервалов (всеинтервальные серии). Целенаправленное намеренное применение второго фактора — явление, особенно распространенное в многоголосии гомофонно-гармонического типа, но не характерное для полифонического изложения;
фактурная однородность (ЦЕНТРАЛИЗАЦИЯ ФАКТУРНАЯ, централизация гармоническая);
смысловая связанность — объединение элементов и частей структуры по их смыслу, назначению их действия в структуре.
Усиление действия всех вышеназванных факторов в додекафонных композициях, построенных с привлечением тонально-тематических принципов организации музыкальной ткани.
Факторы, определяющие *гармоническое развитие* или, другими словами, движение гармонии в додекафонных структурах. Их подразделение на специфические и общехарактерные. Важнейшие из них:
специфические — серийный порядок тонов, его характерные закономерности (интервально-гармонические, конструктивно-логические) , характерные способы использования серии (задуманные до начала сочинения или выведенные в процессе работы над материалом и затем намеренно применяемые), различные приемы работы с серийным материалом на уровне отдельных компонентов серии и т.д.;
общеструктурные — гармоническая плотность вертикали: ее изменение, пульсация, регулируемая пространственно-временным фактором, красочность (фонизм) созвучий, динамика, ритм, агогика и др.
Отсутствие или по меньшей мере ослабленность функциональной
зависимости в ее общепринятом тональном (мажоро-минорном) понимании, — между отдельными додекафонными элементами (иначе говоря, сведение до минимума, если не полный отказ от тех принципов построения гармонической структуры, которые своим проявлением обусловливали как само движение структурного процесса, так и его направленность в тональных сочинениях мажоро-минорного типа) — характерное качество гармонии в додекафонных композициях различных авторов. Сохранение в этих условиях достаточно ощутимого (за редким исключением) звуковысотного развития музыкальной материи, становление вполне определенной функциональной зависимости

между ее конструктивными элементами. Специфические и общеструктурные стороны такого развития и функциональной зависимости, обусловленные действием вышеназванных факторов гармонического развития в додекафонных композициях. Факторы гармонической плотности и ритма, логика их действия — ведущие общеструктурные принципы гармонического развития в додекафонной структуре.

Сериальные формы организации атональности*

Сериальность или сериальная форма высотной организации — всеорганизующая (многомерная, полипараметная) композиционная техника, применение которой направлено на организацию в серию (серии) большинства или всех средств музыкальной ткани: звуковысотных, метро-ритмических, динамических, тембровых, артикуляционных, регистровых, темповых и частично агогических.
Понимание сериальности как наиболее высокой ступени формальной организации музыкальной ткани на серийной основе, как крайней фазы атонально-серийной техники, при которой каждый элемент структуры заранее *полностью* определен и ограничен. Основная задача композитора в

этих условиях — нахождение (построение) структуры произведения по заранее придуманным формулам, математическим схемам, графикам (графическая, стохастическая и алгоритмическая музыка) и другим композиционным планам.
Возникновение сериализма в 50-х годах нашего столетия. Становление этого метода в творчестве западноевропейских композиторов как торжество самого радикального структурализма, не имеющего себе равных ни в додекафонии "нововенцев", ни в других новых течениях XX века.
Последующее развитие сериальной формы организации музыкальной ткани в сторону наращивания музыкальной выразительности, координации и смешения с другими методами и системами сочинения вплоть до ассимиляции (конец 60-х годов) с общим комплексом средств музыкального языка этого времени.
Л.Ноно, К.Штокгаузен, П.Булез — основоположники сериализма. Существенные различия теоретических концепций, предложенных этими композиторами. Сериализм как естественное развитие принципов додекафонии, распространяемых на различные, а не только звуковысотные, параметры структуры в теории Л.Ноно. Принятие его как безусловной логической данности, а также схематическая разработка серийных возможностей каждого музыкального параметра в работах П.Булеза. Теория физического единства высоты и времени в звуковысотных структурах, представляющая их как единую времен-
* 33.157-181

ную шкалу, которую величина в 1/16 секунды делит на макровремя (ритм) и микровремя (высота), разработанная К.Штокгаузеном.
Первые шаги сериальной техники, связанные со стремлением к применению серийного метода ко все большему числу компонентов музыкальной ткани. Перенесение ранее выработанных приемов обращения со звуковысотными сериями (ракоход, обращение, пермутации, ротации, интерполяции и пр.) и традиционных способов работы с тематическим материалом (увеличение, уменьшение, вертикализация горизонтали и горизонтализация вертикали и пр.) на ритмические, динамические, тембровые, регистровые, артикуляционные и темповые музыкальные средства — путь к тотальной организации всего материала структуры, ее собственно сериальному построению.
Разнообразие форм сериальной структуры:
формы, связанные с серийной организацией многих элементов музыкальной ткани [126b, 127b (высота и ритм)];
формы, в которых принцип серийности применен ко всем компонентам структуры[137a, b] (Шнитке "Желтый звук", I — ритм, звук, тембр);
сериальные формы, где к различным музыкальным средствам применяются *разные* серии (например, двенадцатичленная серия — звуковысотные элементы, четырехчленная — ритмические, шести — динамические ... двенадцати — композиционно-синтаксические и т.п.) [137a, b];
сериальные формы, организация компонентов которых — большинства или всех — выводится из одного источника, то есть где все параметры будущего произведения (звуковысотные, ритмические, динамические и др.) связаны *односерийно.* Булез, Штокгаузен, Ноно, Кшенек — композиторы, в творчестве которых данный метод получил наибольшее распространение и теоретическую разработку.
Индивидуальные отличия реализации этого метода в практике, связанные с различием способов приведения разных компонентов музыкальной ткани к односерийному ряду (Шнитке "Pianissimo,..", Булез "Структуры").

Прогрессии и серии ритма *

Прогрессии и серии ритма — один из важнейших компонентов сериализма. Применение прогрессий и серий ритма в условиях сериализма с начала 50-х годов нашего столетия. Первоначальная формалистичность и умозрительность сериальных структур. Последующая полная смысловая метаморфоза сериальной техники письма, связанная с наращиванием в этих структурах музыкальной выразительности, смешением, вплоть до полной ассимиляции, с общими комплексами
* 60

средств музыкального языка XX столетия — характерный путь конструктивного становления и развития *ритмической* серийности.
Представление о прогрессиях и сериях ритма как индивидуализировавшихся формах ритмовременной организации музыкальной ткани, достаточно выделяющихся своей специфичностью среди других, ранее вошедших и укрепившихся в художественной практике приемов такой организации.
Многообразие современных форм временной организации этого искусства, пришедших на смену всеобщности и предопределенности ритмовременной организации XVIII-XIX столетий. Частое

сочинение этих форм специально для каждого отдельного произведения подобно сочинению тематизма. Превращение традиционного тактометрического принципа в один из возможных вариантов системы организации ритма, характерный для отдельных стилей концертной музыки, а также мощного эстрадного направления "рок" — "бит".

Становление серий и прогрессий ритма в относительной взаимосвязи с современными физическими и философскими представлениями о движении материального мира, прогрессом его исследования и восприятия.

Применение принципа прогрессии по аналогии с принципом серии к различным средствам сериальной структуры (например, прогрессии интервалов, прогрессии усиления и ослабления силы звучания, фактурной напряженности, прогрессии синтаксических структур, нарастания и спада динамической напряженности целостной композиции) *. Становление идеи прогрессии в качестве одного из важных конструктивных принципов формообразования в музыке последних десятилетий. Специфика организации музыкальных форм, связанных с его реализацией, раскрывающаяся как художественно многообразное воплощение идеи постепенных изменений, идеи *потока — исследования движения* музыкальной материи.

Разнообразие функций прогрессий и серий ритма. Явление ритмических прогрессий и серий в музыкальной ткани XX столетия в качестве "закрепителей" принципа нерегулярности и отдельных формул нерегулярного ритма. Высокая степень организации ритмических прогрессий и серий — объяснение их типизации и повторяемости. Проявление организующих моментов прогрессий и серий в отношении ритмических и других систем структуры как периодическая повторность завершенной структуры, возможность зеркальной симметрии при их построении и пр. Отражение в них общих для всех искусств законов гармонии, упорядоченности, порождающих представление о художественной красоте.

Негативная сторона организации структуры на основе принципа серий и прогрессий — образование форм, достаточно элементарных и

* Шнитке "Pianissimo...", "Двойной концерт для гобоя и арфы".

быстро исчерпаемых, лишенных драматургической сложности, диалектичности, свойственных структурам форм, основанным на контрасте.

Возможность проявления ритмических прогрессий и серий во взаимодействии с тактом, а также агогикой, несмотря на их становление в качестве принципиально внетактовых форм ритмовременной организации. (Например, 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 — предпосылка эмоциональным обострениям и напряжениям, выдвигающим ритм на первый план выразительности или, наоборот, эмоциональным спадам и разряженности, отодвигающим ритмическое начало на дальний план восприятия.

Использование нерегулярных ритмических формул (прогрессий, серий) как "способов имитации предметных явлений мира, как приемов звукоизобразительности"*. Многообразие внутренне-психологических и внешне-предметных явлений мира, которые можно моделировать через ускорение и замедление музыкального движения, запрограммированное в ритмических прогрессиях и сериях.

Наибольшая разработанность теории ритмических прогрессий и серий по сравнению с другими новыми формулами нерегулярного ритма в современном музыкознании. Характерная черта большинства ее концепций — установление непосредственных взаимосвязей и взаимодействия ритмических явлений со звуковысотностью или, через последнюю, с громкостной динамикой, артикуляцией, фактурой, тембром и другими компонентами структуры. Многообразие форм связей ритма с другими средствами музыкального языка в художественной практике — основная причина, исключающая существование однозначного решения этих связей, на поиск которого, собственно, и направлены отмеченные теории серий и прогрессий ритмов. Характерная тенденция самого музыкального искусства — установление таких связей между сериями и прогрессиями ритма и другими конструктивными элементами в зависимости от *индивидуально избранной художественной идеи* того или иного сочинения и *конкретных стилистических параметров,* свойственных стилю определенного композитора.

О.Мессиан (см. предисловие ко второй части из его цикла "Четыре ритмических этюда", 1949-1950 гг. под названием "Модусы длительностей и интенсивностей") и Б.Блахер (см. предисловие к его "Орнаментам" для фортепиано, 1950 г.) — создатели теории прогрессий ритма. Четвертый из "Ритмических этюдов" Мессиана — практическое приближение к структуральности на модальной основе, связанной и с применением ритмической серии из шести длительностей. Дальней-

* 60.264

шее развитие теории Мессиана, связанное с идеей сериальности и ритмических прогрессий и серий в творчестве П.Булеза ("Структуры" для двух фортепиано, 1952 год) и К.Штокгаузена ("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). Луиджи Ноно — продолжатель названной традиции, практически подтвердивший художественную ценность отдельных возможностей сериальной техники и в том числе ритмической серийности.

Смысловая метаморфоза метода прогрессий и серий ритма в 60-х годах, связанная — в творчестве отдельных композиторов — с непременным 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 прогрессии

Прогрессии — новый вид конструктивно-ритмической организации, зарождение которого прослеживается уже в музыке отдельных композиторов конца прошлого столетия (Римский-Корсаков, Глазунов и др.). Его воплощение в качестве дополнительной закономерности по отношению к основной тактовой системе в творчестве многих европейских композиторов начала и отчасти середины XX столетия (Веберн, Стравинский, Прокофьев, Шостакович и др.). Значительное изменение структурного содержания прогрессий и их конструктивного значения в музыке середины нашего века. Характерные особенности этих прогрессий: увеличение 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 произведения 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.

Характерные структурные типы ритмических прогрессий в музыке 50-70-х годов: ПРОГРЕССИИ ВЕЛИЧИН ДЛИТЕЛЬНОСТЕЙ (например,

4 3 2 1 1 и т.д.

4 4 4 4 8

о и т.п. в разных последовательностях. Мессиан — основоположник теоретической и практической разработки этой конструктивной идеи) и ПРОГРЕССИИ ГРУПП ЗВУКОВ (например, первая группа — 5/8, вторая — 4/8, третья — 3/8 ... пятая 1 /8 и т.п. прогрессии с различным содержанием групп. Римский-Корсаков — один из первых композиторов, сделавших попытку практической реализации данного принципа. Б.Блахер — немецкий композитор, создатель теории этого принципа).

Основные 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 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.

Использование в музыкальных произведениях ритмических прогрессий с различным числом элементов ("звеньев") — от трех до нескольких десятков. Важное отличие прогрессий от других форм ритмического построения музыкальной структуры — применение большого числа различных *временных* компонетов в рамках одной конструктивной единицы целостной

ритмической структуры произведения. Основное условие объективного принятия той или иной ритмической прогрессии в качестве такой единицы — возможность ее восприятия единым актом внимания. Ощутимость связи отдельных временных компонентов прогрессии как *составных частей однонаправленного ритмического развития, объединенных этой однонаправленностью* — основная предпосылка такого восприятия.

Разнообразие композиционных значений ритмических прогрессий групп звуков в музыке последних десятилетий. Их свободная трактовка. Отнесение к числу таких значений: тематического — прогрессия как способ индивидуализации и построения темы; фактурноорганизующего — применение прогрессий, направленное на логику изменения числа голосов музыкальной ткани и их собственной ритмосинтаксической структуры; 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 — более сложное и своеобразное ритмическое явление. Его применение в творчестве композиторов середины и последующих лет нашего столетия в качестве одного из ведущих принципов структуры *ритмических серий.* Первые шаги в воплощении этого принципа (Мессиан, Булез, Штокгаузен), связанные с крайне абстрактными, конструктивистскими произведениями. Последующая трактовка данного принципа, направленная на неформальное его воплощение, избегание математических видов прогрессий, поиск свободных нарастаний и спадов ритмических величин (Тищенко, 3 симфония, 1 часть).

Ритмические серии

Додекафонная серия и ритмическая прогрессия — исторические предшественники ритмической серии. Два основных типа ритмической серии:

серии не-прогресии, подразделяющиеся на производные от звуковысотной серии через абстрагирование чисел и непроизводные от нее* (например, 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: второй приравнивается 1/16, третий — 3/32 ... двенадцатый — 3/8). Применение в практике разнообразных форм такого абстрагирования;

серии-прогресии непроизводные 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. Объективное 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 методом абстрактных преобразований (Булез "Структуры 1" 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 своем содержании. Последующие работы композиторов в названном направлении (Булез —

* Шнитке. Второй скрипичный концерт

первая из "Импровизаций на Малларме", 1957-1958 годы, 1-я редакция для сопрано, арфы, вибрафона, колоколов и ударных; Ноно — "Прерванная песня" для солистов, хора и оркестра, 1956 год), приведшие к созданию произведений 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 нерегулярного 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 своем звучании произведений, отличающихся при этом значительной технической простотой (А. Шнитке "Пианиссимо". 1968 год; "Второй концерт для скрипки", 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 дление, внутреннее не прерывно эволюционирующее (например, у У.Фолкнера, — портреты героев как описания, растянутые на всю их жизнь) "*.

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" [60.291].

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 построений, художественно-структурные ценности которых остаются в большинстве своем 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, логики одних и тех же серийных преобразований или по крайней мере их отдельным формам; ограниченность содержания музыкальных форм, которые вырастают из самого принципа прогрессий,

* 60.291

то есть воплощают простейший процесс *нарастания и спада*, а потому лишены той диалектичности и драматургической сложности структурного содержания, которые присущи формам, основанным на контрасте.

Пуантилистические формы атональной организации *

Пуантилизм (от французского point — точка, "искусство точек") — особый способ построения звуковысотной структуры, направленный на предельную изоляцию каждого из составляющих ее тонов и интервалов (ДИСКРЕТНОЕ ПРОСТРАНСТВО) [125a, b; 126b; 133, 137].

Основной принцип пуантилистической техники — тенденция к максимальной конструктивной самостоятельности тонов, отдельных интервалов и созвучий, выполнению каждым из них *равных* композиционно-смысловых и музыкально-выразительных задач.

Характерные черты пуантилистической музыки:

явление в качестве звуковых точек разнообразной протяженности и постоянно чередующихся со столь же различными паузами;

предельная разобщенность основных звуковых компонентов в регистровом, тембровом, штриховом и прочих отношениях;

решение в нетрадиционном инструментальном составе, включающем большое число инструментов без определенной высоты звучания, а также различные источники новотембровых и звуковысотных — микрохроматических, всечастотных и других образований;

становление музыкальной выразительности как беспокойство постоянно сменяющихся звуковых всплесков, частых "нервозных" вспышек или, напротив, крайне спокойного "застывшего" мерцания отдельных звуковых точек...;

отказ от динамической процессуальности в формообразовании;

воплощение как правило в статических формах, в которых звуковая материя представляется как непрерывное "движение на на месте", как бесконечное возвращение уже сказанного, но вновь переживаемого и рассматриваемого заново;

отключение от активного проявления метра, стремление к полной
аметричности...

Проявление отдельных качеств пуантилистической музыки в условиях различных гармонических стилей, связанных с разными техниками письма[125 a,b], в частности сонористических композициях, ранних атональных [133] (Веберн "Вариации для фортепиано" ор.27) и других. Наиболее

последовательное воплощение этих качеств в сфере сериальной техники, благодаря характерной для нее крайней изоляции отдельных тонов в регистровом, тембровом, ритмическом и других отношениях ("Молоток без мастера" Булеза).
Неправильность теоретического отожествления собственно пуан-
* 28.182-184; 14.23-24
149
тилизма с сериальной техникой. Их достаточные различия в исходных конструктивных принципах и целях (сериальные композиции — идея тотальной организации гармонического материала по всем параметрам, пуантилистические — идея превращения каждого звукового компонента в самостоятельного носителя музыкального выражения, исполнителя ролей, которые выполнялись ранее мотивов, темой, а потому и звучащего предельно самостоятельно и изолированно от других тонов и интервалов; другими словами, если над сериальными композициями довлеет теоретическая идея о строжайшей соподчиненности отдельных компонентов структуры на основе заранее установленных законов их появления, связи, то над пуантилистическими композициями, напротив, стоит принцип преодоления какой-либо соподчиненности подобного рода). Практическое сходство большинства сериальных и пуантилистических композиций как конкретных звуковысотных явлений. Основная предпосылка этого сходства — крайняя дифференцированность составляющих их музыкальных элементов (правда, в пуантилистической ткани она получается в виде *искомой* конструктивной закономерности, а в сериальной, напротив, возникает как *непреднамеренное* следствие — качество предельной многомерной, количественной индивидуализации компонентов этой структуры).
Специфика структурного содержания композиций такого рода, обусловливающая особый тип их восприятия. Его значительные отличия от традиционного, воспитанного на тонально-тематических структурах с их характерным рельефно-динамическим развитием, композиционно-синтаксическим членением, активным проявлением метричности на различных системных уровнях и другими качествами, не свойственными пуантилистическим и сериальным сочинениям. Представление об этом восприятии как своеобразном "растворении" сознания слушателя в "мерцающем мире" "точечного тематизма", как особом состоянии, связазанным с уходом от сознательного слежения за неправильностью гармонического процесса, от поиска логики в движении музыкальной материи, как контакте с этим движением, ведущем к определенной *прострации* в сознании слушателя, его отключенности от динамических реалий окружающего мира и, напротив, активизации подсознательных процессов.

Сонористика. Сонорная гармония*

Сонористика — "музыка звучностей". Сонорная гармония — форма звуковысотного мышления, связанная с применением в качестве основного конструктивного материала разнообразных звуковых элементов темброво-колористической природы, то есть элементов, у
* 91
150
которых на первый план выступают красочно-выразительные свойства, становясь ведущим или основным конструктивно-гармоническим фактором (СОНОРИСТИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ, СОНОРИСТИЧЕСКАЯ ТЕХНИКА). Обусловленность конкретноструктурных реализаций сонорной гармонии программными, динамическими и другими мотивировками. Специфические проявления логики сонорно-тембрового развития в волнообразных изменениях местного и общего колорита ослаблении и нарастании диссонантно-красочной напряженности, ее динамики, разнообразных общеструктурных изменениях, в полифонии тембровых пластов различного характера и "образного строя": однопротяженных, плавно-меняющихся, резко-обновляющихся, разнородных в своем тембровом решении и т.п.[13, 31-31a, 138, 139].
Применение разнообразных ритмических элементов с их практически неограниченным в своих формах конструктивным развитием в качестве важного формообразующего фактора в сонористических композициях. Применение в современной музыкальной ткани тембровых средств микрохроматической природы (МИКРОХРОМАТИКА)[138] и всечастотной природы[141] наряду с традиционными звуковыми элементами. Многообразие видов техники сонорного искусства, в том числе техника линий (разнообразные формы линеарного движения, остинато на их основе и пр.; см. СОНОРИКА ЛИНИЙ) и техника созвучий-сонороов (СОНОРИКА ГАРМОНИЕ-ТЕМБРОВЫХ СОЗВУЧИЙ). Представление об этих созвучиях как многозвучном неделимом целом, в котором вместе с усложнением звукового и интервального состава

значительно или полностью сводится на нет роль акустически обусловленного основного тона и, напротив, резко возрастает роль красочно-тембрового начала. Другие условия, способствующие активизации этого начала (см. стр. 31-34). Измерение соноров степенью и качествами плотности. интенсивности, красочности и тому подобными их качествами (см. СОНОР). Действие соноров в их взаимосвязи как развитие темброзвуковой массы различной окраски и напряжения, объединенной общим конструктивным принципом, конструктивной идеей, определенной художественной задачей. Разнообразие форм таких темброзвуковых масс (или "сонорных звукомасс"), включающих два, три и более соноров; их монокомплексные и поликомплексные структурные варианты, отличающиеся устойчивостью своих контуров или, напротив, их "текучестью", с соответствующими фазами становления, развития и завершения (ЗВУКОБЛОК) [139, 141].

151

Методические рекомендации

Воспитание, образование молодых музыкантов ставит перед курсом "Современная гармония" следующие основные задачи:

1) ознакомить учащихся и студентов с теоретическими сведениями о наиболее общих законах связи звуков в музыкальной ткани XX века и характерных закономерностях, в проявлении которых находят отражение эти законы; о самых распространенных техниках письма в современной музыке, об эстетических и психологических предпосылках, способствующих утверждению нового языка в общественном сознании, исторической обусловленности этого языка и его генетических связях с языком предшествующих музыкальных эпох;

2) привить им практические навыки, позволяющие осмысленно разбираться в строении языка современного музыкального произведения, в том, какую роль в образовании музыкального целого играют отдельные его частные элементы, то есть ознакомить их с начальными основами методики анализа современных сочинений;

3) выработать у них первые навыки импровизации и сочинения музыкальных структур с применением композиционно-гармонических, ритмических приемов, присущих наиболее распространенным техникам музыкального языка XX века.

Предлагаемый курс должен заложить основы правильной оценки музыкального произведения, исходя из анализа его гармонического материала, ритма, мелодии, фактуры, инструментовки и т. д., а также из силы и характера воздействия этих компонентов музыкальной ткани на слушателей, художественности воплощения замысла, из общественной значимости данного произведения.

Курс занятий современным музыкальным языком.и, в том числе, современной гармонией должен опираться на всю сумму знаний, ранее накопленных учащимися, и их слуховой опыт. Поэтому преподаватель, ведущий данный курс, обязан обобщать сведения, почерпнутые в процессе изучения других музыкальных дисциплин, обязательно устанавливая при этом наиболее важные взаимосвязи между музыкальными явлениями разных эпох. Подобное стремление способствует воспитанию у молодых музыкантов исторического подхода к изучаемым явлениям, становлению в их мышлении прогрессивно-мобильных принципов восприятия и оценки данных явлений. Практика показывает, что нарушение этого правила, проявляющееся в формальном, недиалектическом раскрытии важнейших законов гармонии, в привязывании их к одной, хотя бы и очень значительной музыкальной эпохе, крайне усложняет в дальнейшем перестройку уже неверно сложившегося сознания молодых музыкантов на восприятие новоконструктивных воплощений тех же законов, рожденных в творчестве композиторов нашего времени. Эти выводы, естественно, оказываются справедливыми и в отношении изучения других компонентов музыкального языка.

Важную роль в курсе современной гармонии должны играть само-

152

стоятельные занятия учащихся и студентов. Домашние задания должны даваться в небольших объемах с учетом сложности изучаемого предмета и общей академической загруженности обучающихся. В домашние задания желательно включать написание кратких аннотаций, что поможет развить у них навыки ясного и простого изложения мыслей на профессиональной базе. Определенный успех в плане профессионального усвоения нового материала могут принести письменные сочинения небольших композиций с применением в них ранее изученных элементов музыкального языка. В целом практический курс должен слагаться из следующих моментов:

1) теоретическая информация по изучаемой проблеме (техника композиции; звуковысотная, ритмическая, синтаксическая, (фактурная и тембровые структуры — их составляющие компоненты, принципы взаимодействия и взаимосвязи этих компонентов);
2) анализ музыкальных произведений, конструктивное содержание которых непосредственно связано с изучаемой проблемой;
3) задания по композиции:
сочинение на основе музыкального материала, взятого в качестве интонационной основы из анализируемых произведений;
сочинение на основе собственного музыкально фрагмента, но скорректированного в отношении техники письма, стиля, формы, жанра, инструмента, ансамбля и т.д.;
сочинение свободное, но, естественно, связанное в техническом отношении с изучаемым материалом.
4) игровые задания:
игровые (не записываемые) импровизации на материал, взятый из анализируемых произведений;
игровые (не записываемые) импровизации на собственный материал, скорректированные в отношении стиля. (Оба пункта выполняются на основе предварительно составленных схем — условий. Принцип построения этих схем: от простых фрагментов (фраз, предложений, периодов, фаз движения) к простым формам (двух-, трехчастным, рондообразным, вариационным, динамическим и статическим фазам значительного объема), от одноголосных построений к многоголосным, от экспозиционных к серединным, репризным, от разомкнутых динамических и статических фаз движения к замкнутым, от простых метро-ритмических структур ко все более сложным (периодические, апериодические, серийные, ритмы-прогрессии, ритмы Мессиана, Стравинского, Блахера и т. д.);
игровые нерегламентируемые построения, но связанные в композиционно-техническом отношении с изучаемым материалом;
игровые построения, скорректированные в отношении жанра.
Такой вариант практического курса, конечно, может быть так или иначе дополнен как более простыми формами работы (например, выстраивание созвучий заданной структуры, серий, интервальных комплексов, их секвенционная обработка, фактурное варьирование, разно-

тембровое решение с применением традиционных и электронных инструментов и т. п.), так и более сложными в зависимости от музыкальных и других способностей конкретного учащегося или студента. С учетом его специальности (дирижер, пианист, струнник и т.д.) акцент в изучаемых темах может делаться: во-первых, на произведениях, в которых так или иначе используется его инструмент, не говоря уже о тех из них, в которых данный инструмент является солирующим; во-вторых, сочинение и импровизацию желательно делать также в расчете на технические возможности этих же инструментов (для дирижера — голосов хора). В тех случаях, когда в изучении художественных явлений музыкального искусства XX столетия есть возможность ознакомить молодых музыкантов с характерными закономерностями отдельных стилей (имеется в виду наличие специальной научной литературы по этим стилям, нотных примеров, фонограмм) , то названные практические формы работы могут быть сориентированы еще и на более конкретные черты того или иного стиля.
В течении всего курса необходимо воспитывать у учащихся потребность находить в анализируемых произведениях реальные взаимосвязи между композиционно -технологическими средствами и образно-драматургической структурой этих произведений. Особое внимание должно быть обращено на умение охарактеризовать основной комплекс интонаций сочинения или его разделов, прежде всего, с точки зрения самого обучающегося молодого музыканта, исходя из его собственного слушательского "я". Особенно эффективно эта задача решается при работе сразу с несколькими такими комплексами. При этом необходимо постоянно указывать учащимся на вредность одностороннего увлечения технологической стороной анализа или, напротив, общими, не подкрепленными конкретными данными анализа, оценками. Преподаватель должен постоянно закреплять изученный материал четкими формулировками.
Необходимо помнить, что многообразие средств современного музыкального языка делает невозможным рассмотрение всех конкретных принципов звуковысотной организации музыкальной ткани, как впрочем и других, связанных с конкретными конструктивными элементами. Поэтому основной акцент должен делаться на ознакомлении учащихся и студентов с наиболее

общими законами структуры, действие которых наблюдается в различных произведениях независимо от технических приемов лежащих в их основе.
Материалом для анализов и иллюстраций тех или иных теоретических сведений должны служить самые яркие образцы художественных сочинений. На первых порах занятий, наряду с произведениями рекомендованными для анализа в учебных пособиях по современной гармонии, удобнее всего исследовать сочинения, анализы которых проделаны в научных работах, опубликованных в печати. Очевидно, что использование этих анализов окажет и большую методологическую помощь преподавателям, только начинающим вести курс занятий по современной гармонии.

Те же материалы, включая и фрагменты из музыкальных сочинений, которые содержатся в настоящей работе могут применяться при построении учащимися и студентами собственных структур (письменных и игровых) до перехода к спонтанному сочинению.

Содержание курса. Примерная сетка часов

Темы	Кол-во часов	
	теоретики	исполнители
Введение. Музыкальная теория и практика в XIX и XX столетиях. Современный звуковой материал. Современный ритмический материал	6	6
Техника композиции в музыке XX века	4	4
Изменение понятия гармонии в XX веке. Основные закономерности современной гармонии	2	1
Наиболее общие понятия современной гармонии и ее главные категории	2	1
Характерные тенденции музыкальной формы в музыке конца XIX и XX столетий*	6	3
Аккордика. Понятие аккорда. Строение аккордов в музыке современных композиторов. Наименование аккордов с различными структурами	2	2
0 классификации аккордов (Для теоретиков)	1	
Красочно-декоративные созвучия. Созвучия красочных функций в условиях ладотональной гармонической системы. Основные разновидности аккордов красочных функций. Тембровые средства — основной конструктивно-гармонический фактор	2	2
Неаккордовые звуки. Неаккордовые созвучия	1	1
Линеарность как ведущий конструктивно-гармонический фактор. Линеарная гармония. Линеарные аккорды	4	2
Аккорды в одноголосии	2	1
Аккорды в полифонии	2	1

Темы	Кол-во часов	
	теоретики	исполнители
Функциональная логика. Понятие общеструктурной, структурнотехнической и конкретноструктурной функциональной логики*	2	
Функции центра и центроподчинения в разных формах ладовой организации	1	1
Тональные функции. Тоническая и нетонические функции. Диссонирующие тоники	1	1
Нетонические функции. Отдельные разновидности нетонических функций. Автентические и плагальные последования гармонических элементов	2	1
Доминантовая и субдоминантовая группы нетонических функций*	1	_
Некоторые характерные особенности современной функциональной теории	1	1
Функциональная логика в тональных формах звуковысотной организации*	2	_
Основные и дополнительные факторы объединения в гармонической структуре*	2	_
Атональность. Свободная атональность. Ладоатональные формы звуковысотной организации	2	1
Основные конструктивные закономерности атональных форм ладовой организации. Ладогармонические центры и их окружение	4	2

Для теоретиков

План-конспект темы:

Связь джазовой гармонии с современными гармоническими средствами — характерное явление в джазовой музыке. Односторонее и локальное их применение. Ее зависимость от метро-ритмических песенных канонов. Нотация джазовой гармонии. Характерный принцип — связь со специфическим интонационным блюзовым "квадратом". Варианты таких "квадратов". Связь джазовой гармонии с особыми формами мажоро-минора, с аккордовыми параллелизмами, многообразными мелизматическими украшениями, добавочными и заменными тонами в аккордах. Звукорядная специфика джазовой гармонии, подчеркнутая роль ангемитонных оборотов, "блюзовых тонов" (VIIн, Vн, IIIн). Двенадцати и шестнадцати (тридцтидвух) тактовые формы классического блюза и песенной формы (aaba). Диссонантная структура аккордики в джазе. Понятие "блокаккорды". Техника работы с ними. Мелодическая фигурация и ее характерные моменты (интонационные, ритмические). Возможность объединения джаза с другими техниками гармонического сочинения.

Темы	Кол-во часов	
	теоретики	исполнители
Организованная атональность. Серийные формы организации атональности	1	1

Додекафония. Основные положения додекафонной техники. Способы создания додекафонной серии. Схематические формы серии. Два принципа изложения серийного материала. Работа с серийным материалом в полифонической и гармонической одновременности. Специфические и общеструктурные факторы единства и гармонического движения в додекафонных структурах	6	4
Варианты классификации додекафонных серий*	1	_
Сериальные формы организации атональности	3	1
Прогрессии и серии ритма	6	2
Пуантилистические формы атональной организации	2	1
Сонорика. Сонорная гармония. Микрохроматика	4	2
Алеаторика	4	1
Термины и понятия	2	1
Экзамен		

Методика гармонического анализа

Методы, с помощью которых осуществляется гармонический анализ исходят из соответствующей теории и являются в этом отношении как бы ее прикладной частью.

Методика анализа основывается на круге теоретических представлений, терминов, определений, на вытекающей из данной теории сумме вопросов, ответом на которые является анализ, то есть методика связана и с проблематикой.

В основу научного метода ложатся объективные закономерности структуры объекта, нашедшие свое мысленное отражение и систематизацию в научной теории. Несоответствие тех или иных положений

* Для теоретиков.

теории природе изучаемого объекта всегда находит свое отражение в методе, обусловленном этими положениями.

Методы гармонического анализа, исходящие от теории классико-романтической гармонии не подходят к ряду сложных и специфических случаев современной звуковысотной организации, а также большей части формы гармонической структуры музыкального искусства доклассической эпохи. Поэтому основной проблемой гармонического анализа в настоящее время является, с одной стороны, наличие определенной специальной и полной общей теории, которая бы вскрывала подлинные реально существующие закономерности звуковысотной структуры в музыке разных эпох, а с другой, выработка на ее основе и в ходе ее становления методов анализа как самого общего плана, то есть относящегося в равной степени к структурам с разным типом своей организации, так и специального, позволяющего исследовать конструкцию произведений только какого-то определенного типа.

Как следует из материалов первой части нашей работы многое в плане теоретического осмысления названных звуковысотных закономерностей уже сделано отечественной наукой. Большинство из предложенных ею обобщающих теоретических положений имеет не только всеобъемлющее, но и, главное, общепринятое содержание и в этом значении представляется реальной почвой для выработки соответствующих приемов гармонического анализа.

Задачей настоящего раздела этой работы является рассмотрение методических положений, приемов гармонического анализа музыкальной ткани с различным типом высотной системы. В

качестве теоретической базы принимаются идеи, концепции и термины, изложенные в предыдущих разделах. Приложение этих идей к практике гармонического анализа и составит суть излагаемых ниже методических рекомендаций по технике гармонического анализа.

Принцип системного подхода*

Анализ высотных структур с далекими от знакомых гармонических формул, закономерностями, с подчеркнутым в своей специфике гармоническим материалом — это решение уравнения со многими неизвестными. В этом случае сложность аналитической задачи намного выше по сравнению с теми ситуациями, когда исследуемое музыкальное произведение наполнено относительно знакомыми стереотипными оборотами, говорящими об определенной уже известной взаимосвязи составляющих их элементов, о существовании определенного типа зву-

* Содержание этого и последующих разделов было сформулировано автором в 1970-1971 годах (см. "Теоретические предпосылки и методика гармонического анализа музыки советских композиторов" дипл. в МГКДОЛ им. П.И.Чайковского).

ковысотной организации. И заключается она именно в том, что структуры первой разновидности первоначально воспринимаются как последование гармонически обособленных друг от друга элементов более или менее многообразных в своих свойствах, причем каждое из этих свойств претендует на роль существенного, конструктивно важного, но может оказаться и второстепенным, а каждый элемент или группа элементов — на роль главного или побочного в равной степени.

Нахождению системы в данном случае предшествует обычно детальное знакомство со всеми конструктивными элементами структуры, получение информации о тех или иных признаках (свойствах) этих элементов, выявление среди них тех, которые бы обеспечивали взаимосвязь одного элемента с другими причем на разных уровнях — от самого простейшего до наиболее сложного, способствовали выяснению содержания их соподчинения, структуры его иерархии, характера их роли по отношению друг к другу или, напротив, "говорили" бы о содержании возникающего между ними *несходства, несвязанности,* помогали бы градации содержания самого процесса гармонического движения, установлению закономерностей его *драматургии.* Выявление таких признаков часто требует повторного возвращения к уже рассмотренным компонентам структуры, добирания информации об их свойствах. Это происходит обычно в тех случаях, когда установленные ранее признаки не обеспечивают подобной взаимосвязи, не создают необходимых условий для объективной дифференциации и градации этих компонентов и отдельных *фаз* гармонического процесса в указанных аспектах.

При выявлении первого из подобных признаков устанавливается и первая логическая взаимосвязь элементов, первая гармоническая закономерность в их отношения. В дальнейшем ситуация повторяется. При этом одни признаки могут обеспечить взаимосвязь элементов по всей структуре, например: все конструктивные интервалы только однородные терции-сексты; секунды — септимы; квинты — кварты и т.д.); все созвучия имеют сходное интервальное строение (вне обращений или *с* учетом их); все интервальные группы построены из одних и тех же интервалов или имеют только один общий интервал; все фрагменты с дискретной структурой имеют сходное структурное решение (точки-звуки, -интервалы, -созвучия, "пятна" однородной или разной конфигурации) ; какой-либо интервал постоянно присутствует в составе разных аккордов (дополнительный конструктивный элемент), все сонорные элементы имеют в своем составе сходный красочный компонент и т. п.; один и тот же мобдус является основным источником красочной, звуковой палитры музыкального произведения; разные модусы содержат сходные интервальные группы, имеют общие тоны; на протяжении всего гармонического процесса сохраняется один и тот же серийный порядок появления разных элементов: звуков, интервалов, интервальных групп, созвучий, групп созвучий модусов, дискретных фрагментов, соноров, "коллажных объектов" и пр.; одни и те же связи элементов (в

своем полном объеме или в отдельных частях) оказываются единственными или преобладающими в структуре, т.е. имеет место явление, которое может быть названо как основная гармоническая формула (модель) структуры, а принцип ее распространения как полная или частичная мультипликация этой модели; смещение отдельных звуков, интервалов, созвучий, основных гармонических моделей, целых тональных, модальных, серийных и других комплексов происходит на один и тот же интервал или разные, которые в свою очередь образуют между собой

созвучия, модусы, функциональные отношения, серии, разные формы линеарного движения, создают в своей взаимосвязи определенную логическую структуру, с которой "напрямую" оказывается связанной вся музыкальная драматургия сочинения (тональная драматургия, модальная драматургия, серийная и другие); определенный элемент или группа открывают и завершают отдельные разделы структуры, ее саму, сохраняя свою позицию, то есть как бы "прошивают", "обрамляют" весь процесс, делая его однопозиционным, высотно замкнутым. Другие
" признаки могут обеспечить взаимосвязь гармонических элементов только в какой-то части структуры, отдельном ее пласте, например: общие звуки, интервалы, "красочный тон" (часть общего красочного содержания сонора) имеют только близлежащие элементы, а остальные, в свою очередь, образуют группы с аналогичным сходством между собой; каждый из пластов решен в своем модусе, интервальной группе, своей тональности, своем типе дискретности, своем тональном состоянии, своей красочной палитре и т.д.; каждый из этапов гармонического процесса или его самостоятельных пластов имеет свою логику развития, свою "высотную драматургию", свою гармоническую модель в отношениях элементов, свой гармонический стиль и технику письма и т.д.
Безусловно, что оценивать те или иные признаки следует по возможности *комплексно.* И здесь необходимым условием успеха является опыт практического анализа произведений с различными типами звуковысотной организации, знание теоретических основ современной гармонии и другой музыковедческой информации.
Отмеченный путь гармонического анализа — *это путь построения и нахождения различных систем* (закономерностей) *элементов* и представляет собой всё тот же общепринятый анализ, но с прибавлением одного обстоятельства — предварительного установления свойств системы, то есть содержания ее конструктивных элементов, их отношений, технических законов, лежащих в основе этой системы.

Первый объект анализа при определении типа звуковысотной системы

Характерные признаки-свойства высотной системы обнаруживают себя, как правило, с самого начала гармонического процесса. Поэтому первым объектом анализа при определении типа системы может служить ее начальный звуковой комплекс. В произведении, где имеет место традиционный тематический принцип формообразования таким

объектом становится тема. Если произведение монотематическое, то изучается основная мотивная группа до ее повторения (точного или вариантного), если политематическое — изложение начальной темы и последующих, так как не исключено решение каждой из них в своем типе высотной системы (КОЛЛАЖ, ПОЛИСТИЛИСТИКА).

Общие принципы метода анализа различных гармонических проекций высотной структуры

Действие в конкретных композициях общих законов структурообразования (ОБЩЕСТРУКТУРНЫЕ ЗАКОНЫ) обусловливает наличие у них и соответствующих этим законам общих гармонических черт, что в свою очередь, позволяет сформулировать общие принципы метода анализа для самых разных гармонических проекций структуры.
В этом смысле гармонический анализ есть: установление конкретного принципа, согласно которому построено произведение; определение роли, значения (функции), красочных и выразительных свойств каждого из конструктивных компонентов высотной структуры, их строения; описание гармонической драматургии исследуемого сочинения и изучение его гармонии как стилистического явления, в том числе, и в плане ее исторической обусловленности в конструктивном и художественном отношениях; способствование со всех этих сторон аргументированности (доказательности) эстетической оценки музыки анализируемого произведения.
Здесь следует исходить из того, что каждое подлинное художественное произведение представляет собой единое логичное целое. Выявлению этой логики и служит гармонический анализ произведения. В его процессе устанавливаются основные и сопутствующие конструктивные элементы, определяются их характерные свойства (структурные, красочные, выразительные), выявляются главные и побочные, центральные и периферийные элементы. С установлением последних связано также и определение свойств каждого из них, то есть звукового состава,

структуры, выразительно-смыслового содержания, метроритмического положения, местоположения в процессе формообразования, многократности и частоты появления, фактурного решения, стилистической однородности и характерности и других моментов. В дальнейшем выявляются закономерности в соотношениях главных элементов между собой и с окружающими их побочными (побочные всегда подчинены главным, производные от них). При этом принцип повторности в различных его проявлениях выступает как главный критерий в определении типа этих соотношений (повторность, как правило, связана с утверждением главного в структуре). Следующие этапы гармонического анализа связаны: с установлением общей системы в исследуемой структуре как выражения смыслового логического начала в музыке; изучением высотного развития структуры, направленным на выявление в нем некой образно-гармонической идеи в расстановке и взаимосвязи отдельных компонентов *(гармоническая драматургия)* и

того, что можно назвать гармоническим стилем, гармоническим строением формы. В связи с исследованием этих и других сторон музыкального сочинения (тематизма, фактуры, тембровой выразительности и др.) в заключении дается эстетическая оценка его как музыкального целого.

Главная цель гармонического анализа

Главная цель гармонического анализа заключается, прежде всего, в раскрытии:

сущности звуковысотной системы, лежащей в основе изучаемого гармонического материала;

ее значения для художественного целого исследуемого музыкального произведения;

исторической обусловленности данного гармонического явления в конструктивном и художественном отношениях;

конкретного значения — функции — каждого из элементов звуковысотной структуры.

Раскрыть сущность звуковысотной системы — значит выявить индивидуальные конструктивные особенности, закономерности в изучаемом гармоническом материале, то есть логику связи, соотношений, взаимозависимости различных элементов этого материала на разных конструктивных уровнях, установить принцип структуры, который находит свое непосредственное выражение во всех названных закономерностях.

По отношению к организациям смешанного типа, то есть к тем, в которых обнаруживается конструктивное действие принципов, характерных для разных типов звуковысотной системы, названная выше задача предстает уже как выявление главных и побочных индивидуально-конструктивных закономерностей в изучаемом гармоническом целом, как определение главного и побочного (главных и побочных) принципов высотного конструирования. Под главными принципами понимаются те, что проводятся неуклонно от начала до конца гармонического построения и направлены на объединение и развитие всего музыкального материала. Под побочными — принципы, распространяющие свое конструктивное действие на отдельные элементы, отдельные гармонические "слои" музыкальной ткани и проявляющие себя с меньшей постоянностью. Гармонические закономерности, в которых находит свое выражение главный принцип, выступают в структуре как ведущие, наиболее характерные и типичные для нее в целом. Закономерности, обусловленные в своем появлении побочными конструктивными принципами выступают в ней как сопутствующие главным и типичные уже для отдельных компонентов структуры, для отдельных ее "слоев". В некоторых произведениях они выступают как очень развитое явление и действуют параллельно с главными на протяжении всего гармонического процесса. Однако и здесь основное отличие побочных конструктивных закономерностей от главных — их характер-

ность только для отдельных групп элементов, отдельных гармонических "слоев" структуры сохраняется.

Необходимые предпосылки гармонического анализа При решении задач гармонического анализа обязательным условием являются две предпосылки:

1) знание конструктивных закономерностей разных типов звуковысотной организации;

2) представление о роли тех или иных факторов (звуковысотного, структурного, метроритмического, динамического, фактурного) в процессе конструирования гармонических структур, об их значении как объективных факторов становления высотной системы, то есть объединения и разделения ее отдельных элементов разного уровня сложности, их дифференциации на ведущие и сопутствующие, основные и добавочные, главные и побочные, подчиняющие и подчиненные.

Предпосылки первого рода выступают в процессе анализа как своего рода исходный критерий при распознавании элементов, закономерностей, присущих тому или иному типу музыкальной системы, как отправной момент при дифференциации конкретной структуры.
Предпосылки второго — это исходный критерий при установлении реально существующих в исследуемом произведении взаимоотношений высотных элементов, определении их конструктивного значения (КОНКРЕТНОСТРУКТУРНЫЕ СВЯЗИ, КОНКРЕТНОСТРУКТУРНЫЕ ЗНАЧЕНИЯ ЭЛЕМЕНТОВ), выявлении конкретных гармонических его закономерностей, и в конечном моменте анализа их градации.
Чем шире круг указанных данных, чем больше фактов лежит в их основе, тем точнее оценка исследуемого гармонического явления в разных аспектах и, в том числе, его значения для художественного целого данного музыкального сочинения, а также в плане его исторической обусловленности.

Метод анализа. Общеструктурные приемы

Действие в музыкальных сочинениях общих законов структурообразования — предпосылка проявления в их звуковысотной организации общих конструктивных закономерностей. Их исследование, в свою очередь, предполагает применение и общих приемов гармонического анализа, в том числе:
а) определение типа основных конструктивных элементов от простейших к сложным (тоны, интервалы, созвучия и далее группы, состоящие из них);
б) определение типа их гармонического склада (монодийный.гетерофонный, полифонический,линеарный, дискретный, смешанный в одновременности — полисмешанный и в последовательности — переменно смешанный);
в; установление типа конструктивных элементов по отношению к тем или иным классификациям (применительно, например, к аккор-

дам их классификационные характеристики могли бы иметь следующее содержание: консонансы, диссонансы, моноинтервальные, полиинтервальные, созвучия с побочными и заменными тонами и без них, моногармонические, полигармонические, монофункциональные, полифункциональные, "ударные", "фоновые", "разряженные", "плотные" и т.д.);
г) дифференциация конструктивных элементов на родственные и неродственные по их звуковому, интервальному, красочному и структурному (порядок звуков, интервалов, их групп в многосоставных элементах, "красочных тонов" в сонорах) содержанию;
д) то же, но согласно их фактурному решению (расположение, агогика, динамика, тембр, ритм);
е) градация конструктивных элементов (позиционная, связанная с расположением тонов, интервалов, созвучий, групп в порядке нарастания или убывания их высотного превосходства по отношению друг к другу — "ряды высот" или звукоряды. Они могут составляться из всех тонов участвующих в гармоническом процессе, из основных тонов аккордов, интервалов, а также из основных или начальных тонов еще более крупных конструктивных элементов типа субтональных, субмодальных, серийных, интервальногрупповых или сонорных комплексов; сонантная, связанная с расположением интервалов и созвучий, более сложных комплексов из этих же компонентов и других элементов в порядке нарастания или убывания степени их гармонической напряженности — "ряды сонант" или сонантные ряды; то же в отношении красочных сторон гармонических элементов — "ряды красок" или красочные ряды, сонорные ряды);
ж) градация конструктивных элементов согласно их динамическому, тембровому, агогическому решению, расположению;
з) дифференциация конструктивных элементов согласно технике письма лежащей в основе их построения и связи;
и) установление устойчивых и неустойчивых элементов в структуре на разных ее конструктивных уровнях (в соотношении отдельных тонов, интервалов, созвучий, в том числе соноров, групп, состоящих из этих элементов, включая сюда и очень крупные варианты таких групп: субтональности, серийные комплексы, дискретные фрагменты и т.д.);
к) дифференциация связей между элементами структуры, их ролей по отношению друг к другу, назначений их действия в структуре. (Ступенная дифференциация, осуществляемая на основе ранее установленных высотных, сонантных, сонорных рядов: "ступени-высоты", "ступени-сонанты", "ступени-соноры"; басофундаментальная, — учитывающая интервалику отношений

основных тонов созвучий; сонорная, — имеющая в виду описание определение красочно-структурных значений гармонических элементов; смысловая, — связанная с определением роли элементов в структурно-логическом аспекте. Например: центр — окружение центра, центральный элемент — перифе-
166
рийный элемент, основной — производный, начальный — конечный, основная модель структуры — мультиплицирующие модели, целое — часть, основной элемент — добавочный элемент, фундаментальный тон — надстроенные тона и т.д.);
л) установление традиционных и новых закономерностей (моделей) в движении созвучий, их связи на основании каких-либо признаков, в том числе: интервально-ступенного соотношения их основных или просто нижних тонов; соотношения уровней их гармонической напряженности; соотношения красочного содержания; смыслового назначения их действия в структуре. (Интервально-ступенное, графическое, математическое, понятийно-логическое и другие формы выражения, описания этих закономерностей);
м) семантические характеристики исследуемых конструктивных элементов и их отношений;
н) определение типа зависимости между опорными элементами в их опосредованных отношениях (тоны, интервалы, созвучия, включая сонорные, группы, "супергруппы" как целые фазы гармонического движения, обретающие значение устоя по отношению к другим фазам);
о) определение форм линеарного движения, логики их смены, взаимодействия на разных уровнях структуры;
п) установление главных и побочных конструктивных принципов структуры;
р) дифференциация высотных элементов и закономерностей структуры согласно их историческому и стилистическому происхождению.

Специфические приемы

Подчинение процесса построения структуры законам определенной техники гармонического сочинения — предпосылка появления в ней специфических конструктивных закономерностей. Их исследование предполагает применение наряду с общими приемами анализа и специальных. Содержание последних непосредственно связано с правилами и рекомендациями соответствующих техник письма. Природа этой связи особенно отчетливо просматривается на примере методов анализа тональных и серийных композиций, поскольку именно они в силу разных обстоятельств оказались наиболее разработанными и богатыми в отношении таких правил и рекомендаций. Многие из предлагаемых ниже принципов выведения специальных приемов тонального и серийного анализов, а также сам ряд этих приемов могут быть перенесены при определенной корректировке и в практику гармонических исследований произведений с другими техниками письма.
167

Основные положения методики гармонического анализа тональных структур

Исследование современных форм тональной системы предполагает учет следующих характерных ее особенностей:
1. Тональная система, лежащая в основе сложных структур современной музыки, представляется объединением в разных пропорциях гармонических закономерностей обычной тональности и закономерностей, которые можно условно назвать серийными. (Под ними понимаются различные виды интервально точного повторения основного гармонического материала в качестве единственного или ведущего конструктивного принципа его развития, в том числе: продление, повторение подряд, остинато; симметричные формы повторности: инверсия, ракоход, ракоход инверсии, в частности, инверсия *интервальных структур аккордов;* повторение *частей* аккордов и т.п.; параллелизмы (дублировки); секвенции и имитации. Все это на расстоянии или в непосредственных связях элементов, а также с прослаивающими все указанные элементы проходящими и вспомогательными звуками, созвучиями и др. Возникающая связь, взаимопроизводность между основным гармоническим материалом и формами повторения родственна аналогичной взаимосвязи и взаимопроизводности при оперировании с додекафонной серией, материалом, созданным на ее основе. Исходя из этого мы и называем гармонические закономерности подобного рода серийными.) Современная тональная система выступает часто и

как смешение обычных тональных средств с инородными, как смешение, при котором к обычной тональной структуре прибавляется еще какая-то, действующая по своим законам и в то же время органически взаимосвязанная с основной.

2. Тональная логика, наиболее сильные тональные средства часто концентрируются в мелодическом голосе или пласте, а аккорды сопровождения могут быть тонально усложненными сами по себе и гармонически противопоставленными мелодии.

3. Тональные функции в усложненных тональных структурах выполняются все новыми элементами и всякий раз, в конечном счете, такими их сочетаниями, которые присущи именно данному сочинению. Такая индивидуализация гармонического материала функций в какой-то мере подобна индивидуализации тематизма. И в этом смысле повторение одних и тех же гармонических сочетаний в одной и той же функции уподобляется повторению характерных оборотов темы, повторению ее самой. (Так в примере 76 верхний пласт содержит последование аккордов нII, V и I ступеней тональности "до". Само по себе такое последование встречалось сколько угодно раз и раньше. Однако никогда оно не применялось в сочетании именно с той последовательностью созвучий, которые образуют нижний пласт структуры, и следовательно нигде не повторялась такая специфическая трактовка его звукового содержания.)

168

4. Важнейшие конструктивные закономерности новых форм тональности основаны на сохранении принципа экстраполяции. Сам принцип выступает здесь как отражение общелогических закономерностей человеческого мышления вообще. Действие этого принципа при конструировании тональных структур обязательно связано с таким изложением материала, при котором ожидание повторения, характерное при восприятии какого-либо явления, как правило, себя оправдывает. Иначе говоря, тональное мышление — это процесс обязательно связанный с повторением, вне которого возможности восприятия значительно сокращаются.

Отправным моментом гармонического анализа тональных структур является определение формы произведения, границ всех ее разделов, обладающих относительной мелодико-гармонической обособленностью, синтаксической замкнутостью, внутренней связанностью.

Следующий этап — определение главных элементов структуры. Как следует из первой части нашей работы, разделение элементов на главные и побочные (окружение главных) основано на определенных объективных предпосылках, заключенных в музыкальном материале произведений и имеющих очень широкий диапазон своего действия, достаточно независимый от конкретных техник письма. Поэтому, для того чтобы выявить главные элементы в тональной ткани необходимо, как и во всех других технических вариантах звуковысотной системы, проанализировать те из этих предпосылок, с которыми в первую очередь связано становление того или иного элемента в качестве главного для всей структуры, ее разделов, вплоть до самых малых синтаксических единиц, состоящих из двух - трех звуков, интервалов, созвучий, связанных в замкнутое мелодико-гармоническое пространство, обособленное от последующих, повторяющих его или контрастное ему. (Естественно, что масштабы этого главного элемента, в зависимости от сложности исследуемой структуры и ее разделов, могут варьироваться и в простейших случаях он воплощается в каком-либо элементарном компоненте: звуке, интервале, созвучии.) Напомним, что к числу ведущих предпосылок такого рода относятся: размещение элемента в начале и в конце всей структуры, ее отдельных разделов, других синтаксических единств; повторение элемента; возвращение элемента (разновидность повторения) и т.д.

Далее необходимо установить музыкально-логические связи (смысловые, высотные, структурные) между главными элементами, между главными и побочными, выявить среди них *музыкально-логический центр* (центральный элемент) всей структуры, местные центры. Анализ указанных связей может идти в разном порядке, например: главные элементы с главными, главные с их окружением или, наоборот, главные элементы с их окружением, а затем главные с главными. Процесс анализа связан с переходом от простых уровней структуры к более сложным. Посколько эти связи обусловлены в музыкальной ткани объективными факторами: звуковысотным и структурным родством

169

элементов, входящих в данную связь, их метро-ритмической фактурой, тембровой, смысловой и другой зависимостью, постолько и выявление таких связей должно быть связано с установлением звукового и интервальноструктурного родства между ними, уяснением характера метро-ритмической, фактурной, тембровой, смысловой и другой из связи, описанием содержания возникающей между ними зависимости. Здесь же устанавливаются характерные гармонические закономерности целостной структуры, которые можно назвать закономерностями гармонического единства. Под этими

закономерностями подразумеваются музыкально-логические связи, которые обусловливают сплочение всего гармонического материала произведения, его внутреннее единство, органическое слияние частей этого произведения друг с другом.

Третий этап анализа — определение конструктивного значения элементов тональной структуры. Здесь предполагается решение следующих задач:

возможность отнесения звуковысотных элементов структуры к ступеням и функциям тональности и их распределение по ступеням и функциям (местным и основным);

взаимоотношение функций (также ступеней) с дополнительным конструктивным элементом. (В тональной музыке обычно собственно тональные элементы и их связи преобладают, поэтому иные конструктивные компоненты и их связи оказываются *дополнительными.* Однако это соотношение в отдельных частях тональной структуры может изменяться и дополнительный конструктивный элемент может выходить на первое место по своей значимости. В этом случае тональность традиционного типа оказывается завуалированной, тонально-функциональное значение элементов скрытым. Возможность таких изменений во взаимоотношениях тональных функций и дополнительного конструктивного элемента и обусловливает постановку выше названной задачи.)

Тональные функции элементов определяются в соответствии с правилами, установленными в науке о классической гармонии, но при этом необходимо у читывать все возможные логические отношения элементов и их гармонические связи, которые могут быть обусловлены действием и тонально нетрадиционных звуковысотных закономерностей.

Для определения отношений звуковысотных элементов к тональным функциям и ступеням, т.е. их распределения по ступеням и функциям, необходимо, как известно, выяснить характер соотношения их *основных* тонов, что, в свою очередь, требует определенных способов их установления. Основным тоном в аккордах терцового строения считается звук, который при терцовом расположении всех звуковысотных компонентов аккорда оказывается в его основании. При таком способе определения основного тона учитывается объективная акустическая зависимость всех звуков аккорда от нижнего,

непосредственно вытекающая из свойств натурального звукоряда. С учетом этих же свойств построен и другой метод определения основного тона аккорда, а именно по *основному тону наиболее сильного интервала, входящего в состав аккорда**. Оба метода приводят к исходным результатам при анализе аккордов терцового строения с относительно простой структурой. Однако в отношении аккордов нетерцового строения или терцовых со сложными структурами (в том числе и большей части полиаккордов) первый способ по понятным причинам уже не может быть применен, в то время как второй сохраняет свое значение (хотя и не всегда). При определении основного тона в гармонически наиболее сильном интервале следует учитывать положение этого интервала по отношению к основному тону натурального звукоряда и характер взаимодействия между звуками такого интервала и их ближайшими призвуками".

В аккордах многозвучных и сложных по структуре основным тоном будет чаще всего тот, который является основным тоном в субаккорде, составляющем основу этих созвучий. Таким субаккордом становится обычно трех или четырехзвучная гармония (терцовой, квинтовой, квартовой, смешанной структуры), лежащая в нижней части полиаккорда. При этом необходимо учитывать и тот факт, что некоторые из звуков, находящиеся за пределами основного субаккорда, нередко оказываются интервально изолированными от него, почти не взаимодействуют с его основным тоном; другими словами, их местная гармоническая функция — отношение к звукам своего созвучия, подчинение основному тону этого созвучия — может возобладать над его отношением к основному тону всего полиаккорда в результате чего господство последнего над всеми другими тонами полиаккорда становится только номинальным.

В отдельных случаях в роли основного тона сложного аккорда выступает просто нижний звук, который выделяется среди прочих своей регистровой обособленностью, подчеркнутой слышимостью, повторенностью в различных частях аккорда.

Следующий этап гармонического анализа тональных структур —

* Гармонически наиболее сильными считаются те, звуки которых находятся в наиболее сильном акустическом родстве. По теоретической концепции Хиндемита эти интервалы располагаются в следующем порядке: ч5, ч4, б6, б3, м3, м6, б2, м7, м2, б7, тритон (см. П.Хиндемит "Руководство по композиции", 80, 83, 103, 85)

В зависимости от того, чем ближе или дальше расположен интервал относительно основного тона натурального звукоряда соответственно увеличивается или уменьшается определенность гармонического родства тонов интервала, а следовательно и потенциальные его возможности как ведущего фактора гармонической устойчивости в аккорде. Чем сильнее гармоническое родство тонов, тем с большой определенностью обнаруживает себя основной тон интервала. Наибольшей силой обладает основной тон интервалов, в которых при наивысшем гармоническом родстве звуков имеется минимальное противоречие их сильнейших (квинтовых) призвуков. В случае ослабления названных свойств интервалов (сложные

вертикали) основное внимание при анализе направляется на выявление иных связей (по плотности, красочности и др.) между аккордами.

171

дифференциация субтональностей как конструктивных элементов сложной тональной структуры, ее отдельных частей и этапов развития. Эта дифференциация основывается, прежде всего, на сравнении следующих черт субтональностей:

высотного положения центральных элементов,

интервально-гармонической структуры,

звукорядного материала,

характера их гармонического состояния.

Здесь же выясняются музыкально-логические связи между субтональностями (по вертикали и горизонтали), их центрами, главными элементами, способы перехода из одной в другую, определяется характер гармонического родства между ними, устанавливается закономерность тонального построения целостной структуры, описывается драматургия этого развития как процесс смены различных состояний тональности.

Основные положения методики гармонического анализа додекафонных структур*

В тех случаях, когда серийная структура решена в традициях тематизма с гомофонным, полифоническим, но не дискретным или сонорным складом изложения, начальным моментом ее анализа, как и тональных структур является определение границ всех разделов композиции, обладающих относительной мелодико-гармонической замкнутостью, обособленностью, внутренней связанностью и, наконец, содержания всей ее формы в целом**.

Следующий момент анализа — нахождение основной формы серии и изучение ее конструктивно-гармонического потенциала (всех ее конструктивно-гармонических возможностей). Серия может появляться по-разному: в виде линеарного построения[118, 120-121, 122с, 126б, 129, 130, 132]; в виде хорального построения [119а, 135а]; как сложный "диагональный" комплекс, в котором нет обычного разделения на мелодические и гомофонные (вертикальные) элементы [122а, 123, 125, 126б, 127а]; в форме "точечного пространства"[125б, 137а]. (Приемы изучения конструктивно-гармонического потенциала серии, которые здесь предлагаются, рассчитана на анализ серии, развернутой по горизонтали. В таком виде она может встретиться в разных разделах структуры (чаще начало, конец разделов, формы, кульминация). В ряде случаев (пуантилизм) изложение серии в виде линии анализирующему следует сделать самостоятельно.)

К числу основных приемов изучения конструктивно-гармониче-

* Методика рассчитана на простые случаи и сложные. Поэтому применительно к конкретным произведениям она может использоваться в разном объеме.

** В остальных случаях этот момент анализа и особенно окончательную характеристику формы композиции лучше перенести па более поздние этапы анализа.

172

ского потенциала серии и последующих этапов додекафонного анализа относятся:

1. Запись (на нотном стане) всех возможных форм серии в 12 позициях. (Общее число таких вариантов серии будет 48. Это изложение позволит исследователю увидеть тот конкретный позиционный потенциал, материал, который может использоваться при создании додекафонного сочинения. Практически удобнее запись только 24 видов, т.е. без ракоходных форм и их инверсий, которые однако можно получить, читая звуки серии справа налево.)

2. Анализ интервальной структуры серии в соотношении всех составляющих ее тонов: по два, по три и т.д. (Например, первого со вторым, второго с третьим и т.д.; затем, первого со вторым и третьим, второго с третьим и четвертым и т.д.) Такого рода анализ подготавливает к восприятию будущих возможных структурных комбинаций, делает их знакомыми для слуха, позволяет установить какого типа интервальные структуры выступают в качестве наиболее частых, какие менее, т.е. к каким структурным комбинациям серия имеет большую предрасположенность, к каким меньшую, а следовательно, повторность каких интервалов и их сочетаний является фактором единства при построении додекафонной структуры. (При работе с произведениями крупной формы, предполагающей возможность ротаций, интерполяций и других серийных явлений, анализ интервальной структуры серии может быть еще более разнообразным, имея в виду прослушивание и визуальное исследование соотношений тонов серии не только в их следовании друг за другом, но и с пропусками по одному, два, три звука, их взаимные перемещения, ракоходные и инверсионные прочтения. Естественно, что такой путь подготовки к

анализу серийного произведения очень трудоемкий и его прохождение уместно только на начальных этапах обучения.)

3. Установление конкретных связей между серией и всеми ее последующими модификациями, т.е. общих и различных элементов в их структуре, которые могут указать на определенную зависимость между структурой самой серии и характером связи ее различных форм (например, позиционное развитие музыкальной ткани повторяет интервальную последовательность тонов серии или ее части, наличие тритона в серии обусловливает высотную похожесть всех четырех форм серии в основной позиции и ее тритоновом смещении, появление уменьшенного септаккорда в структуре серии увеличивает такую похожесть в еще большем объеме и т. д. Из этого можно сделать в частности и такой вывод, что в связи с подобного рода зависимостями, гармонический потенциал серии может заметно сокращаться и не является хаотично безграничным, как это можно было бы себе представить априорно. Другими словами, сама структура серии несет в себе определенные и часто довольно значительные конструктивно-высотные ограничения).

4. Выявление практически реализованных структурных комбина-

ций серии в исследуемом додекафонном сочинении. Выяснение важных конструктивно-гармонических особенностей, к которым приводит обращение композитора именно к этим формам и этим структурным комбинациям. (Подобного рода зависимость может иметь различный характер. Однако обусловлена она прежде всего задачами конструктивной логики: гармонической интеграции и дифференциации музыкальной ткани. Например, в первой части I сонаты для скрипки А.Шнитке кроме основной формы серии используется только ее ракоходный вариант. С одной стороны, подобный выбор приводит к тому, что сам гармонический материал структуры сводится до минимума, а с другой, что каждое из построений репризы (ее фраз) завершается на той же высоте ("до"), с которой начиналась и вся часть и эти же построения, т.е. обусловливает мощную интервально-структурную однородность музыкальной ткани сочинения, высотную устойчивость (частая повторность одних и тех же структурных комбинаций на одной высоте) и главное — позиционную замкнутость произведения как одно из важнейших условий его гармонического единства, завершенности.)

5. Установление функции отдельных высот в додекафонной структуре. (Например, в каком значении применяется каждый из звуков серии на протяжении всего сочинения, каждая из комбинаций этих звуков в их непосредственной и опосредованной связи, выяснить где этих звуков и комбинаций встречается больше и где меньше, каково их метро-ритмическое положение по отношению к окружающим элементам, что их объединяет и что обусловливает их взаимный контраст, какую гармоническую роль они выполняют постоянно и т. д. См. разделы "Принцип системного подхода", "Метод анализа. Общеструктурные приемы".)

6. Установление взаимодействия проведений серии с частями формы (гармоническое выполнение формы в данном произведении). (Например, основной вид серии, открывающий репризу первой части уже упоминавшейся сонаты А.Шнитке создает вполне ясную тематическую арку между крайними разделами этой части, обусловливая тем самым репризность как функцию третьего раздела. Появление в ней кластеров, которые ранее не были использованы придает ей динамизированный характер и т. д.)

ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ

АВТЕНТИЧЕСКОЕ ПОСЛЕДОВАНИЕ — 103

АВТОНОМНОСТЬ СОЗВУЧИЙ — способность созвучий к отдельному независимому существованию в качестве конструктивно-обособленных элементов.

АВТОНОМНЫЕ ИНТЕРВАЛЫ — интервалы, воспринимающиеся "сами по себе, в своем специфическом качестве ... в зависимости от своих собственных свойств; для их выявления не требуется настройка или соответствующее окружение [93.139] (ср. с КОНТЕКСТУАЛЬНЫМИ ИНТЕРВАЛАМИ).

АККОРД — 19

АККОРДЫ-ИНТЕРВАЛЫ — двузвучия, взятые на любой ступени и применяющиеся как самостоятельные созвучия наравне с собственно аккордами. Особую индивидуализацию им придают расположение и удвоение тонов [59.159; 85.43-46].

АККОРДЫ С ВАРИАНТАМИ СТУПЕНЕЙ — см.: Вариантно-ступенные аккорды.

АККОРДЫ-ФАЗЫ — 35, 38, 82

АЛГОРИТМИЧЕСКАЯ МУЗЫКА — см.: Стохастическая музыка.

АЛЕАТОРИКА — Техника построения композиции, при которой процесс сочинения структуры, включая и ее исполнение, связанные с организацией различных элементов музыкальной ткани, работой с различными ее параметрами, подчинены более или менее управляемой случайности. Исторические предпосылки этой техники в "цифрованном басе", импровизационных сольных каденциях, музыкальных шутках Маурициуса Фогта, Моцарта, мелизмах. технике полиостинато и джазовой импровизационности. Пятидесятые годы нашего столетия — период становления алеаторики в качестве развитой и самостоятельной техники письма (Джон Кейдж, К.Штокгаузен, П.Булез). Активное применение алеаторики в связи с различными техниками письма, в том числе с тональной и особенно сонористической. Ее 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 сопо-

ставлений, наложений и т.д. В условиях управляемой алеаторики эти формы могут быть ограничены предварительными указаниями композитора (например, повторять не более трех раз или только после проведения двух других фрагментов и т.п.).

АЛЕАТОРИЧЕСКАЯ ТЕХНИКА — см.: Алеаторика.

АЛЛЮЗИЯ — различный иностилистический нецитатный материал, вводимый композитором в собственное сочинение и представляющий собой стереотипные мелодические и гармонические элементы, ритмоформулы и тому подобные микроструктурные образования.

АЛЬТЕРАЦИОННАЯ ДИАТОНИКА — см.: Диатоника альтерационная.

АЛЬТЕРАЦИЯ — 69

АМБИТУС — объем звукоряда.

АНГЕМИТОНИКА — бесполутоновый тип ладовых систем.

АТОНАЛЬНО-СЕРИЙНАЯ ТЕХНИКА — 125

АТОНАЛЬНОСТЬ — 113-120

БЕЛЫЙ ШУМ — тон, включающий в себя все частоты.

БЛОКАККОРДЫ — аккорды на каждый звук мелодии с ее дублировкой в нижнюю октаву [92.105].

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 своем звуковом составе диатонический и хроматический варианты ступеней.

ВВОДНАЯ ДОМИНАНТА — см.: Вводнотоновая доминанта.

ВВОДНАЯ СУБДОМИНАНТА — функция неустойчивого ладотонального элемента по отношению к устойчивому, лежащему от него на тон или полутон ниже [25.219].

ВВОДНОТОНОВАЯ ДОМИНАНТА — функция неустойчивого ладотонального элемента по отношению к устойчивому, лежащему от него на тон или полутон выше [25.219; 53.31; 63.141; 59.168; 69.133; 56.43].

ВВОДНОТОННАЯ ХРОМАТИКА (или вводная) — хроматика, "использующая диатонический полутон (хотя и расположенный на недиатонической ступени) "*. В своем развитии "вводнотонность обрела способность внедряться в любую внутриладовую структуру в качестве вводновспомогательного звука .... "Вводный тон" стал обязатель-

* 93.143

ным 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.

ВВОДЯЩИЕ АККОРДЫ — аккорды, находящиеся по отношению к опорному созвучию в секундовом отношении [68].

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) "*.

ВНЕТОНАЛЬНОСТЬ — "зона, в которой не выступают достаточно (или совсем не выступают) тональные центры при общей направленности к определенной тональности"**. "Предлагая параллельный термин "относительная ладотональная неопределенность", — я, между прочим, имею в виду известное неудобство от фонетического сходства слов *внетональность и атональность*" ***. "Кажущаяся" атональность — явление связанное с внетональностью. В ней ладовая организация наличествует в усложненном более или менее скрытом виде" *** *.
ВСЕИНТЕРВАЛЬНЫЕ СЕРИИ — 132
ВСЕЛАДОВЫЕ СИСТЕМЫ — 49
ВСЕОБЕРТОНОВЫЕ ТОНА — тона со всеми обертонами [33.185-231].
ВСЕЧАСТОТНЫЕ СООТНОШЕНИЯ — звуковысотные соотношения, возникающие в условиях *непрерывной* звуковысотной шкалы электроники [33.185-231].
ВСПОМОГАТЕЛЬНОЕ СОЗВУЧИЕ — 35
ВЫСОТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ. На уровне выше звуковой конкретности материала высотная организация предстает как частный случай музыкальной организации вообще, то есть как "система общей музыкально-логической связи, взятая в отношении высотного аспекта" *** **.
ВЫСОТНАЯ СИСТЕМА — "система звуковысотных отношений,
образованная на основе внутренней взаимосвязанности ее составных
частей *** ***.
* 93.42
** 75.166
*** 7.319-320
****8.168
*****89.235
******87.35-36

ВЫСОТНОЕ РОДСТВО — 15 (см.: Звуковысотное родство, Звуковое родство).
ВЫСОТНЫЕ СВЯЗИ — (см.: Звуковысотные связи).
ГАММА — "мелодически оформленный звукоряд, секундно-мелодическое движение, звуковая конкретность, несущие в себе в полном объеме энергетику этого движения"*.
ГАРМОНИЕ-МЕЛОДИЯ — 112
ГАРМОНИЧЕСКАЯ МОДАЛЬНОСТЬ — см.: Модальность гармоническая.
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 нее"**.
"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"***.
ГАРМОНИЧЕСКИЕ НОТЫ — ноты, "образующиеся на слабой доле посредством скачка от аккордового тона на другой тон того же (или функционально родственного) аккорда. Этот прием 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 приема мелодической фигурации сохраняется в тех случаях, когда они наравне с другими приемами 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
* 70.60
** 84.91
*** 70.132-133

некоторых случаях оно минимально), но это не уничтожает их специфической роли в мелодико-фугурационном движении"*.
ГАРМОНИЧЕСКИЕ ФАЗЫ — 38
ГАРМОНИЧЕСКИЙ МОДУС — см.: Модус гармонический.
ГАРМОНИЧЕСКИЙ СТИЛЬ. "Исходя из художественного единства произведения, можно смоделировать понятие гармонического стиля произведения. Системность объекта позволяет выделить, во-первых, элементы гармонического языка ...; во-вторых, синтаксические связи в их художественно-направленном значении...; в-третьих, композиционные функции гармонии, ее 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 приемы расцениваются в тесной связи с той семантической "нагрузкой", которую они несут, и эстетическим результатом, в формировании которого они участвуют .... В современной музыке значение произведений 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 определенных 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"**.
"Отныне стиль гармонии становится объектом сочинения, он "сочиняется" как тема"***. (См.: Индивидуализация звуковысотных структур.)
* 72.259; 29.4.2.16-17
** 14.13-14
***92.73

ГАРМОНИЧЕСКОГО ТЕМАТИЗМА ПРИНЦИП — принципиальное повторение закономерностей начального избранного гармонического материала в материале всей структуры или ее отдельных частей [89.237; 90.161].
ГАРМОНИЧЕСКОЕ ОСТИНАТО — см.: Остинато гармоническое.
ГАРМОНИЯ — 10
"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]. "Объем понятия "гармония" может быть подвергнут делению, причем основанием деления будет принадлежность высотной организации к определенной исторической стадии. Дальнейшее деление на подвидовые понятия может совершаться по таким признакам, как тип высотной системы (например, тональная гармония, серийная гармония) или тип авторского стиля (например, гармония Старвинского, гармония Прокофьева). ...модальная, классическая, современная гармония. Это соподчиненные понятия, то есть 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 требовать, чтобы в современную гармонию непременно входили все ее характерные признаки"*.
ГЕМИОЛИКА — общее определение ладов со звукорядом, включающим увеличенную секунду. Г. — самостоятельный род интервальных систем [93.134]. Как интервальный род она может быть представлена тремя разновидностями расположения полутонов и полуторатона: 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 ее 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 ее в древних музыкальных культурах в качест-

* 14.18

ве 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 ..."*. ГЕМИТОНИКА — "система из 12 автономных полутонов"**. ГЕОМЕТРИЗОВАННЫЕ РЯДЫ — то же, что и симметричные лады (см.). Искусственные ладовые системы, основанные на звукорядах с равномерным шагом отдельных звеньев и их строгим "геометрическим строением" ***.

ГЛАВНЫЙ ЭЛЕМЕНТ — "это как бы 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" ****. (См.: Производные элементы, Контрастные элементы, Основная модель структуры.)

ГРАДАЦИЯ СТРУКТУРЫ — 15

ГРАДАЦИЯ ЭЛЕМЕНТОВ СТРУКТУРЫ — 15

ГРЕГОРИАНСКИЕ ЛАДЫ — ладовая система модального типа эпохи Средневековья. Включает в себя на первых этапах становления восемь ладов (дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский 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 — гипоэолийский, ионийский — гипоионийский. (См.: Старомодальная гармония, Обиходные лады.)

ГРУППА — "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"*****

* 93.134

** 93.141

*** 12. Гл. 7; 85.393

*** * 89.239

*****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 линеарной и сонорной с соответствующим строением общего ритма, плотности и динамики *.

ДВЕНАДЦАТИЗВУКОВОЙ АККОРД — "(как правило полиаккорд) есть самостоятельное созвучие, составленное из всех 12 высот, как с повторениями, так и без повторений"**. (См.: Двенадцатитоновый аггрегат.)

ДВЕНАДЦАТИЗВУКОВЫЕ ПОЛИЛАДОВЫЕ СИСТЕМЫ — 49

ДВЕНАДЦАТИСТУПЕННАЯ СИСТЕМА. "Ему (Мусоргскому. — Д. Ш.) присуще расширенное понимание тональности, ставившее его впереди своего века. Основою его гармонии была не диатоническая гамма Глинки и Даргомыжского, а настоящая *двенадцатиполутоновая* гамма, в

которой все двенадцать ступеней имели свое самостоятельное, специфическое гармоническое значение"***. (См.: Хроматическая система, Полутоновая система, Полутоновой лад, Полидиатоника, Полилад, Многосоставный лад, Двенадцатиступенный диатонический лад.)

ДВЕНАДЦАТИСТУПЕННЫЙ ДИАТОНИЧЕСКИЙ ЛАД — лад, в котором альтерированные ступени применяются как самостоятельные. На всех таких ступенях "может возникать любое созвучие, они могут участвовать в различных аккордовых сочетаниях и не зависеть от тех же, но неальтерированных ступеней вплоть до совмещения их в одном аккорде" ****. (См.: Двенадцатиступенная система, Полутоновая система, Полутоновый лад, Полидиатоника, Полилад, Многосоставный лад.)

ДВЕНАДЦАТИТОНОВАЯ ГАРМОНИЯ — "двенадцатиступенность современной гармонической системы проявляет себя различно. Среди ее реализаций — образование двенадцатизвуковых структур: 1) вертикальных — двенадцатизвуковых аккордов; 2) горизонтальных — две-

* 92.216 — 218

** 92.206

*** 5.118

*** * 53.35

надцатизвуковых рядов; 3) в смешанном измерении — двенадцатизвуковых полей; 4) в смешанном измерении — двенадцатизвуковых серий" *.

ДВЕНАДЦАТИТОНОВЫЙ АГГРЕГАТ — звуковая вертикальная формация, скомбинированная по принципу дополнительности из сегментов одной серии. "Фактура 12-тонового аггрегата предполагает различные виды презентации серии — линеарные и вертикальные, а также смешение их. Рассматривая аггрегат как структурную единицу, мы не уподобляем его аккорду. Аккорд может иметь от трех до двенадцати звуков — аггрегат всегда 12; составляющими аккорда являются тоны, интервалы, а составляющими этого комплекса, кроме того, и мелодические линии. Однако, как и аккорды, 12-тоновые формации вступают в линейные отношения в процессе музыкальной речи" **.

ДИАГОНАЛЬНЫЕ СВЯЗИ — комплексы связей, проявляющиеся в одинаковой мере и по горизонтали и по вертикали, а также и те, по отношению к которым распределение по этим параметрам не имеет определяющего значения [91.170].

ДИАТОНИКА — система из семи ступеней, звуки которой могут быть расположены по чистым квинтам. Может быть неполной (олиготонной), полной (гептатонной — семиступенной), переменной. Нашла свое 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. "Внешний 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 — тетрахорд, пентахорд, гексахорд, мелодическое гаммообразное заполнение промежутков между тонами терцовых аккордов, соединения трезвучных аккордов ... и другие" ***.

ДИАТОНИКА АЛЬТЕРАЦИОННАЯ — "включает в себя, кроме натуральных (ладов. — Д. Ш.), и всевозможные альтерированные, но такие, которые в присущей нам системе ... представляются модифицированной диатоникой" *** *.

* 92.206

** 14.225 — 226

*** 93.38

*** * 75.133 — 134

ДИАТОНИКА ДИССОНАНТНАЯ — "диатоническая модальность, опирающаяся на свободный диссонанс" *. Может иметь разнообразную стилевую окраску: от народноладовой до сонорно-кластерной.

ДИАТОНИКА ИНОРОДНАЯ — местная диатоническая субсистема с отличным от основного диатоническим звукорядом (термин В. А. Цуккермана, в несколько ином значении) [92.42]. (См.: Полидиатоника.)

ДИАТОНИКА МНОГОПЛАНОВАЯ. "Звуковой состав многоплановой диатонической системы в основном может быть уложен в известные схемы типа двенадцатиступенной диатоники (см. Двенадцатиступенный диатонический лад. — Д. Ш.) или двенадцатиступенной хроматической тональности и в другие им подобные схемы .... Однако любая проекция многоплановой системы на одну "плоскость", то есть в звукоряд, даст в лучшем случае неполную картину лада, исказит внутренние функциональные отношения", скроет диатоническую природу отдельных планов этой системы **.

ДИАТОНИКА РАСШИРЕННАЯ. "В его (Кара Караева. — Д. Ш.) музыку ладовая альтерация входит не как орнамент или орнаментальный узор, а как функционально равноправный элемент .... В каждом отдельном случае композитор создает на общей основе свой индивидуальный, почти всегда синтезированный вариант ладового звукоряда"***.

ДИАТОНИКА СИНТЕТИЧЕСКАЯ (или "постдиатоника") — "новая двенадцатиступенная система гармонии, развивающая традиционную семиступенную... как цельная, вполне откристаллизованная система она 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"*** *.

ДИАТОНИЧЕСКИЕ ПО СУЩЕСТВУ ИНТЕРВАЛЫ — см.: Интервалы диатонические по существу.

ДИАХРОМАТИКА — специфическая форма хроматики, образующаяся в полидиатонических тональных структурах. Сущность гармонической природы диахроматики связана с образованием между диа-

* 92.172

** 52.340 — 341

***1.164

****59.147

тоническими ступенями отдельных субладов непосредственных или опосредственных хроматических отношений как по вертикали, так и по горизонтали. (Термин Л. Карклиньша [27.57]. Применяется для определения особого типа ладовой организации, возникающего " в результате своеобразного синтеза диатонических и хроматических ладовых форм", при котором "звуки, воспринимающие в условиях диатоники и в мажоро-миноре как альтерированные или хроматические, стали самостоятельными наравне с основными ступенями" *. См.: 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).

ДИССОНАНТНАЯ ДИАТОНИКА — см.: Диатоника диссонантная.

ДИССОНАНТНАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ — система с диссонантной тоникой. Генетически предшествующие явления — длительно выдерживаемые неустойчивые гармонии в серединах, предъиктах, вступлениях, связующих разделах, функциональная инверсия. Многообразие конкретноструктурных воплощений диссонантной тональности в музыке XX столетия связано с многовариантностью диссонантных структур ее тоник, а также аккордов других тональных функций. Широко распространены модификации этой тональности, построенные исключительно из диссонантных компонентов [92; 14].

ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ СТРУКТУРЫ — 15

ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ ЭЛЕМЕНТОВ СТРУКТУРЫ — 15

ДОДЕКАФОНИЯ — 127

ДОДЕКАФОННАЯ ТЕХНИКА — 130

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ФАКТОРЫ ОБЪЕДИНЕНИЯ — 110

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ КОНСТРУКТИВНЫЙ ЭЛЕМЕНТ — 110

ДУБЛИРУЮЩИЕ АККОРДЫ — 33 (См.: скользящие аккорды.)

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 дви-

* 27.57

жение по тональностям, как функциям высшего порядка (тональность второй, третьей ступеней и т. п.) при сохранении господства некоторой единой тональности (т. е. тональности первой ступени)"*.
ЗАКОНОМЕРНОСТЬ СТРУКТУРЫ - 13
ЗАКОНЫ МАТЕРИАЛА — 16
ЗАКОНЫ СТРУКТУРЫ — 12, 16
ЗВУКОБЛОК — "сонорная звукомасса, объединенная общим формальным принципом и смыслообразующей функцией"**. Применяются в качестве конструктивного элемента моно- и полигармонического пространства сонорного типа. Различаются два основных типа звуко-блоков: стабильные, сохраняющие внешние очертания при внутренней подвижности, и мобильные, не сохраняющие их.
ЗВУКОВОЕ РОДСТВО — 15 см.: Высотное родство, Звуковысотное родство.
ЗВУКОВЫСОТНАЯ СИСТЕМА — 39
ЗВУКОВЫСОТНАЯ СТРУКТУРА — 12
ЗВУКОВЫСОТНОЕ РОДСТВО — 15 (см.: Звуковое родство, Высотное родство).
ЗВУКОВЫСОТНЫЕ СВЯЗИ — 15
ЗВУКОВЫСОТНЫЙ ФАКТОР — фактор, опирающийся "на объективные свойства звукового родства" и имеющий наибольшее значение при "разделении звуков на главные и подчиненные" ***.
ЗВУКОРЯД — "абстрагированная схема лада, понятие отвлеченное, возникающее в процессе логического отстранения качественно-функциональных взаимоотношений тонов и, следовательно, их семантических особенностей"*** *.
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 построения или его части как в непосредственной форме, данное построение или его часть целиком строятся на основе одного звукоряда, так и опосредованной, когда однозвукорядные элементы чередуются с элементами другого звуко-

* 6.422
** 14, 252
*** 85 214
*** * 70.43

рядного ряда. (См.: Модальность, Полимодальность, Модальная техника, Полидиатоника, Многосоставные лады, Мутирующие лады, Переменный лад.)
ЗНАЧЕНИЕ ЭЛЕМЕНТА — 15
ИЗБИРАТЕЛЬНОСТИ ПРИНЦИП — 17
ИНВЕРСИЯ СЕРИИ — 134
ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ ЗВУКОВЫСОТНЫХ СТРУКТУР — "Первый важнейший импульс индивидуализации <...> — стилистическое ограничение, обусловливаемое 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 произведение определенного 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

звукосочетания. Это непременное условие для логического становления и развития "мысли", которое одновременно является и одним из важнейших условий индивидуализации звуковысотных структур [90.152-153, 155, 157-158].
ИНТЕГРАЦИЯ СТРУКТУРЫ — 15
ИНТЕРВАЛ — "есть соотношение тонов звукоряда и есть наименьший интонационный комплекс"*. "Интервал — точный определитель эмоционально-смыслового качества *интонации,* а не измеритель, ...стершийся в своей выразительности (каким. — Д.Ш.) воспринимают его теперь"*, "...содержание интервала ... всегда в соотношении, в процессе и в конкретно-исторической обусловленности .... "Выразитель-
* 3.223
187
ность каждого интервала мыслится безграничной, неизбывной, но исторически-конкретно, и психологически она ограничена"*. Характерный интервал каждой эпохи выступает "словно интонационный центр, вокруг которого наслаиваются и простейшие, и сложные интонационные связи"**. "Всякий закрепившийся интервал — уже интонируемая форма, ибо это соотношение двух элементов некой системы, пусть самой простейшей, двучленной" [3.200].
ИНТЕРВАЛЫ ДИАТОНИЧЕСКИЕ ПО СУЩЕСТВУ — все интервалы "не превышающие шести квинт" [29.Ч. 1.72]. ИНТЕРВАЛЬНО-МОДЕЛЬНЫЕ ЗВУКОРЯДЫ — 48
ИНТЕРВАЛЬНЫЕ СИСТЕМЫ — "организация материала ладов как выразительных и логически-осмысленных звуковых объединений"***. (См.: Роды интервальных систем.)
ИНТЕРВАЛЬНЫЙ КОЛОРИТ — 33
ИНТЕРВАЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС — 117-118
ИНТЕРПОЛЯЦИЯ — 134
ИНТЕРПОЛЯЦИЯ МНОГОРЯДНАЯ (или многосерийная) —
ИНТЕРПОЛЯЦИЯ ОДНОРЯДНАЯ (или односерийная) — ИНТОНАЦИЯ — это "осмысление звучания, а не просто констатирование отклонения от нормы (чистая или не чистая подача звука)<..->. Интонация речевая — осмысление звучаний музыкально не фиксированных, не стабилизировавшихся в музыкальных расстояниях или в постоянных отношениях звуков, ставших тонами. Интонация музыкальная — осмысление звучаний, уже сложившихся в систему точно зафиксированных памятью звукоотношений: тонов и тональностей <...>. 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"*** *. "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
* 3. 355
** 3.345
*** 93.160
*** * 3.198-199
188
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 неопределенное сопротивление; это — открытие музыкального движения по данному направлению, это — движение, в котором еще не доминирует инертность и не утерян динамический момент"*. "Срок между впервые кем-то сынтонированным (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"**, Интонация — "это не отвлеченные формальные категории, это комплексы музыкальных помыслов, постоянно находящихся в сознании данной общественной среды"***. Ее "надо понимать как живую связь звуков, имеющую выразительное, образно-смысловое значение .... Интонация является прежде всего мельчайшим, привычным образно-смысловым элементом"*** *. "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"*** **. "На ладовой основе музыкальная интонация приобретает ту членораздельность, которая резко отличает ее от интонации речевой. На ладовой же основе определяется эмоциональная окраска интонаций" (Кушнарев "Вопросы истории и теории армянской монодической музыки" -Л., 1958. с. 412).

ИНТОНИРОВАНИЕ — "осмысленное, целеустремленное и данное в некоем содержательном сочетании и взаимосвязи звуковоспроизведение мыслимого..."*** ***, Интонирование — это динамический процесс, смысл которого всегда "остается одним — через сравнение и выяснение тождества и контраста сознание идет ко все дальнейшему продвижению звуков"*** *** *. "Стихийное интонирование — аффектив-

* 3.204-206
** 3.205
*** 3.267
*** * 72.123
*** ** 52.327
*** *** 3.264
*** *** * 3.199

но-эмоциональный *тонус,* — в сущности глиссандо, то есть неразличимость отдельных тонов и их связей и отношений"*. Только через интонирование "элементы музыки становятся произведением искусства, образным мышлением"**.

ИНТОНИРУЕМЫЕ ФОРМЫ — "зафиксированные памятью в борьбе за существование и в утилитарных целях первичные отношения тождественных и нетождественных звучаний", являющиеся "откристаллизовавшимися звукосопряжениями"***.

ИСКУССТВЕННЫЕ ЗВУКОРЯДЫ — см.: Искусственные лады, Геометризованные ряды, Симметричные лады, Ограниченной транспозиции лады.

ИСКУССТВЕННЫЕ ЛАДЫ — лады, "не имеющие определенной диатонической основы, с наличием квартового или квинтового остова или даже без них" и являющиеся "плодом некоторой преднамеренной творческой изобретательности"*** *. (См.: Геометризованные ряды, Ограниченной транспозиции лады, Симметричные лады.) Искусственные лады — "лады хроматической системы, не приводимые к непрерывному квинтовому ряду, причем непрерывность этого ряда может быть периодической или непериодической" (Кон Ю. Об искусственных ладах Проблемы лада. -М., 1972).

КВАДРАТ ТРАНСПОЗИЦИЙ — 134

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 ("гармонизующую") 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 *ло-*

* 3.344
** 3.264
*** 3.200
*** * 73.110-111

гическое 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].

КВИНТОВЫЕ ФУНКЦИИ — 99

КОЛЛАЖ — техника комбинирования стилистически разнородного музыкального материала: небольших отрывков, целых фрагментов и других элементов, заимствованных из различных произведений, принадлежащих как автору данной композиции, так и другим композиторам. Характерная особенность этой техники — способность объединять разнообразный звуковой материал — от высотно определенного до "шумового". Намеренное использование стилистически разнородного музыкального материала предполагает в конечном моменте вполне определенную его конструктивную взаимосвязь на основе какого-либо драматургического замысла, создание в сознании слушателя особенно широкого круга ассоциаций многопланового порядка. (См.: Полистилистика.)

КОМБИНИРОВАННЫЕ ЗВУКОРЯДЫ — 47

КОМПЛЕМЕНТАРНОСТИ ПРИНЦИП — 108-109

КОНКРЕТНАЯ МУЗЫКА — звуковые структуры, являющиеся результатом разнообразной "технической работы" с конкретными или шумовыми звуками, а также отдельными музыкальными элементами и тонами с определенной высотой, предполагающей применение различных современных средств звукозаписи и звуковоспроизведения (см. об этих средствах на стр. 7.). "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 немузыкальные; можно полученную запись снова переписать в обратном движении. Можно, меняя скорость движения ленты при записи, неузнаваемо искажать 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 окончательной записи на магнитную ленту. Понятно, что эти свойства магнитофона <...> открывают широкие возможности для создания новых любопытных звучаний, которые могут найти свое применение в театральной практике и в кинопроизводстве" (Шнеерсон Г. О музыке живой и мертвой. -М., 1964. с. 312-313).

КОНКРЕТНОСТРУКТУРНАЯ ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ЛОГИКА (или Конкретноструктурная логика) — 84

КОНКРЕТНОСТРУКТУРНЫЕ ЗАКОНЫ — 13

КОНКРЕТНОСТРУКТУРНЫЕ ЗНАЧЕНИЯ ЭЛЕМЕНТОВ — 15

КОНКРЕТНОСТРУКТУРНЫЕ ПРИНЦИПЫ — 13

КОНКРЕТНОСТРУКТУРНЫЕ СВЯЗИ — 14

КОНКРЕТНОСТРУКТУРНЫЕ ФАКТОРЫ ОБЪЕДИНЕНИЯ МАТЕРИАЛА — 110

КОНКРЕТНОСТРУКТУРНЫЕ ФАКТОРЫ ОГРАНИЧЕНИЯ МАТЕРИАЛА — 110

КОНКРЕТНОСТРУКТУРНЫЕ ФУНКЦИИ — функции в контексте.

КОНКРЕТНЫЕ ЗВУКИ — 7

КОНСТРУКТИВНО-ВЕДУЩИЕ ПРИНЦИПЫ — принципы, действие которых является конструктивно-определяющим на протяжении всей структуры и распространяется на все ее элементы.

КОНСТРУКТИВНО-СОПУТСТВУЮЩИЕ ПРИНЦИПЫ — принципы, конструктивно-определяющее действие которых распространяется только на отдельные разделы структуры, отдельные ее конструктивные уровни и элементы.

КОНСТРУКТИВНОЭЛЕМЕНТНОГО ОГРАНИЧЕНИЯ ПРИНЦИП — 17

КОНСТРУКТИВНЫЙ ИНТЕРВАЛ — интервал, который пронизывает ткань всего сочинения или его целой части, действуя как по вертикали, так и горизонтали и принадлежит тем самым к основному материалу сочинения. (См. Конструктивный элемент.)

КОНСТРУКТИВНЫЙ ЭЛЕМЕНТ — элемент, структура которого является законом для структуры других элементов. "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 ее целостной структуры"*. Конструктивные элементы — это "конструктивные единицы в гармонической структуре"**.

* 85.377

** 85.376

192

КОНТЕКСТУАЛЬНЫЕ ИНТЕРВАЛЫ — интервалы, самостоятельность восприятия которых возможна только при определенном текстовом их преломлении (ум. *5,* ув. 4, хроматические интервалы)*.

КРАСОЧНОСТЬ — 31

КРАСОЧНЫЕ (или тембровые) АККОРДЫ — 31

ЛАД — "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]. См. стр. 41-44

ЛАД МОДАЛЬНЫЙ — лад, специфический признак которого есть сохранение определенного звукоряда, а не привязанность к тонике. (Будет у него определенная тоника, ясный устой или не будет — "это нисколько не мешает ему быть определенным ладом"**.)

ЛАД ТОНАЛЬНЫЙ — лад, специфический признак которого привязанность к тонике сохраняется не зависимо от того — ограничивается он определенным звукорядом или нет ("мажор или минор как лад тонального типа может быть ограничен определенным звукорядом, но если такого ограничения нет, то это нисколько не мешает ему быть мажором или минором..."***.

ЛАДОВАЯ СИСТЕМА — 40-41

ЛАДОВОЕ КОЛОРИРОВАНИЕ — "это кратковременное появление различных ладовых наклонений при неизменном тональном центре"*** * (см.: Многосоставный лад, Полидиатоника, Полилад, Многоплановая диатоника, Мутирующий лад).

ЛАДОВЫЙ КОМПЛЕКС — 39

ЛАДОВЫЙ РЕЛЬЕФ — рельеф динамики гармонического процесса, связанного с процессуальным изменением звукорядного содержания музыкальной композиции.

ЛАДОГАРМОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА (или ЛАДОВАЯ система) — 40

* 93.139

** 92.30

*** 92.30

*** *27.11

193

ЛАДОТОНАЛЬНОСТЬ — система логически связанных и функционально дифференцированных звукоотношений, организованная на основе главного, центрального ее элемента или, короче, ладовая система, организованная на основе центрального элемента [43.378; 85.93].

ЛАДЫ ОГРАНИЧЕННОЙ ТРАНСПОЗИЦИИ — см. Ограниченной транспозиции лады.

ЛЕНТОЧНОЕ ГОЛОСОВЕДЕНИЕ — "выдержанное многоголосное параллельное движение"*. (См.: Дублирующие аккорды, Скользящие аккорды.)

ЛИНЕАРНАЯ ГАРМОНИЯ — гармония взаимодействия различных форм линеарного 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 линеарному принципу, не возникает даже элементов полифонического склада изложения ... например, в ряде образцов с подчеркнуто аккордовой фактурой ...". Широкое развитие линий голосоведения, которые представляют собой "свободное сочетание, быстрые смены типов движения ... позволяет связать совершенно разнородные явления .... Линеарная гармония не лишена связей устойчивости и неустойчивости, взаимодействия центра и окружения. Но функциональные отношения здесь имеют мелодическую природу, тонические аккорды становятся метро-ритмическими упорами, к которым приводит линеарное движение"**. Смысловые (логические) свои функции линеарные 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 линеарных аккордов, приобретая благодаря этому основополагающее значение, хотя конкретное взаимодействие

опорного и подчиненного может быть и сложным, и весьма относительным"*** (см.: Линеарность, Линеарные аккорды, Линеарные комплексы, Линеарные функции). Линеарная гармония может иметь как моноаккордовое, так и полиаккордовое решение (НЕАККОРДОВЫЕ СОЗВУЧИЯ, НЕАККОРДОВЫЕ ПОЛИСОЗВУЧИЯ); предполагает сочетание строго линеарных аккордовых комплексов с дублировкой мелодических голосов; часто приобретает сонорную окраску [92.182].
ЛИНЕАРНОСТЬ, линеарный — эти понятия подразумевают "независимость голоса или мелодической линии от каких бы то ни было
* 72.199
** 63.110-112, 146
*** 85.135-137

гармонических постулатов, не отменяя однако их"*. Применимы они и в полифонической композиции, где "в целом утверждают конечную обусловленность ее фактуры сплетением голосов, а не последованием отдельных аккордов и не одной только тональной связью"**, и в линеарной гармонии (см.); [36.332-356, 443-450].
ЛИНЕАРНЫЕ АККОРДЫ — аккорды, образуемые проходящими, вспомогательными звуками, задержаниями, предъемами, камбиатами, свободными тонами [85.133].
ЛИНЕАРНЫЕ КОМПЛЕКСЫ — "общеупотребительные типы линеарных движений (особенно такие ... как поступенное движение ...), которые воздействуют на слух как единые линеарные комплексы, растворяя в себе интонационную напряженность каждого составляющего их интервала"***.
ЛИНЕАРНЫЕ ФУНКЦИИ — функции проходящих, вспомогательных элементов, задержаний, камбиат, свободных тонов. МАТЕРИАЛ СТРУКТУРЫ — 14
МАТЕРИАЛЬНОЕ РОДСТВО — 15
МАТЕРИАЛЬНОЙ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ ПРИНЦИП — 15
МАТЕРИАЛЬНОЙ ИНТЕГРАЦИИ ПРИНЦИП — 16
МАТЕРИАЛЬНЫЕ КОМПОНЕНТЫ СТРУКТУРЫ — 14
МАТЕРИАЛЬНЫЕ СВЯЗИ — 14
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 определенной опоры на начальную тональность"*** *. (См.: Внетональность, Относительная ладотональная неопределенность.)
МЕССИАНА ЛАДЫ — см. Ограниченной транспозиции лады, Неполно-хроматические лады.
МЕСТНЫЕ ФУНКЦИИ — 91
МЕСТНЫЙ ЦЕНТР — 91
МЕТОДОЛОГИЧЕСКОГО ОГРАНИЧЕНИЯ ПРИНЦИП — 17
МИКРОХРОМАТИКА (или микроинтервалика) — звуковысот-
* 3.201
** 3.201
*** 37.45
*** * 75.166-168; 27.71-72

ная организация с интервальными отношениями меньше полутона. 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, то есть 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"*.) Микрохроматика может быть представлена "как род лада наряду с диатоникой и ангемитоникой"**. Основные методы письма в микрохроматике: "опевание опорного тона, устоя, 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. " ***.
МИКСОДИАТОНИКА — "значит "смешанная диатоника", то есть 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 переменно-диатонических ладов (объединений типа: d дорийский = d эолийский, при едином устое"*** *. Сращивание разнообразных диатонических полихордов в миксодиатонике приводит к включению в нее как единую систему отдельных хроматических интервалов, образующихся между одноименными ступенями (например, между си и си бемолем в обиходном звукоряде или в переменно-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 определенное, с точки зрения ладовой выразительности, сходство, но обладающий в то же время и явной самостоятельностью с позиций родов интервальных систем (см.), то есть правом на автономное существование в качестве

* 93.159
** 92.237
*** 92.238-240
*** *93.131

исторически устойчивых форм звуковых рядов с особым интервальным соотношением отдельных своих тонов [93].

МНИМЫЕ АККОРДЫ — "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 последования функций. Например, у венских классиков IV_7 и V_9 обычно задержания, а не самостоятельные аккорды"*.

МНОГОГОЛОСНАЯ МЕЛОДИЯ. "Это явление занимает промежуточное положение по отношению к нормативным видам одноголосия и многоголосия" и рассматривается как утолщенная мелодическая линия. Способ утолщения, 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"**.

МНОГОПЛАНОВАЯ ДИАТОНИКА — см. Диатоника многоплановая.

МНОГОРЯДНАЯ ИНТЕРПОЛЯЦИЯ — 134

МНОГОСОСТАВНЫЕ ЛАДЫ — "это свободное объединение различных сменяющих друг друга ладообразований при наличии ясного и определенного тонального центра, функцию которого выполняет основная ладотональность"***; "быстрое чередование различных ладовых наклонений при одной тонике перестает восприниматься как ладовая переменность (то есть как смена различных ладов) и превращается во внутриладовую переменность, становясь чередованием различных элементов одного многосоставного лада"*** *. (См. Мутирующие лады.)

МОДАЛИЗМЫ — "характерные мелодические и аккордовые последования, особенно ярко выявляющие специфику данного лада"*** **.

МОДАЛЬНАЯ ГАРМОНИЯ — гармония, возникающая в условиях модально организованной звуковысотной структуры.

МОДАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ — процессуальное изменение звукорядного содержания музыкальной композиции, связанное с опре-

* 62.37-38
** 12.Гл.7
*** 59.142
*** *85.239
*** ** 92.32

деленными формально конструктивными и образнохудожественными задачами.

МОДАЛЬНАЯ ТЕХНИКА. Она "основана на применении разных, в том числе и новых модусов-рядов, которые могут быть созданы не только в области звуковысотной, но и иногда и в области длительностей, пауз, динамики и т.д."*. В отличие от серии комплекс элементов модуса в своей последовательности и в частоте появления не связан определенным порядком. "Модальная

техника может быть связана с тональной как один из ее наиболее значительных обогащающих компонентов. Но, конечно, это не всегда обязательно. Сознательно исключая тональные центры можно прийти и к музыке атональной, как тематической, так и атематической"**. "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"***.

МОДАЛЬНОСТЬ — принцип гармонии, берущий за основу определенный ладовый звукоряд [92.29]; "термин, описывающий ладозвукорядную основу музыкальной композиции: "модальный" — имеющий отношение к "модусу" [13.Л2.6-7]; "модальность — общая характеристика состояния звуковысотной системы, выраженного средствами ладовой организации"*** *; "область сложных и разнообразных взаимодействий, в целом примыкающих к процессуальной и "кристаллической" сторонам музыкальной формы. 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"*** **; "это такой слой музыкально-композиционных

* 33.44

** 33.43-44

*** 33.81

**** 14.71

*** **14.95-96

средств, в котором "объективируются" различные художественные задания, разнохарактерные творческие манеры. Поскольку модальность может быть непосредственно ориентирована как на национальный, так и на авторский стиль, постольку ее ресурсы могут быть претворены как в целях своеобразного "сотворчества", так и заимствования, "подражания" [14.108-109].

МОДАЛЬНОСТЬ ГАРМОНИЧЕСКАЯ — модальность, предполагающая в качестве основы звуковысотной структуры определенный гармонический модус (см.) и принцип его повторения, подобно тому как монодическая модальность связана со звукорядом и принципом единства на его основе. ("Музыка все время вращается в одном и том же круге созвучий, подобно тому как музыка старых ладов — в одном и том же звукоряде, то есть модально"*.)

МОДАЛЬНЫЕ АККОРДЫ — аккорды гармонического модуса, а также "аккорды с модальным тоном" (см.) [92.32].

МОДАЛЬНЫЕ МУТАЦИИ — звукорядные смены на уровне тетрахордов, трихордов, пентахордов, не всегда поддающиеся точному структурно-синтаксическому разграничению.

МОДАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ — 57

МОДАЛЬНЫЙ ЛАД — см. Лад модальный.

МОДАЛЬНЫЙ ТОН — "звук, отличающий данный лад от соответствующих мажора или минора"**.

МОДИФИЦИРУЕМЫЙ ЛАД — лад, структура которого и звуковой состав претерпевают в процессе развития гармонической структуры определенные изменения [2.70-72].

МОДУС — 54; "(лат. modus — мера, образ, способ) — философский термин, обозначающий свойство предмета, присущее ему *непостоянно, а* лишь в некоторых состояниях" (Кондаков Н. Логический словарь-справочник); "конкретный способ организации звуковой ткани, находящий выражение в определенной шкале звуков"***; "музыкальный модус есть целостное, конкретное по содержанию (то есть одно из множества возможных), художественно опосредованное состояние, объективируемое в музыке в различных формах, различными средствами и способами"*** *.

МОДУС ГАРМОНИЧЕСКИЙ — комплекс созвучий, с которым

* 93.195

** 92.32

*** 14.71

*** * 46.242

постоянно связано все музыкальное движение, подобно тому как музыка старых ладов вращалась в одном и том же звукоряде, то есть модально. "Для функционирования гармонического модуса как фактора именно модальной гармонии необходима его абсолютность и *неподвижность,* то есть отсутствие тональной модуляции, которой свойственна смена ориентира, основного звукоряда, смена модуса"*. (См. Старомодальная гармония, Новомодальная гармония.)
МОНОАККОРДЫ — см. Моногармонические аккорды.
МОНОГАРМОНИЧЕСКИЕ АККОРДЫ — 26
МОНОРИТМИЧЕСКАЯ (или пластовая) ГАРМОНИЯ — гармония, имеющая вид дублировки звуков мелодии аккордами в тесном расположении (иногда встречается косвенное и противоположное движение) [92.105].
МОНОИНТЕРВАЛЬНЫЕ АККОРДЫ — 25
МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ. На уровне музыкальной ноэтики (см.) "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 различение: 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"** (см. Центральный элемент, Основная модель высотной структуры, Главный элемент).
МУЗЫКАЛЬНАЯ НОЭТИКА — "учение об общих законах связи .... Цель ноэтики — выяснение механизма, осуществляющего в музыке слаженность, упорядоченность, единство и взаимодействие составных частей, дающего смысловую связанность целого"***.
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 объединенных в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков" Ю.Евдокимова и
* 93.195
** 89.237
*** 89.235

Е.Назайкинский. Актуальнейшие проблемы стиля. — "Советская музыка", 1983, №8, с. 119-121.
МУТИРУЮЩИЕ ЛАДЫ — лады, сменяющие друг друга в пределах одного мелодического построения [19.26]. (См.: Переменный лад, Многосоставный лад, Полиладовый хроматический звукоряд, Ладовое колорирование, Полидиатоника, Полилад, Многоплановая диатоника, Хроматический переменный лад.)
НАКЛОНЕНИЕ ЛАДА. Это понятие "выражает гармоническую окраску лада, по отношению к данной тональности"*. Благодаря конструктивным приемам 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 краска 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 определенное единообразие гармонии, индивидуально присущее данному произведению, данной теме, данному композитору"**.
НЕАККОРДОВЫЕ ПОЛИСОЗВУЧИЯ — 35
НЕАККОРДОВЫЕ СОЗВУЧИЯ — 35
НЕВЫСОТНЫЕ ПАРАМЕТРЫ — ритм, тембр, динамика и др.
НЕЗАВИСИМАЯ МЕЛОДИЯ — "мелодия, в которой опорные точки хотя бы частично не совпадают со звуком остинато"***. 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 — 8

НЕПОЛНО-ХРОМАТИЧЕСКИЕ ЛАДЫ — лады, которые "избегают определенных звуков" хроматического ряда и состоят из тонов, которые выходят за шкалу диатонических кварто-квинтовых соотношений, а также содержат определенные звуки, которые "повторяются в различных комбинациях" *** *.

* 70.61

** 85.382-383

***63.116

****88.276

НЕСМЕЖНЫЕ ХРОМАТИЗМЫ — это хроматизмы ступеней, расположенных относительно друг друга не подряд. Например, до диез — ми бемоль [59.147].

НЕТОНИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ — 96-104

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 ладомодальными оборотами (см. Модализмы) преимущественно диатонического, миксодиатонического (см.) типа, либо, несколько позднее, симметричного. 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)" *. (См. стр. 59)

ОБИХОДНЫЕ ЛАДЫ — ладовая система, получившая широкое распространение в русской музыкальной культуре прошлых столетий; "типологически относится к древнейшим, генетически (не хронологически) более старым, чем, например, аналогичная система грегорианских ладов"; обиходные лады "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 попевках 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 определенный звукоряд — обиходный, но ЦЭ модальных ладов — не просто гамма, а звукоряд, определенным образом структурированный. Уникальная специфическая особенность обиходного звукоряда состоит в том, что от каждой из его звукоступеней вверх и вниз всегда находится чистая кварта ...". Обиходный звукоряд: g a h c d e f g a b c d. (скобками отмечены согласия). Свойства такого ЦЭ — "это прежде всего внеоктавность, квартовость строения составного звукоряда (деления на "согласия", отстоящие на кварту одно от другого)", "функциональная нетождественность (звуков одинакового названия. — Д.Ш.)", "точное повторение мелодии ... во внеоктавной

* 93.201

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); укошенный (тетрахорд, трихорд и т.д. — главный тон на верхнем звуке.) Коренное свойство всех обиходных ладов — переменность. Ее 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"*.

ОБЩЕСТВЕННО-ИНТОНИРУЕМЫЕ ФОРМЫ — 40

ОБЩЕСТРУКТУРНАЯ ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ЛОГИКА (или Общеструктурная логика) — 84

ОБЩЕСТРУКТУРНЫЕ ЗАКОНЫ — 13, 84-86

ОБЩЕСТРУКТУРНЫЕ ЗНАЧЕНИЯ ЭЛЕМЕНТОВ — 15

ОБЩЕСТРУКТУРНЫЕ ПРИНЦИПЫ — 13, 84-86
ОБЩЕСТРУКТУРНЫЕ СВЯЗИ — 14
ОГРАНИЧЕНИЕ КОНКРЕТНОГО МАТЕРИАЛА — 109
ОГРАНИЧЕННОЙ ТРАНСПОЗИЦИИ ЛАДЫ — лады, характерной особенностью которых является деление октавы на сходные части и обусловленная этим строением неспособность к большому числу транспозиций. Они же называются "мессиановскими ладами".
ОДНОВЫСОТНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ — тональности, звукоряды которых имеют не только общие звуки, но и общие ступени (не обязательно первую), то есть содержат звуки, выполняющие в них одну и ту же функцию [39.142; 57].
ОДНОРЯДНАЯ ИНТЕРПОЛЯЦИЯ — 134
ОДНОТЕРЦОВАЯ СИСТЕМА (или Однотерцовый лад). "Одно-терцовым мажоро-минорным ладом называется мажорный лад, обогащенный созвучиями минора, лежащего на хроматический полутон выше. А однотерцовым миноро-мажорным ладом называется минорный лад, обогащенный созвучиями мажора, лежащего на хроматический полутон ниже**. В обеих разновидностях однотерцовых ладов увеличивается, по сравнению с обычным мажором и минором, количество сту-
* 93.177-184
** 69.123-135

пеней (основных) до 11, число трезвучий до 24 и т.д. (см.: 1.167 о "равнотерцовом мажоре"; 39; 57).
ОСНОВНАЯ МОДЕЛЬ ВЫСОТНОЙ СТРУКТУРЫ, "Дифференциация отношений между элементами (структуры. — Д.Ш.) имеет в основе наипростейшее различение: 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" *. 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].
ОСНОВНЫЕ ФАКТОРЫ ОБЪЕДИНЕНИЯ — 110
ОСНОВНЫЕ ФАКТОРЫ ОГРАНИЧЕНИЯ — 110
ОСОБЫЕ ЗВУКОРЯДЫ — 47
ОСТИНАТНАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ - тональность, в которой утверждение центра, его объединяющие и другие функции связаны с простейшим приемом развития — повторением: повторением самого центра, его структуры или ее отдельных частей в структуре других высотных элементов системы — мелодических, гармонических и т.д. [90.341; 14.126].
ОСТИНАТНОСТЬ — "это любое противопоставление неизменного, сохраняющего хотя бы в основном свой характер, подвижному, изменяющемуся " **.
ОСТИНАТО ГАРМОНИЧЕСКОЕ — неизменный гармонический фон, сопровождающий развитие мелодии [63. Раздел "Гармоническое остинато"].
ОСТИНАТО ДВОЙНЫЕ — явление, возникающее при разделении относительно неподвижной части вследствии ее неоднородности на два характерных элемента, имеющих свои особенности [63. Раздел "Гармоническое остинато"].
ОСТИНАТО ПОДВИЖНОЕ — неизменно повторяющийся комплекс, переносимый время от времени на новую высоту [63. Раздел "Гармоническое остинато"].
* 89.237
** 63.114

ОТНОСИТЕЛЬНАЯ ЛАДОТОНАЛЬНАЯ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ — то же, что и Внетональность.
ОТНОСИТЕЛЬНОЙ ДЕЦЕНТРАЛИЗАЦИИ ПРИНЦИП — 46
ПАНДИАТОНИКА — буквально "вседиатоника" или "наслоение диатонических элементов и последовательностей, приводящее к использованию всего хроматического звукоряда"*. (См.:

Полиладовый хроматический звукоряд, Синтетическая диатоника, Мутирующие лады, Полидиатоника, Полилад, Полиладовость.)

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. Ее нельзя определить посредством жесткой схемы или системы правил; постигнуть пан-тональность можно лишь путем описания ее природы и результатов исследования ее 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 своем качестве они не становятся менее реальными, ибо определяют направления музыкальной эволюции" **. Пантональность способна "вобрать в себя любую атональную мысль и сделать ее 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"***, "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

* 33.96

** 51.87-88

*** 51.90

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"*.

ПЕНТАТОНИКА — простейшая из интервальных систем, образованных наслоением 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 интервалами (индонезийский звукоряд "слендро") [93.119-121].

ПЕРВИЧНАЯ СВЯЗЬ — простейшее взаимодействие двух или нескольких тонов, являющееся носителем элементарного выразительного значения, зародышем и первоэлементом более высоких ладовых систем.

ПЕРЕМЕННО-ОПОРНЫЕ ЛАДЫ — лады, в которых наблюдается смена опоры в условиях одного и того же звукоряда [92.172] (см. Переменный лад).

ПЕРЕМЕННО-СОСТАВНЫЕ ЛАДЫ — лады, в которых 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"**. Термин принадлежит Яворскому. (См.: Переменно-опорные лады, Хроматический переменный лад.)

ПЕРЕКРЕСТНАЯ ИНТЕРПОЛЯЦИЯ — 134-135

ПЕРИФЕРИЙНЫЙ ЭЛЕМЕНТ — элемент, подчиненный центральному в качестве его ближайшего ладонеопорного 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 — 134

ПЛАГАЛЬНОЕ ПОСЛЕДОВАНИЕ — 103

ПЛОТНОСТЬ АККОРДОВ — 119

ПОБОЧНЫЙ ТОН — звук, входящий в состав структуры аккорда на правах дополнительного компонента [29.Ч.2.Гл. 2; 31; 85.37].

* 51.95

** 55.90

ПОЗНАНИЕ СТРУКТУРЫ — 13

ПОЛИАККОРД — комплексное созвучие, сложное единство, составляющими частями которого являются субаккорды, имеющие в рамках этого единства конкретную схему взаимосвязей [14.50].

ПОЛИАККОРДИКА — "однотональная полигармония.... Возникает в тех случаях, когда в нижнем "этаже" имеется один басовый тон, противоречащий верхнему комплексу, (или. — Д. Ш.) ... гармоническое образование.... Если оно не полное — в виде пустой квинты, то это "промежуточный вид", но будем относить его к полигармонии, поскольку сама квинта ясно обрисовывает трезвучие в качестве его остова" *. "Полиаккордика — область технологии, структуры полигармонии"**.

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"***.

ПОЛИГАРМОНИЯ — 26-27

ПОЛИГАРМОНИЧЕСКИЕ АККОРДЫ — 26, 28

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]. (См.: Хроматика полидиатоническая.)

ПОЛИИНТЕРВАЛЬНЫЕ АККОРДЫ — 25

ПОЛИЛАД — многосоставная ладотональная система, представляющая собой объединение более простых, нежели она сама, ладотональных систем (субладов, субтональностей), смешанных по вертикали и подчиненных объединяющему их центру.

ПОЛИЛАДОВОСТЬ — "однотональное вертикальное соотношение разных, противоречащих друг другу ладовых образований. ... Не всегда отличима от политональности,... вследствии переменности фун-

* 75; 68.16-17

** 48.39

*** 92.186-187

кции, возникающей как в гармонии, так и в мелодике"*. Это однотональное контрастное соотношение в одновременности "неопределенно большого числа различных ладовых элементов — частей общей много-элементной системы"**. "Полиладовость — ... вид диссонанса"***. (См.: Полутоновый лад, Хроматическая система, Двенадцатиступенная система, Синтетическая диатоника, Полидиатоника, Многосоставный лад.) "Это система составная, но сущность ее состоит не в суммировании звукорядов, а в создании новой системы на основе составного по структуре центрального элемента — полиаккорда или иного полисочетания"*** *. "Полиладовость складывается как средство обогащения лада разновидностями одной и той же ступени. Совмещение в одновременности перечащих 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 перечащие 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 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 перечащих звуков воспринимаются именно как полиладовые эффекты"*** **.

ПОЛИЛАДОВЫЙ ХРОМАТИЧЕСКИЙ ЗВУКОРЯД — "звукоряд лада, объединяющий в пределах одной тональности много различных ладовых звукорядов" *** ***. (См.: Многосоставный лад, Переменный хроматический лад, Полидиатоника, Полиладовость.)

ПОЛИМЕЛОДИЧЕСКИЕ АККОРДЫ — 28

ПОЛИМОДАЛЬНОСТЬ — прохождение голосов одновременно в разных ладах или модусах в условиях модальной техники письма [33.81, 13. Л2.16]; "объединение в одновременности двух или трех симметричных ладов. Полимодальность — *частный* (курсив мой. —

* 75.169
** 85.271
*** 85.449
*** * 92.176-177
*** **48.26-27
*** ***79.272

Д.Ш.) и особый вид полиладовости (которая допускает объединение любых ладов, а не только симметричных) "*.

ПОЛИСЕРИЙНАЯ ТЕХНИКА (или Полисерийность) — "метод сочинения с помощью двух или нескольких серий одного параметра (обычно высотного)"**.

ПОЛИСИСТЕМНОСТИ ПРИНЦИП (или Полисистемность) — 69-70

ПОЛИСТИЛИСТИКА — понятие, связанное с намеренным объединением разностилевых элементов внутри одного сочинения. (См.: Коллаж, Аллюзия, Псевдоцитата, Цитата.)

ПОЛИТОНАЛЬНОСТЬ — тональная система, составляющими элементами которой являются более простые тональные единства — субтональности. "Наиболее правильным представляется понимание политональности как обострение и выдвижение на первый план характерного качества хроматической тональности — полиладовости"***. "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"*** *. "Термин "политональность" может применяться в двух основных значениях: приема и ладовой системы. Под политональностью (как приемом. — 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, то есть содержит не менее двух ладовых функций, при самостоятельности ведения голосов (или голоса) каждого тонального слоя"*** **; "это особый вид центрированной системы, структура которой подразумевает наличие тональных подсистем, выявлен-

* 92.193
** 33.108
***79.281
*** *58
*** ** 48.53-55; 32; 75

ных функциональными оборотами, модальностью, фактурной расчлененностью"*.

ПОЛИТОНАЛЬНОСТИ ВИДЫ —

ПОЛИТОНИКА — политональный центр, составленный из субтоник отдельных тональностей, объединенных в политональности. Как правило, диссонантна и полигармонична. "Правда, в отдельных случаях (в диатонической битональности) она представлена своим простейшим видом — септаккордом, но и в нем в условиях битонального контекста отчетливо выражено расслоение на два автономных компонента (консонантное трезвучие и диссонирующую 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 ее единичной тоникой (в любом, даже диссонантном тоническом аккорде главенствует всегда один, центральный звук) "**.

ПОЛИТЕХНИЧЕСКИЕ РАЗНОВИДНОСТИ СТРУКТУРЫ — 13

ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ АККОРДЫ — 38

ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ГАРМОНИЯ — "прежде всего область ладоинтонационного содержания контрапунктических линий в их противопоставлении друг другу, вертикальное и горизонтальное взаимодействие ладоинтонационных комплексов"***; "звуковысотная структура в полифонической ткани"*** *.

ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ — вертикальное сочетание разных в функциональном отношении элементов [75.144].

ПОЛНАЯ ХРОМАТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА — см. Хроматическая система полная.
ПОЛУТОНОВАЯ СИСТЕМА — "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, вследствии 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"*. (См.: Двенадца-
* 14.155-156
** 48.57
*** 90.70
*** *92.184

тиступенная система, Хроматическая система, Хроматика автономная.)
ПОЛУТОНОВОЙ ЛАД. "Явление вводнотоновости ведет 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" **. (См.: Полутоновая система, Двенадцатиступенная система, Хроматическая система, Полидиатоника, Полилад, Многосоставный лад.)
ПОСТАЛЬТЕРАЦИЯ — "техника оперирования аккордами, по структуре имеющими вид альтерированных (хроматических видоизмененных) , но по своей функции уже не соответствующих альтерации, то есть применяемых свободно, практически вне подчинения первичной линии хроматических проходящих звуков. Образцы постальтерации — все сочинения Скрябина позднего периода творчества"***.
ПОСТДИАТОНИКА — то же, что Синтетическая диатоника.
ПОСТДОДЕКАФОННАЯ ТЕХНИКА — 126
ПРАДИАТОНИКА — "малообъемная" диатоника, включающая менее семи ступеней [59.161]. (См.: о "протодиатонической системе" в работе [29.Ч.I.II].)
ПРЕДЕЛЬНО ПОНИЖЕННЫЙ ЛАД - "лад, состоящий из всех уменьшенных интервалов по отношению к тонике" *** *.
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*"*** **.
ПРИНЦИП КОМПЛЕМЕНТАРНОСТИ — 108-109
ПРИНЦИП ХРОМАТИЧЕСКОЙ КОМПЛЕМЕНТАРНОСТИ — 108
ПРОГРЕССИИ ВЕЛИЧИН ДЛИТЕЛЬНОСТЕЙ — 146
ПРОГРЕССИИ ГРУПП ЗВУКОВ — 146
* 70.83
** 3.346
*** 93
*** *19.34
*** **89.236

ПРОИЗВОДНЫЕ ЛАДЫ — 77
ПРОИЗВОДНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ. Они "возникают как вариации на центральный элемент (главный элемент), на его полный вид, частичный или, наоборот, расширенный"*. (См.: Основная модель структуры", Главный элемент, Центральный элемент.)
ПРОХОДЯЩЕЕ СОЗВУЧИЕ — 35
ПСЕВДОЦИТАТА — один из характерных приемов коллажной техники, предполагающий внесение композитором в собственное сочинение музыкальных построений, написанных им в стиле близком к сочинениям других авторов.
ПУАНТИЛИЗМ — 149

РАЗВИВАЮЩЕЙ ВАРИАЦИИ ТЕХНИКА. "Становясь главным средством развития, варьированные 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, учет и развитие звучности, развитие ритма (в частности, и как средства сгущения и разрежения ткани); требуется учитывать динамику изменений и определенную ее линию; необходимы также четкие структурные линии, объединяющие части формы, и т.д."**.
РАЗНОПАРАМЕРТНАЯ СЕРИЙНОСТЬ — то же, что Сериальность.
РАКОХОД ИНВЕРСИИ — 134
РАКОХОД СЕРИИ — 134
РАСШИРЕННАЯ ДИАТОНИКА — см. Диатоника расширенная.
* 89.239
** 92.159

РЕАЛЬНАЯ ДУБЛИРОВКА. Для нее характерна полная идентичность сочетаемых голосов: тембровая, ритмическая, интервальная. (См.: Многоголосная мелодия, Дублирующие аккорды, Скользящие аккорды.)
РЕГИСТРОВЫЙ КОЛОРИТ — 33
РИТМИЧЕСКАЯ ПЕДАЛЬ — 9
РИТМИЧЕСКИЕ ВАРИАЦИИ — 9
РИТМИЧЕСКИЕ КАНОНЫ — 9
РИФЫ — "короткие отрывистые остинатные мелодические рисунки, сочетания триолей и пунктиров"*.
РОДЫ ИНТЕРВАЛЬНЫХ СИСТЕМ. "В зависимости от тех или иных объединяемых в систему интервалов, от того или другого количества звуков-ступеней в пределах октавы (изредка — какого-либо другого интервала), от устанавливаемого способа гармонической связи между тонами и определенными группами тонов, возникают различные типы интервальных систем и, соответственно, различные типы звукорядов. Для обобщения и классификации всех этих интервально-звукорядных структур вводится понятие рода интервальных систем <...>. 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 конкретно-звуковой сетью интервальных отношений"**. 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 (например, пятиступенные, шестиступенные диатоники); во многих случаях немногозвучные лады явно составляют автономную группу явлений, не позволяю-
* 92.109
** 93.115

щую трактовать их как неполные октавные (например, некоторые трех.-, четырехзвуковые лады др.), тогда они должны классифицироваться как олиготоники; промежуточные и смешанные либо составные (например, полутоновая пентатоника как смешение свойств диатоники и пентатоники), также переменные; особые (например, неполно-хроматические звукорядные системы периодико-

симметричной структуры на основе хроматики типа гаммы тон-полутон или типа полутон-полтораатона)"*, (См. Интервальные системы.)
РОТАЦИЯ — 134
СВОЙСТВА ЭЛЕМЕНТОВ СТРУКТУРЫ — 14
СЕГМЕНТ (или "модель серии") — звуковая группа серии.
СЕГМЕНТАЦИЯ — 135
СЕКУНДОВЫЕ ФУНКЦИИ — 102
СЕЛЕКЦИЯ — 135
СЕРИАЛЬНАЯ ТЕХНИКА — 126, 141-142
СЕРИЙНАЯ СТРУКТУРА — структура, в основе которой лежит серийная техника композиции.
СЕРИЙНАЯ ТЕХНИКА — 126
СЕРИЯ — 125
СИММЕТРИЧНЫЕ ЛАДЫ — лады, звукоряды которых состоят из одинаковых по интервальной структуре частей, замыкающихся при малом числе повторений. 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.Мессиану на стр. 48). "Техника симметричных ладов представляется хотя и особым, специальным, но все же частным видом модальной ... техники; их яркость и характерность является не только достоинством, но в определенной 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 широте развития 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"**. Материал симметричных ладов может реализоваться в качестве основных тонов аккордов, их самих

* 93.116-117

** 88.289

(обычно сходных по своей структуре), в мелодическом звукоряде, группе (применяемой "равным образом и по вертикали и по горизонтали, то есть 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 ее 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 ее на такие равные (симметричные) части, движение по которым позволяет достигнуть замыкания кратчайшим путем, то есть как бы не выходя из нее, оставаясь в ней ..."*. "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"**.
СИММЕТРИЯ — "периодически повторяющаяся одна и та же группа интервальных отношений"***.
СИНТЕТИЧЕСКАЯ ДИАТОНИКА — см. Диатоника синтетическая.
СИНУСОИДАЛЬНЫЕ ТОНА — 8
СИСТЕМА — "совокупность расположенных в определенном закономерном порядке звуковых элементов, объединенных и взаимосвязанных принадлежностью к слагаемому или целому"*** *. Система высотных отношений — частное (наряду с системой отношений между всеми компонентами сочинения) и необходимое условие существования музыкального произведения как

художественного целого. Естественно, что наличие этой системы само по себе не свидетельствует о художественной ценности сочинения. Существование системы предпо-
* 93.215-216
** 88.286
*** 93.155
*** *89.235

лагает невозможность произвольной перегруппировки или замены ее отдельных звуковых элементов. Замена одних конкретных конструктивных элементов системы (первичные звуковысотные связи, реализованные в виде интервалов, аккордов и других звуковых групп) другими, значительно отличающимися в своих свойствах от прежних ведет к качественному преобразованию всей системы высотных отношений. В некоторых "(впрочем, довольно широких) пределах замена одних элементов другими приводит лишь к количественным изменениям при сохранении прежних функциональных законов"*.
СИСТЕМА СТРУКТУРЫ — 16
СИСТЕМА МУЗЫКАЛЬНАЯ. "*Музыкальную систему* в широком смысле следует понимать как совокупность логических соотношений элементов и выразительных средств музыки. Она охватывает ряд подчиненных систем, относящихся к различным сторонам музыки, начиная от элементарных ладоинтонационных, ритмических и прочих вплоть до систем музыкальных форм"**.
СИСТЕМА ПОЛУТОНА — (не смешивать с понятием "полутоновая система"). 117
СИСТЕМЫ ИНТЕРВАЛЬНЫЕ — см. Интервальные системы. СКОЛЬЗЯЩИЕ АККОРДЫ — то же, что Дублирующие аккорды. 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 приемов, 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"***.
СЛОЖНЫЙ ЛАД — лад, который "по мелодической структуре
* 90.30
** 72.23
*** 59.165-166; 85.321-322, 325

оказывается практически двенадцатиступенным, иногда — подчеркнуто малообъемным, даже неполным" и на любой из ступеней которого "может быть построено любое трезвучие, а также любое созвучие нетерцовой структуры или политональное наслоение аккордов"*. (См. Многосоставные лады.)
СМЫСЛОВОЕ РОДСТВО — 15
СМЫСЛОВОЙ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ ПРИНЦИП — 15
СМЫСЛОВОЙ ИНТЕГРАЦИИ ПРИНЦИП — 16
СМЫСЛОВЫЕ СВЯЗИ — 15
СОБИРАТЕЛЬНЫЙ ЦЕНТР — центр, в структуре которого находят свое повторение остальные центры музыкальной композиции или их характерные компоненты (интервальные, звуковые). 95-96
СОЗВУЧИЕ — "всякое совместное звучание двух или более тонов (сюда относятся, следовательно, и двузвучия с удвоениями, и аккорды, и сочетания с неаккордовыми звуками) "**.
СОЗВУЧИЕ-ЗАДЕРЖАНИЕ — 35
СОЗВУЧИЕ-ПРЕДЪЕМ — 35
СОЗВУЧИЯ-ФАЗЫ — то же, что Аккорды-фазы (см.). 35
СОНАНСЫ — "созвучия различной степени напряжения"***.
СОНАНТИКА — термин, говорящий об аккордовом напряжении [92.141]. (Ср. с Тональтикой.)
СОНАНТНОСТЬ — "гармонические подъемы и спады, зависящие от той или иной степени кон- или диссонантности аккордов"*** *.
СОНОР — многозвучное неделимое целое, в котором вместе с усложнением звукового и интервального состава значительно или полностью сводится на нет роль акустически обусловленного

основного тона и, напротив, резко возрастает роль красочно-тембрового начала. "Сонор измеряется степенью и качествами интенсивности, плотности, густоты, весомости, твердости, красочности, яркости, "светлости", округлости, "жирности" звучания и тому подобными его качествами .... Отсюда стирание граней между сонорной гармонией, с одной стороны, и тембром, фактурой (в некоторых отношениях), динамикой звучания — с другой; эти, казалось бы, чуждые гармонии элементы музыки в определенном контексте не только корреспондируют с гармонией, но

* 59.146

** 93.42

*** 92.138

*** * 92.138

способны сливаться с ней и становиться существенными ее факторами"*. Действие чисто сонорного комплекса есть действие тембро-звуковой массы определенной окраски.

СОНОРИКА — "гармония, оперирующая созвучиями тембро-красочного 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"**. Сонорная гармония мотивируется особым образным замыслом (динамическим, программным) или обосновывается каким-нибудь другим способом.

СОНОРИКА ГАРМОНИЕ-ТЕМБРОВЫХ СОЗВУЧИЙ — тип сонорики, связанный с вертикальными созвучиями сложного состава и ярко выраженной тембро-красочной природой звучания — сонорами.

СОНОРИКА ЛИНИЙ — "возникает благодаря быстрому, как бы непрерывно струящемуся, нигде не останавливающемуся движению ...Линии организуются по какому-либо определенному принципу — повторения и развития избранной группы, гаммообразного движения по звукоряду той или иной структуры. Развитие заключается в общем постепенном нарастании и усложнении, закономерно переходящем к новому качеству в узловых пунктах формы, в частности к контрастному несонорному изложению. Гармонические средства распределяются с расчетом на динамику развития"***. (См.: Сонорика, Сонор, Сонористическая техника, Сонантика, Сонантность, Звукоблок.)

СОНОРИСТИКА — 150

СОНОРИСТИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ — 151

СОНОРИСТИЧЕСКАЯ ТЕХНИКА — метод сочинения структуры, предполагающий применение в качестве конструктивного материала разнообразных соноров — звуковысотных элементов темброво-колористической природы.

СТАРОМОДАЛЬНАЯ ГАРМОНИЯ — эпоха модальной гармонии до 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

* 91.194-195

** 92.197-198

*** 92.198

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 ее понимать как верность определенному 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-, трех-, 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"*. (См.: Модус гармонический, Модальность гармоническая, Новомодальная гармония, Обиходные лады.)

СТЕРЕОФОНИЧЕСКАЯ ТКАНЬ — звуковысотная структура, в которой благодаря несливаемости звуки и мотивы слышатся разъединенно, как если бы они были расслоены в пространстве и находились бы один позади другого [92.218]. (См. Тембровая полихромность.)

СТОХАСТИЧЕСКАЯ (или алгоритмическая) МУЗЫКА — вид композиционной техники, при котором выбор отдельных звуков обусловлен применением законов теории вероятности, заранее продуманными формальными предпосылками (математические формулы, различного рода математические графики, схемы, таблицы пр.). Для методов, связанных со стохастическим сочинением естественно применение электронных вычислительных машин [33.255-256].

СТРУКТУРА — "относительно устойчивый комплекс звуковых отношений, обеспечивающих единство и качественную определенность данной системы как целого. Систему часто можно уподобить

* 93.193-195

звуковому организму, а структуру принципу его внутренней сущности, но во многих отношениях понятия системы и структуры почти тождественны"*. (См.: Звуковысотная структура, Гармоническая структура, Система, Система структуры.)

СТРУКТУРНОЕ РОДСТВО — родство элементов по структуре. СТРУКТУРНОТЕХНИЧЕСКАЯ ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ЛОГИКА — 84.

СТРУКТУРНОТЕХНИЧЕСКИЕ ЗАКОНЫ — 13

СТРУКТУРНОТЕХНИЧЕСКИЕ ЗНАЧЕНИЯ ЭЛЕМЕНТОВ — 15

СТРУКТУРНОТЕХНИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ — 13

СТРУКТУРНОТЕХНИЧЕСКИЕ СВЯЗИ ЭЛЕМЕНТОВ — 14

СТРУКТУРНОТЕХНИЧЕСКИЕ ФАКТОРЫ ОБЪЕДИНЕНИЯ МАТЕРИАЛА — 110

СТРУКТУРНОТЕХНИЧЕСКИЕ ФАКТОРЫ ОГРАНИЧЕНИЯ МАТЕРИАЛА — 109-110

СТРУКТУРНОТЕХНИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ — 79

СТРУКТУРНЫЕ СВЯЗИ — 14

СУБАККОРД — аккорд как относительно автономная часть более сложного аккорда.

СУБСИСТЕМА — 46

СУБЛАД — 70

СУБТОНАЛЬНОСТЬ — тональность, выступающая как составляющий компонент (конструктивный элемент) более высоко организованной тональности.

СУПЕРДИАТОНИКА — то же, что Диахроматика (см.); термин встречается в работе А.С.Оголевца [47].

СУЩНОСТЬ СТРУКТУРЫ — 12

ТЕМАТИЧЕСКАЯ ГАРМОНИЯ — гармония, обладающая возможностью образовывать аккорд из звуков мотива и мелодическое движение по звукоряду, состоящему исключительно из аккордовых тонов [78].

ТЕМАТИЧЕСКАЯ ИНТОНАЦИЯ — 112

ТЕМБРОВАЯ ГЕТЕРОФОНИЯ (или Тембровая полихромность) — такая структура тембровой ткани, при которой каждая мелкая ее частица (фраза, мотив, часть мотива, отдельный звук) имеет свою краску звучания, отъединяющую ее от других и дающую, таким образом, новую возможность их одновременного созвучания — не слияния, а, наоборот, разъединения (в одновременности), приближения,

* 90.235

удаления, взаимопроникания (но если нужно, то и слияния — действительного или условного). Красота сочетания тембров зависит не от классической уравновешенности их созвучания, образующей компактно звучащий аккорд или интервал (идея концепции консонанса, чуждой

Веберну), а от того или иного взаимодействия контрастных красок — размещения их как бы а 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; показательно отсутствие у Веберна в подобных случаях связного 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].

ТЕМБРОВЫЕ (или Красочные) АККОРДЫ — 31
ТЕМБРОВЫЕ СОЗВУЧИЯ — 31, 34

ТЕМБРО-ИНТОНАЦИЯ — гармонически самостоятельный фактор, выступающий в качестве ведущей или практически основной образно-конструктивной единицы ("тембр как интонация", "тембровая интонационность", "комплекснообертоновое интонирование"*). "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"**. "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"***.

ТЕРЦОВЫЕ ФУНКЦИИ — 100

* 3.329-332

** 3.330

*** 85.188

ТЕХНИКА ДОДЕКАФОННАЯ — см. Додекафония.
ТЕХНИКА ИНТЕРВАЛЬНЫХ ГРУПП (или техника интервального комплекса) — метод построения звуковысотной структуры на основе изначально взятой группы (или групп) интервалов, применяемой в дальнейшем в качестве основного конструктивного комплекса всего гармонического сочинения;
ТЕХНИКА КОЛЛАЖА — см. Коллаж.
ТЕХНИКА МОДАЛЬНАЯ — 54
ТЕХНИКА ПУАНТИЛИСТИЧЕСКАЯ — 149
ТЕХНИКА РАЗВИВАЮЩЕЙ ВАРИАЦИИ — см. Развивающей вариации техника.
ТЕХНИКА РЯДОВ — 125
ТЕХНИКА СЕРИЙ — см. Серийная техника.
ТЕХНИКА ТОНАЛЬНАЯ — 59-110, 222-223
ТЕХНИКА ЦЕНТРА — см. Центра техника.
ТЕХНИКОСТРУКТУРНЫЕ ЗАКОНЫ — 13

ТЕХНИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ — форма построения музыкальной структуры, связанная с применением различных технических средств звукозаписи, технических и традиционных источников звука, ритма, разнообразных компьютерных устройств и т.д.

ТОН — это "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*"*.

ТОНАЛЬНОГО ПОСЛЕДОВАНИЯ ФАКТОР — фактор, действие которого направлено на установление какого-либо созвучия в значении тонального центра. Оно связано с выбором определенного порядка в последовании созвучий, ведущего к возникновению представления о тонике как элементе структуры, с появлением которого происходит разрешение противоречий, рождающихся между созвучиями этого последования, как элементе, объединяющем все эти созвучия в их общем устремлении, подчинении и зависимости по отношению к себе самому.

ТОНАЛЬНОСТЬ — категория музыкального мышления, связанная с возможностью экстраполяции действия ее 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 обществен-

* 3.354-355

222

ными — 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 "забывания" тех или иных формул гармонических отношений как связанных с фактором ТОНАЛЬНОГО ПОСЛЕДОВАНИЯ. 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", то есть "вообщем тонально, но не в традиционном значении этого слова" и т.д.

ТОНАЛЬНОСТЬ ДИССОНАНТНАЯ — см, Диссонантная тональность.

ТОНАЛЬНЫЕ ДУБЛИРОВКИ — способ утолщения мелодической линии, применяемый наряду с реальными дублировками (см.). Материалом утолщения основной мелодической линии здесь является параллелизм голосов, не выходящих за пределы ступеневых ресурсов данного вида ладотональности [12.Гл.7], (См. Многоголосные мелодии, Скользящие аккорды, Дублирующие аккорды.)

ТОНАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ — 91

ТОНАЛЬТИКА — термин, говорящий о ладотональном напряжении [92.141] (ср. с Сонантикой).

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 (вводной 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 мо-

223

гут становиться и I, и III, и V ступени тональности"*. 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 — 92-96

ТОТАЛЬНАЯ СЕРИАЛЬНОСТЬ — 126

ТРИТОНОВАЯ ФУНКЦИЯ — 102

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, тонуса, акцента, значит напряженности, "весомости" звука"**.

УДАРНЫЕ СОЗВУЧИЯ — 32-33

УСЛОВНАЯ ДИАТОНИКА — диатоника, вмещающая элементы хроматики [75; 95.333]. (См. Диатоника альтерационная.)

УСТОЙ — понятие, объемлющее очень широкий спектр явлений, которые относятся ко всем факторам структурообразования (звуковысотный, метро-ритмический, динамический, фактурный, синтаксический и др.), "Устой" — это опорный элемент музыкальной ткани (тон, интервал, созвучие, группы, фрагменты различной и в том числе дискретной, сонорной природы), с появлением которого возникает ощущение (подсознательно *всегда* ожидаемого) успокоения в гармоническом движении, равновесия, наконец, остановки. Важнейшие из условий, обеспечивающих появление элемента в роли устоя: его повторение подряд или на расстоянии особенно в качестве обрамляющего какую-либо синтаксическую единицу компонента (от простейших до самых сложных, включая сюда и обрамление всей структуры). И в этом смысле понятие "устой" применимо к разным элементам структуры, которые в определенном аспекте оказываются его частным случаем, например к тонике как консонантной, так и диссонантной, к сонору, сонорной или дискретной звуковой группе, к целой фазе гармонического процесса, с появлением которых приходит состояние покоя, успокоения, равновесия, окончания на разных этапах этого процесса. Причем в роли такой фазы может выступить гармоническое поле в масштабах различных реприз, рефренов и т.д., которым в качестве неустоя противопоставляются гармонические поля связок, середин, эпизодов, разработок, сонантных подъемов и спадов (последним в роли "устоя" контр-

* 85.270-271; 79

** 3.362

астируют сонантно статические поля и др.); 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"*. Устой есть "точка или опорный пункт всякого вида сопряжения звучащих элементов"**, "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"***.

(См. также текст на стр. 86-90.)

ФАКТОРЫ ОБЪЕДИНЕНИЯ — 110-112
ФАКТОРЫ ОГРАНИЧЕНИЯ — 109-110

ФОНОВЫЕ СОЗВУЧИЯ — 33

ФУНКЦИИ ЭЛЕМЕНТОВ — 14

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 линеарными аккордами... и звуками мелодической фигурации"; "прерванный оборот и последование мягкодиссонирующих гармоний"; "вуалирование и вытеснение тоники, начало построения с диссонанса и функционального неустоя"*** *.

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ОТНОСИТЕЛЬНОСТЬ — это "зависимость типа функциональности от свойств гармонического материала <...>. Установление функциональной относительности <...> позволяет найти *рабочий метод* анализа современной гармонии, практически не считающейся со степенью отдаленности законов какой-либо конкретной тональногармонической структуры от общеизвестных законов классических структур"*** **.

* 3.201

** 3.201

*** 3.201

*** * 92.47-48

***** 90.38

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ТЕКУЧЕСТЬ — 82

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ДУБЛИ — гармонии-антиподы к основным, исполняющие ту же функцию, но с основным тоном, отстоящим на тритон. Функциональный дубль "есть полноправное замещение исходной функции .... При этом самый первичный коренной шаг фундаментных основных тонов -нижнеквинтовый, (D - T) совершенно логично подменяется нижнеполутоновым. Тем самым намечается принципиальная реорганизация самых коренных основ тональной системы, как основанной на квинтовой связи"*.

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ СПУТНИКИ — терцовое однофункциональное окружение коренных гармоний в виде "вводной смены" и "параллелей". (Например, в мажоре к Т — это $T^{7}/_{1}$, т.е. трезвучие на III ступени, а также $T^{5}/_{6}$ или T_{p} (параллель) в виде трезвучия на VI ступени.)**.

ФУНКЦИЯ — . (Термин стал широко распространенным после выхода книги Х.Римана "Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов" в 1893 году.) — 78

ФУНКЦИЯ ЦЕНТРА — 86

ФУНКЦИЯ ЦЕНТРОПОДЧИНЕНИЯ — 86

ХРОМАТИЗМ — 67

ХРОМАТИКА — полутоновая система, допускающая различную трактовку интервальных отношений [93.135]; "всякое использование интервалов хроматического рода, которое начинается, естественно, еще в окружении диатонической интервальной среды"***. Специфический признак хроматики — последование двух (или более) полутонов подряд, с интервалом увеличенной примы. Структурный внешний предел микрохроматика"*** *. Конструктивные принципы многообразны: ХРОМАТИКА МЕЛОДИЧЕСКАЯ, АККОРДО-ГАРМОНИЧЕСКАЯ, ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ, ПОЛИДИАТОНИЧЕСКАЯ. Может быть неполной (ХРОМАТИКА АЛЬТЕРАЦИОННАЯ, хроматика СИММЕТРИЧНЫХ ЛАДОВ), полной — двенадцатитоновой (комплементарная ПОЛИДИАТОНИКА, отдельные виды ХРОМАТИЧЕСКОЙ ТОНАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ, микросерийные, серийно-додекафонные структуры, музыка двенадцати тонов). "Хроматика, как интервальный род, представляется очередным расширением звукового состава

* 93.362-363

** 93.258-271

*** 93.142

*** * 93.39

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"*. Хроматический род включает три вида интервалов: диатонические, хроматические (содержание квинт 7, 8, 9, 10, 11) идиахроматические или ХРОМАТИЧЕСКИЕ ПО ПОЛОЖЕНИЮ. Все они обладают свойством реальной ступенности, то есть составлены в условиях хроматической системы из звуков, являющихся самостоятельными диатоническими или хроматическими ступенями. Изначально явления хроматизма в условиях многоголосия свойственны мажоро-минорной тональной системе с XVII столетия. Дальнейшая реорганизация структуры, связанная с хроматическим родом ведет к образованию в музыке XX века полутоновой системы, функционирующей вне связи с диатоникой (ГЕМИТОНИКА Веберна). Хроматика комбинирует признаки своих "смежников", связанных с базированием на диатонике (мажоро-минор) или, напротив, стремящихся к гемитонной конструкции крайних пределов. Отсюда многообразие форм ее: ХРОМАТИКА МОДУЛЯЦИОННАЯ, СУБСИСТЕМНАЯ, ВВОДНОТОНОВАЯ, АЛЬТЕРАЦИОННАЯ, МИКСТОВАЯ, АВТОНОМНАЯ. Облики хроматизма: "хроматическая гамма, полидиатоника, полутоновое поле, двенадцатитоновый ряд, полутоновый кластер и другие"**.

ХРОМАТИКА АВТОНОМНАЯ (или "натуральная") — хроматика независимая от "диатонической мотивировки ", "основанная на двенадцатиполутоновости системы". Область применения ДВЕНАДЦАТИТОНОВАЯ ГАРМОНИЯ XX века [93.144].

ХРОМАТИКА АККОРДО-ГАРМОНИЧЕСКАЯ — это альтерация, побочные доминанты и субдоминанты, смешанные мажоро-минорные системы, гармония с хроматическими линеарными тонами в европейской тональной системе [93.39].

ХРОМАТИКА АЛЬТЕРАЦИОННАЯ — хроматическое видоизменение диатонического неустойчивого звука, ведущее к обострению его тяготения к устойчивому.

ХРОМАТИКА МЕЛОДИЧЕСКАЯ — хроматика, возникающая в процессе мелодического движения ("например, в восточной мелизматике"***).

ХРОМАТИКА МИКСТОВАЯ — хроматика, возникающая в в процессе смешения диатонических (МИКСТОВАЯ ДИАТОНИКА) и иногда недиатонических элементов, звуков и созвучий [93.143-144].
* 93.135-136
** 93.144
*** 93.39
227
ХРОМАТИКА МОДУЛЯЦИОННАЯ. "Ее сущность — в распределении хроматизма между двумя разделами композиции, изложенными в разных тональностях"*
ХРОМАТИКА МОНОТОНАЛЬНАЯ — хроматические отношения, возникающие между тонами разных субладов.
ХРОМАТИКА НЕПОЛНАЯ — хроматика, в которой не используются все двенадцать тонов.
ХРОМАТИКА ОДНОСТУПЕННАЯ — отношения одноименных, но разновысотных звуков как вариантов одной ступени в разных субладах (например, "си" — VII ступень в ионийском "С" и "си бемоль" — VII ступень в миксолидийском "С").
ХРОМАТИКА ПОЛИДИАТОНИЧЕСКАЯ — хроматика, образующая при взаимодействии разных диатонических рядов в виде одновременного или близко соседствующего звучания хроматических прим и октав [93.38].
ХРОМАТИКА ПОЛИСИСТЕМНАЯ — 68
ХРОМАТИКА ПОЛИТОНАЛЬНАЯ — хроматические отношения, возникающие между элементами разных субтональностей.
ХРОМАТИКА ПОЛНАЯ — хроматика, использующая все двенадцать тонов (комплементарная полидиатоника, отдельные варианты мажоро-минорной системы, серийно-додекафонные структуры, гемитонные).
ХРОМАТИКА РАЗНОСТУПЕННАЯ — отношения одноименных, но разновысотных звуков как различных ступеней отдельных субладов (например, "си" — IV ступень лидийского "F" и "си бемоль" — V ступень в звукоряде "1.2" от "е").
ХРОМАТИКА СУБСИСТЕМНАЯ (или отклонений). "Ее типичное проявление — в отклонениях (особенно посреди устойчивых построений). По способу образования хроматизма (новый звукоряд в другой тональной области) субсистемная хроматика родственна модуляционной, отличаясь прежде всего большей степенью густоты хроматических отношений .... К субсистемному хроматизму относится также и внедрение инодиатоники при мелодической фигурации аккордов "**
ХРОМАТИКА ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ — в музыке XX века хроматическая тональная система на основе равномерно-темперированного строя [93.39].
ХРОМАТИЧЕСКАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ — "смещение элементов различных диатонических тональностей, утерявших господство своего центрального тона и подчиненных влиянию одной тоники.
* 93.142
** 93.142
228
Хроматической тональности свойственен главный признак всякого тонального мышления вообще — подчинение всех элементов одному центральному тону или аккорду, хотя в силу... (рада 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"*; "централизованная звуковысотная система, элементами которой являются иерархически соподчиненные единицы гармонического языка, образующие различные типы функциональных структур"**.
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"***; то же, что и 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"***; то же, что и Диахроматические интервалы.
ХРОМАТИЧЕСКИЕ ПО СУЩЕСТВУ АККОРДЫ. "Аккорды ..., содержащие хроматические интервалы"***
ХРОМАТИЧЕСКИЕ ПО СУЩЕСТВУ ИНТЕРВАЛЫ — все интервалы, "обнимающие больше шести квинт"*** *. Это интервалы, "которые невозможны в условиях семиступенной диатоники"***.
ХРОМАТИЧЕСКИЕ РЯДЫ СОЗВУЧИЙ — многоразовое перемещение различных созвучий на один и тот же интервал с привлечением хроматических звуков в качестве основных и других аккордовых тонов.
ХРОМАТИЧЕСКИЕ СТУПЕНИ — 78
ХРОМАТИЧЕСКИЙ ПЕРЕМЕННЫЙ ЛАД — переменный лад на двенадцатиступенной звукорядной основе [55.91; 52.337].
* 92.71-72
** 14.120-121
*** 62.140
****29.Ч.1.72

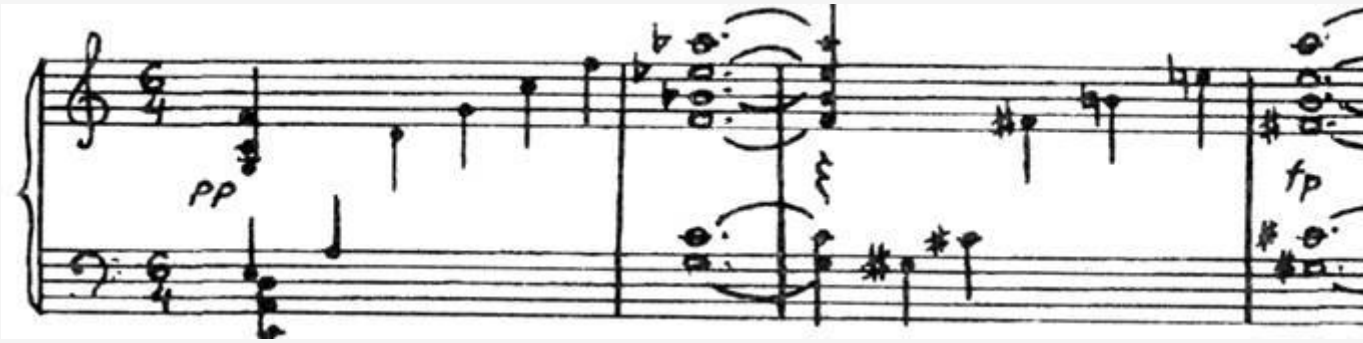
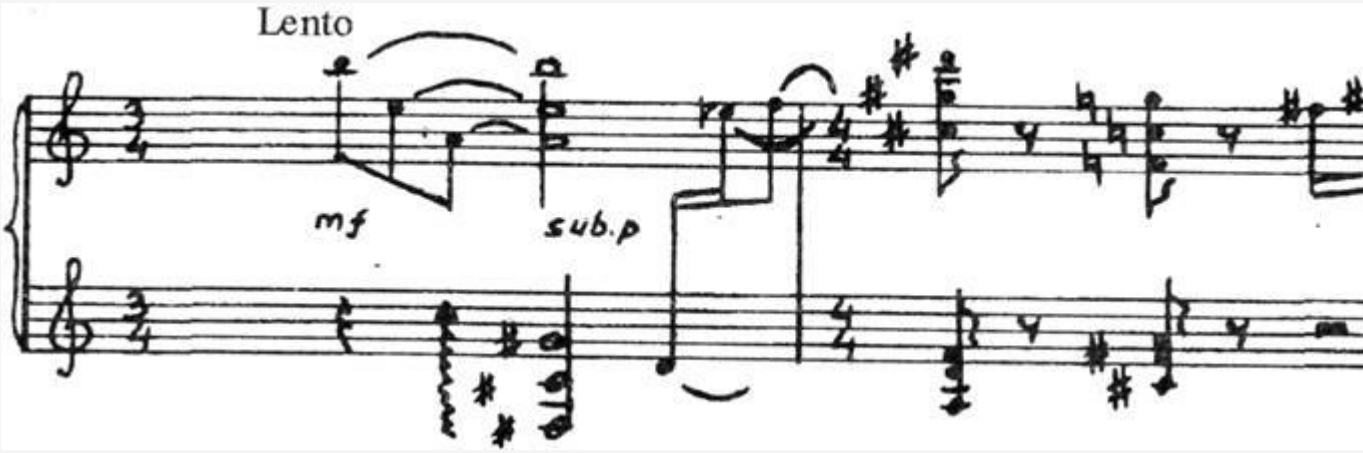
ХРОМАТИЧЕСКОЙ КОМПЛЕМЕНТАРНОСТИ ПРИНЦИП — 108-109
ЦВЕТНОЙ ШУМ — 8
ЦЕНТР ТОНАЛЬНЫЙ — "элемент тональной системы, который наделен свойством ведущего компонента, то есть играет доминирующую роль в функционировании всей системы. Раскрывая объем понятия "тональный центр", выделим: а) единичный тон и мелодическую группу тонов — *мелодическую тонику*, б) единичный консонирующий аккорд и группу аккордов (два и более) и единичный диссонирующий аккорд и группу аккордов — *гармоническую тонику.* Различные типы тоники могут быть объединены через главенствующий тон, если таковой может быть естественно определен"* (См. Центра техника.)
ЦЕНТРА ТЕХНИКА — техника, возводимая в принцип создания целой формы на основе индивидуально избираемого центрального созвучия. В условиях диссонантной тональности главное в ней состоит в образовании и функционировании системы связи между сплошь диссонантными звуковыми элементами. Основные приемы техники центра: "повторение созвучия или возвращение к нему"; "смещение созвучия (отсюда параллелизм)"; "обращение созвучия (разного рода перестановки звуков; также инверсия и другие формы повторения)"; "варьирование созвучия в другое (произвольный контраст)"; "введение свободно-контрастного созвучия"** 111, 115, 117.
ЦЕНТРАЛИЗАЦИЯ ФАКТУРНАЯ — (термин Е. Назайкинского) "переключение полифонического звучания в гармоническое, и наоборот, в процессе пространственно-временного развертывания фактуры создает особого рода фактурный ритм, регулирующий восприятие целого. Мы имеем в виду такие участки формы, например, в сочинениях Веберна (ор.26, ор.27), когда реализуется принцип фактурной централизации.... Последний может быть понят не только как мелодическая централизация и тематическая централизация и другие, но и как гармоническая централизация, то есть спрессовывание в гармоническую вертикаль полифонических линий, звучащих в синхронном ритме"***.
ЦЕНТРАЛИЗОВАННОЙ ЗАВИСИМОСТИ — 46
ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС — то же, что Главный элемент структуры (см.) 111, 115, 117.
* 14.121
** 92.130-132
*** 14.222-223

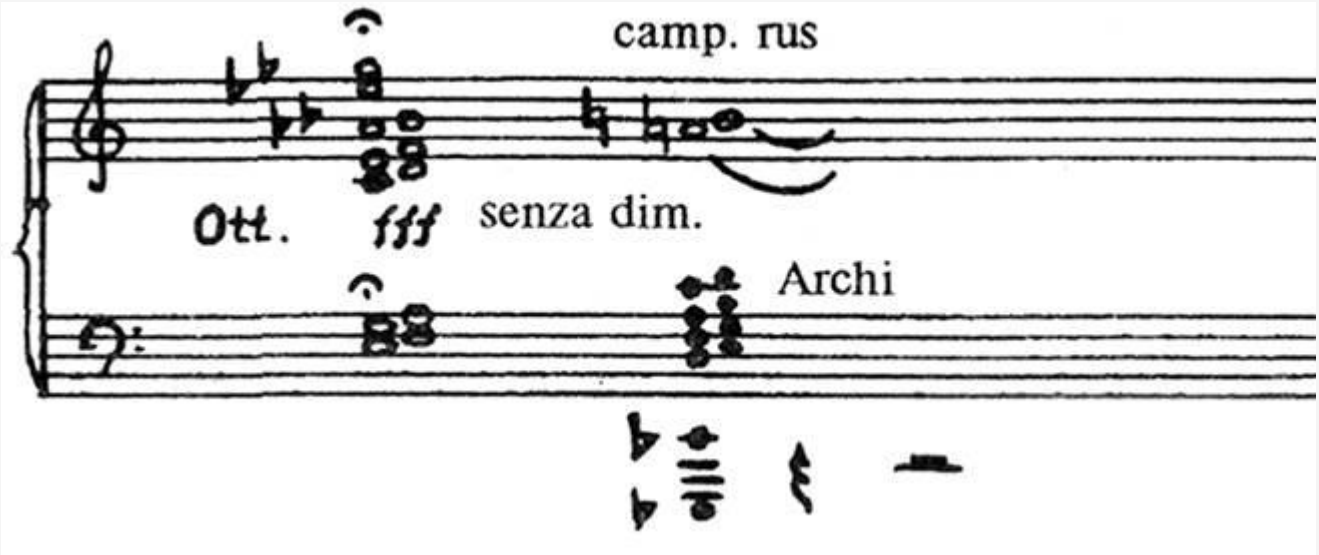
ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ЭЛЕМЕНТ — "элемент, от которого исходит все построение высотной структуры"*.(См.: Основная модель структуры, Главный элемент, Производные элементы.)
ЦЕНТРОНАПРАВЛЕННОЕ ПОСЛЕДОВАНИЕ — (см. Тонального последования фактор). — 88
ЦЕНТРОПЕРЕМЕННЫЕ ФОРМЫ СИСТЕМЫ —
ЦЕНТРОПОДЧИНЕНИЯ ФУНКЦИИ — 86-87
ЦЕНТРОПОСТОЯННЫЕ ФОРМЫ СИСТЕМЫ — 46
ЦЕРКОВНЫЕ ЛАДЫ — см. Старомодальная гармония, Обиходные лады, Грегорианские лады.
ЦИТАТА — заимствованная тема или фрагмент, намеренно включенные в собственное сочинение композитора. В отличие от простого заимствования цитата представляет собой специальной

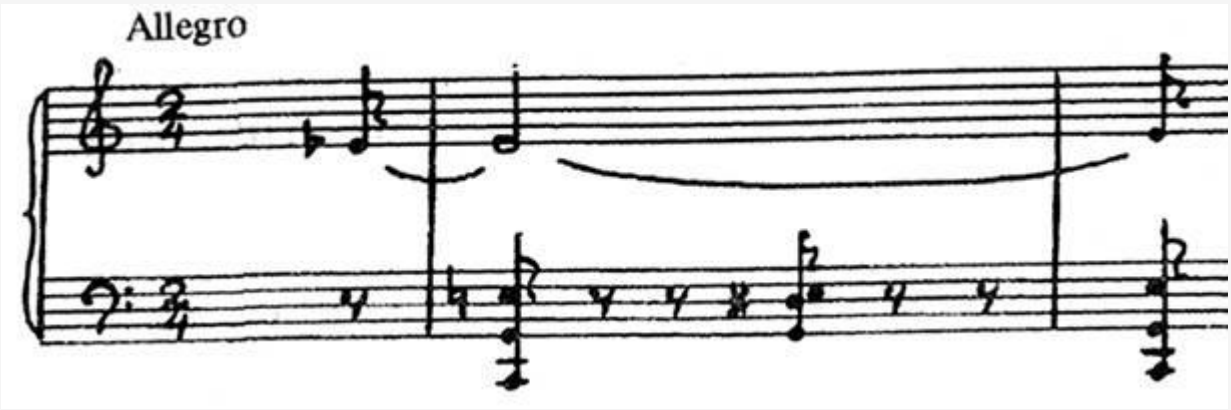
драматургический прием, несущий важную ассоциативно-смысловую нагрузку. (См:: Коллаж, Полистилистика, Псевдоцитата.)
ШУМОВЫЕ СОЗВУЧИЯ — 33
ЭКМЕЛИКА — "тип системы, где звуки не имеют определенной точно фиксированной высоты. Как система в собственном смысле экмелика не применяется; она используется как прием 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 ее участие в явно ладовых формах и некоторое значение в народной и современной музыке (в частности, в джазе) делают необходимым учет ее среди ладовых явлений .... Экмелическая интервалика все равно остается интерваликой, несмотря на ее переменчивость или трудноуловимость, ибо звуки непременно выражаются какими-либо частотами колебаний, а соотношения между ними объективно являются интервалами"** "Как определенный род интервалики (пусть и вспомогательного значения) экмелика установилась в XX веке"***
ЭЛЕМЕНТЫ СТРУКТУРЫ — 14
ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ ХРОМАТИКА — см. Хроматика энгармоническая.
ЯВЛЕНИЕ СТРУКТУРЫ — 12
* 89.237; 14.131-132
** 93.37
*** 93.117-118

Нотные примеры

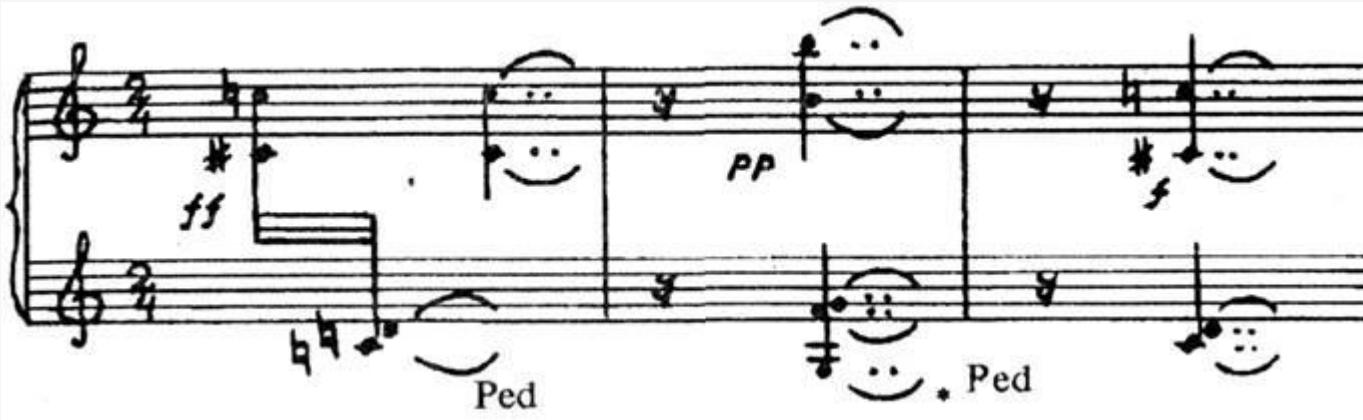
(должен заметить, что в нижней трети страниц все примеры этой книги несколько скошены влево – это не мой фолт ☺))

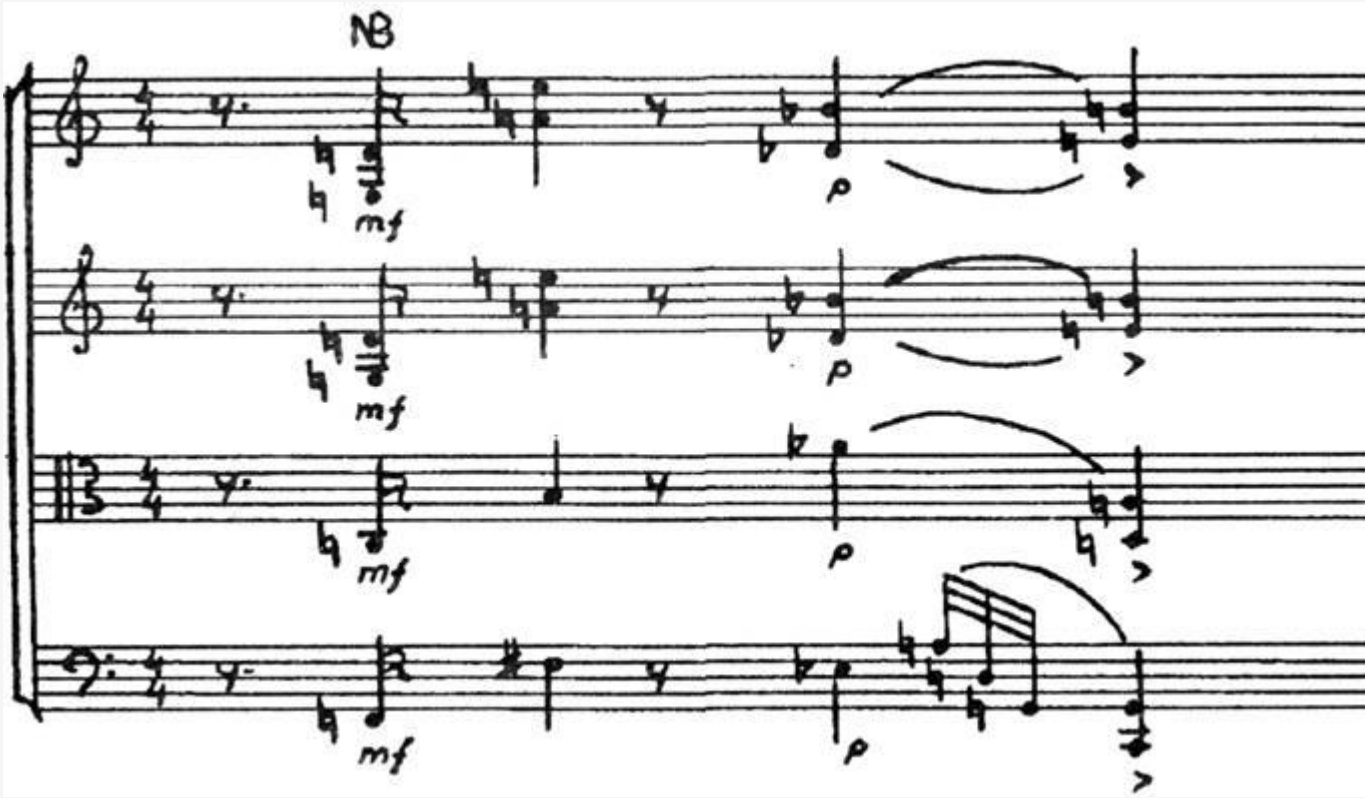
1. ШЕНБЕРГ. "КАМЕРНАЯ СИМФОНИЯ" [квартовые аккорды]

2. САРКИСЯН. МИНИАТЮРА [квинтовые аккорды]

3. ЩЕДРИН. ЗВОНЫ. 2-й КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРКЕСТРА (1968) [смешанно-интервальные аккорды]

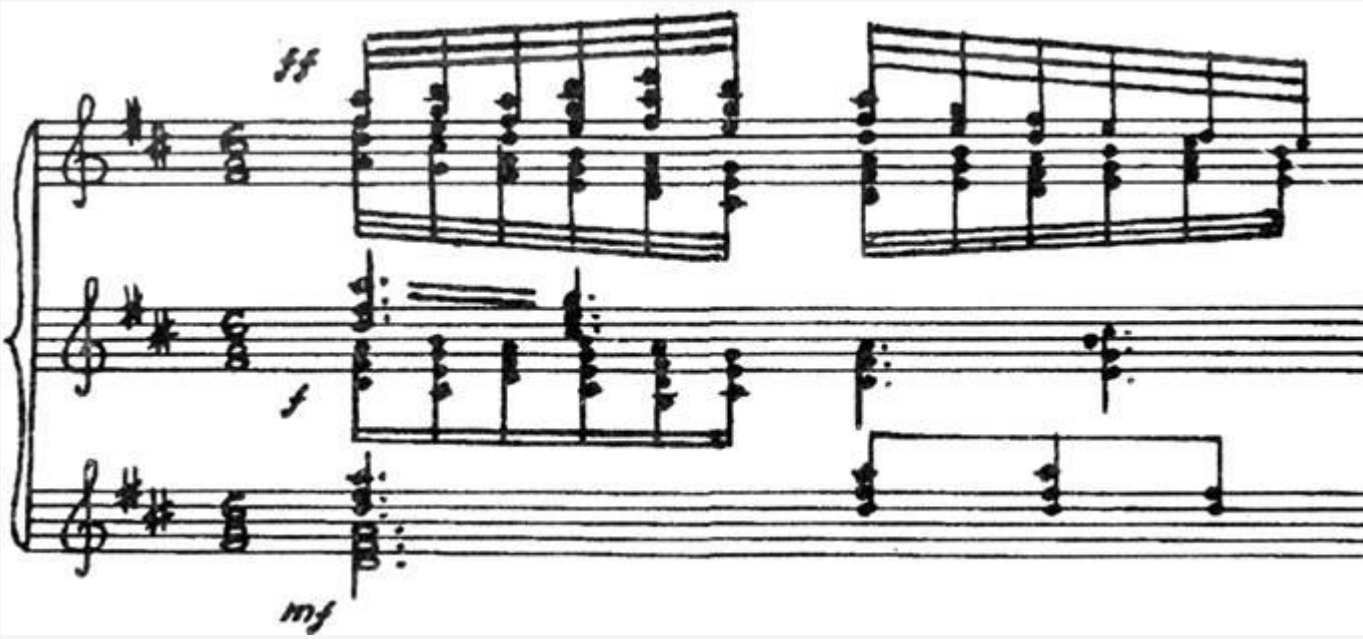


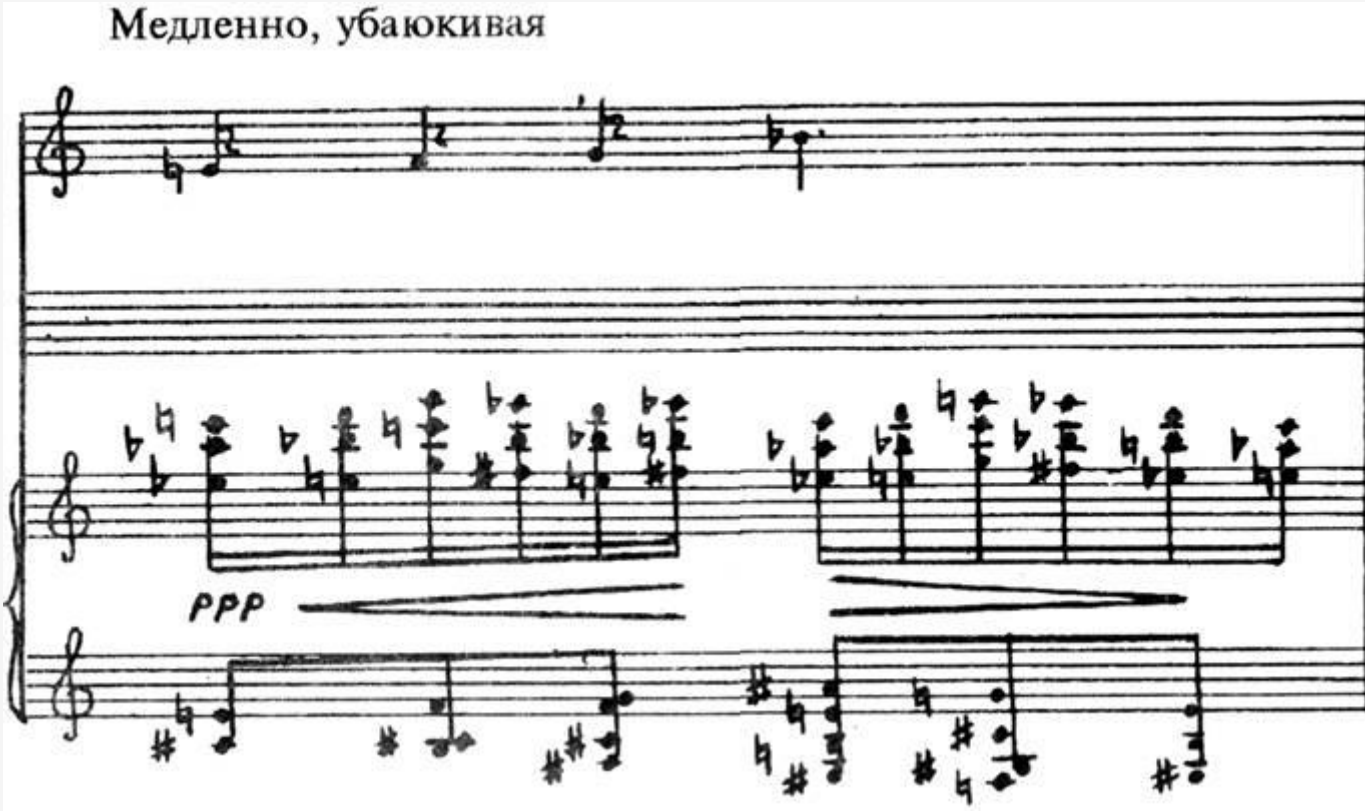
4. РАВЕЛЬ. КОНЦЕРТ D-DUR, II ЧАСТЬ [(например, созвучие "c-es-e-g" может называться "двутерцовой квинтаккорд"4)]

232

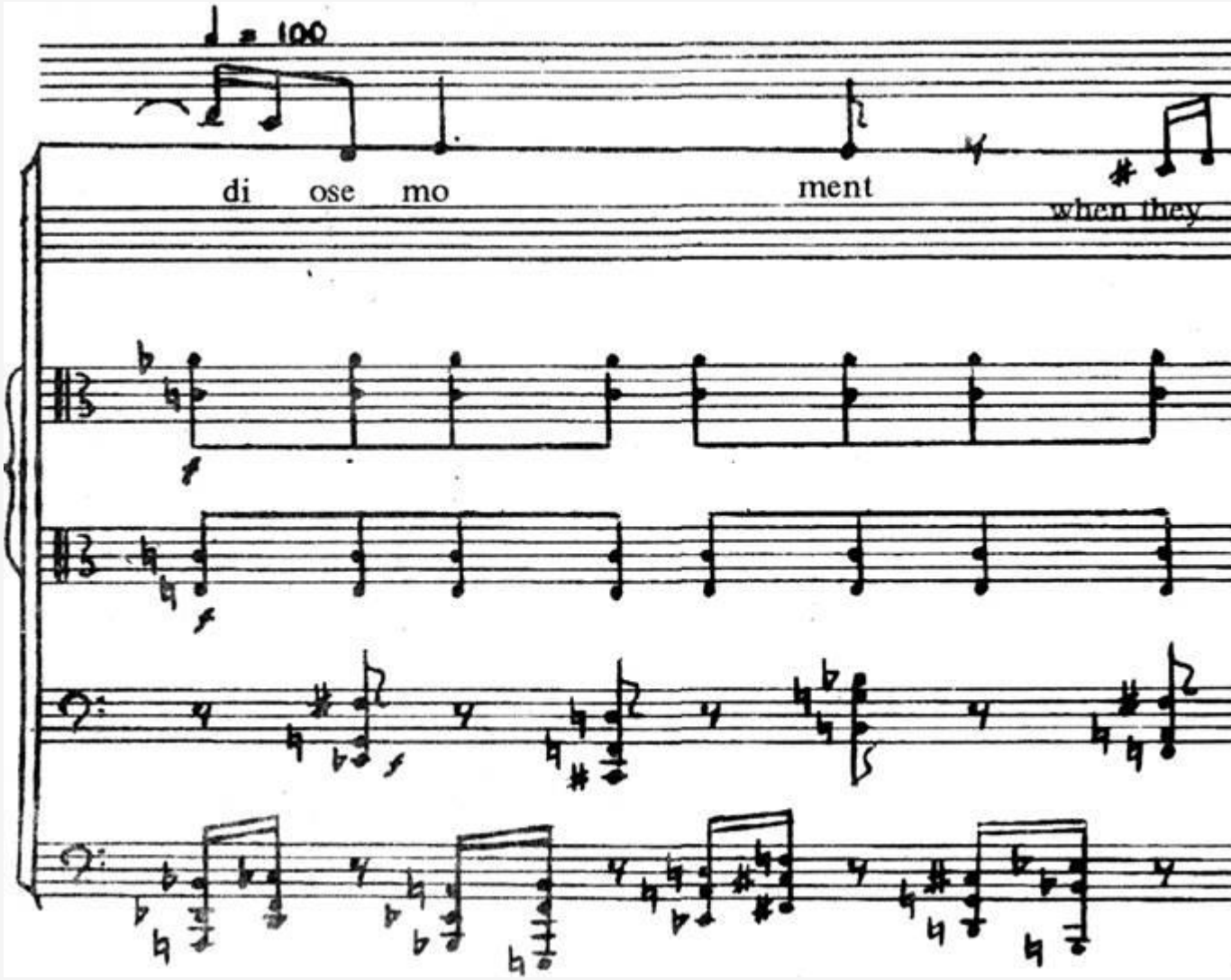
5. АНТОНИУ."SYLLABES". I Parechesis [кластер — созвучие из секунд — "c-des-d" можно назвать "двусекунд"5]



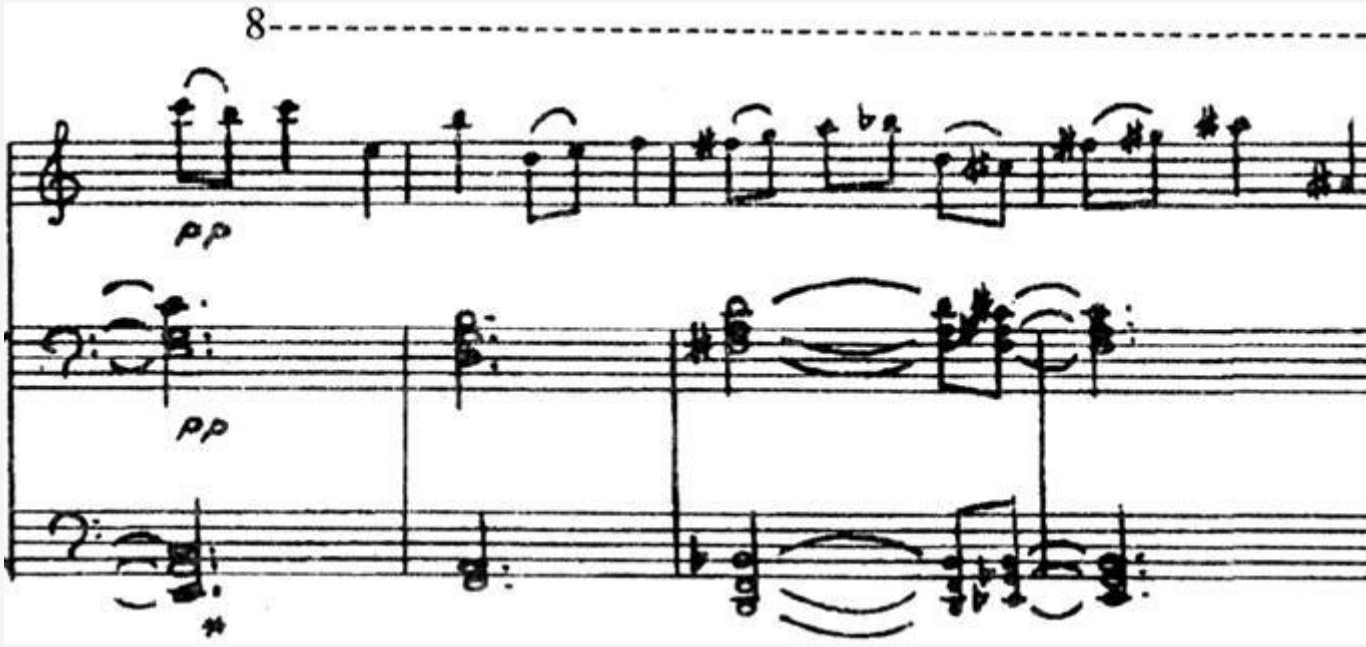
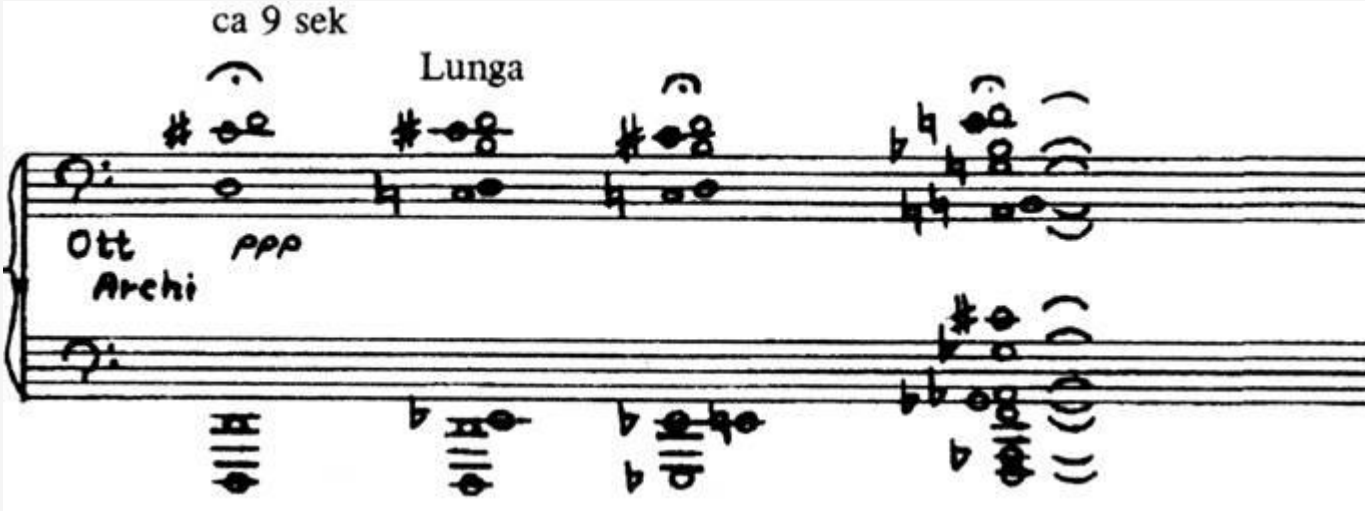
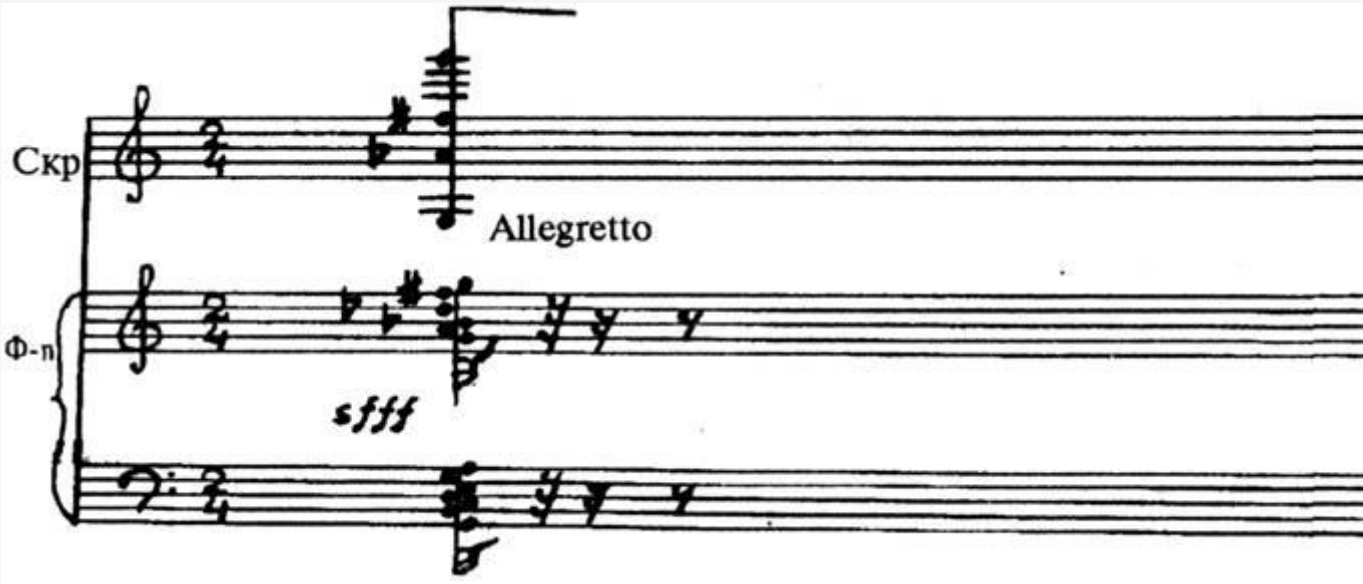
6. БЕРГ. "ЛИРИЧЕСКАЯ СЮИТА", I ["пентаккорд" или "пентаккорд квартовый (квинтовый)]

7. СТРАВИНСКИЙ. "ПЕТРУШКА", КАРТ. IV

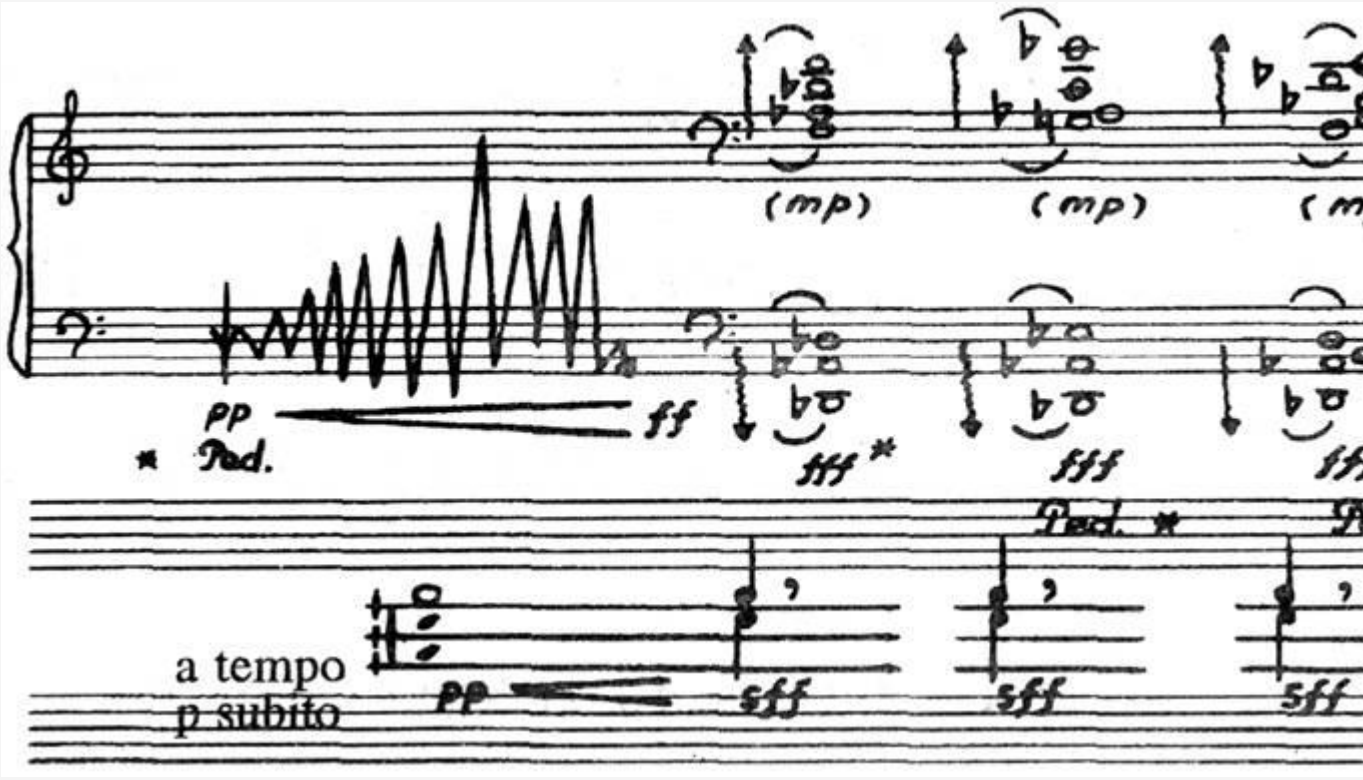


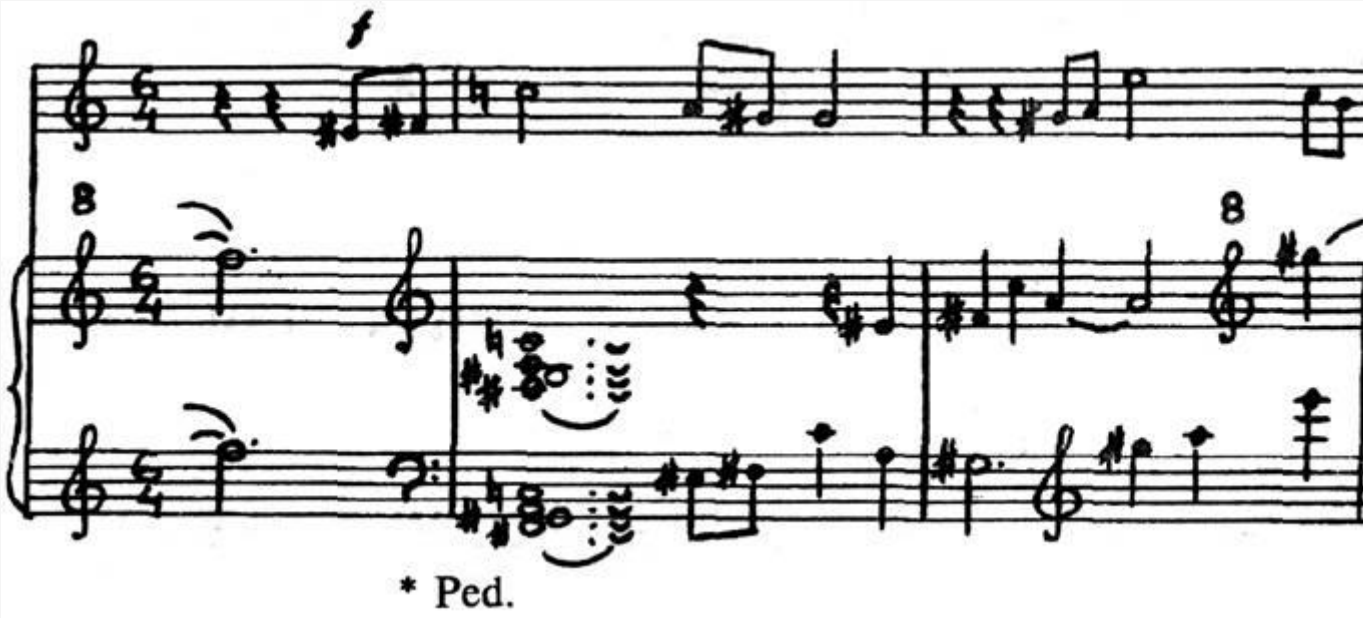
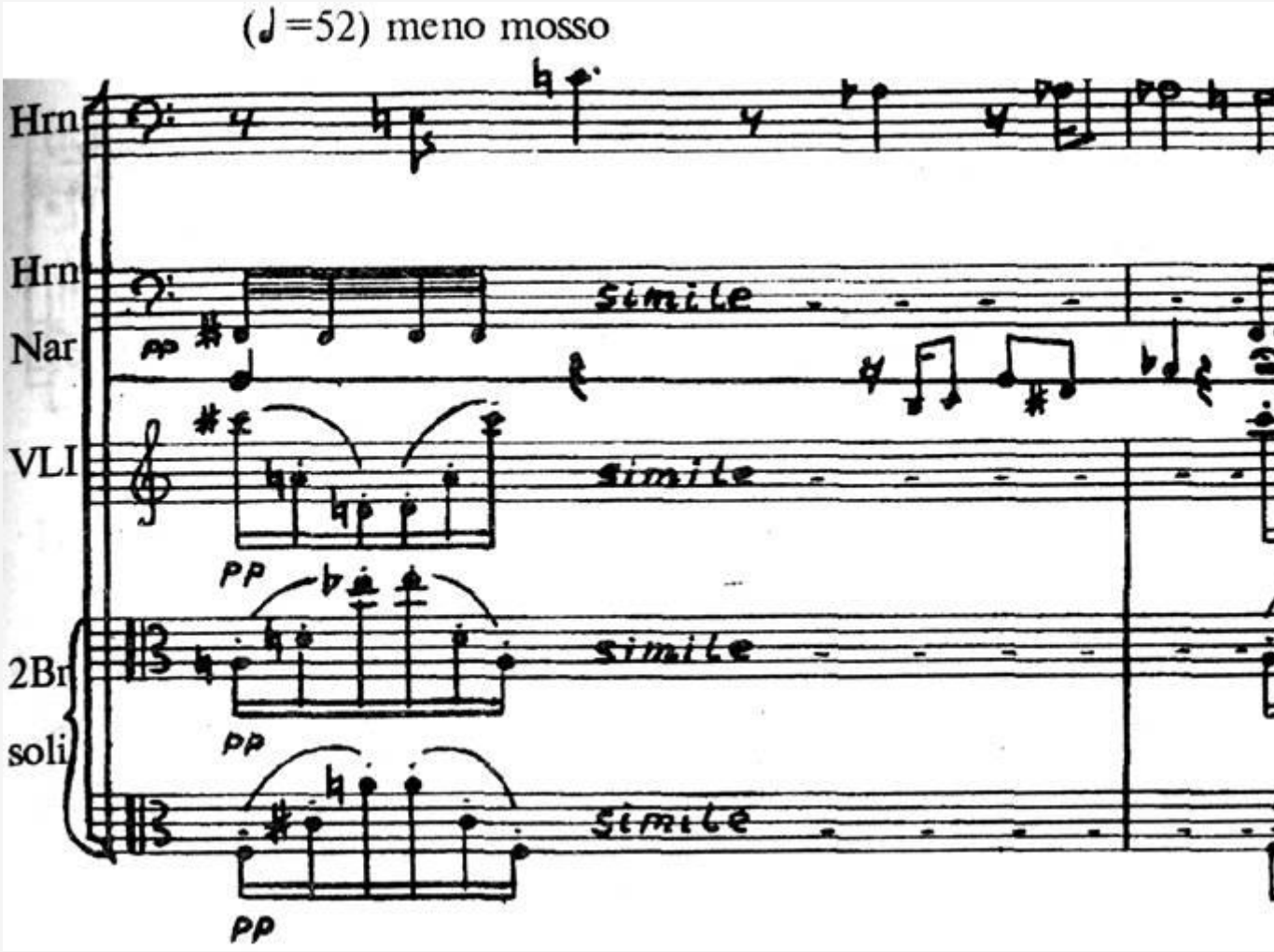
8. МЕССИАН "ПОЛНОЧЬ: ОБРАТНАЯ И ЛИЦЕВАЯ СТОРОНЫ" ("MINUIT PILE ET FACE")

9. ШЕНБЕРГ. "СВИДЕТЕЛЬ ИЗ ВАРШАВЫ"

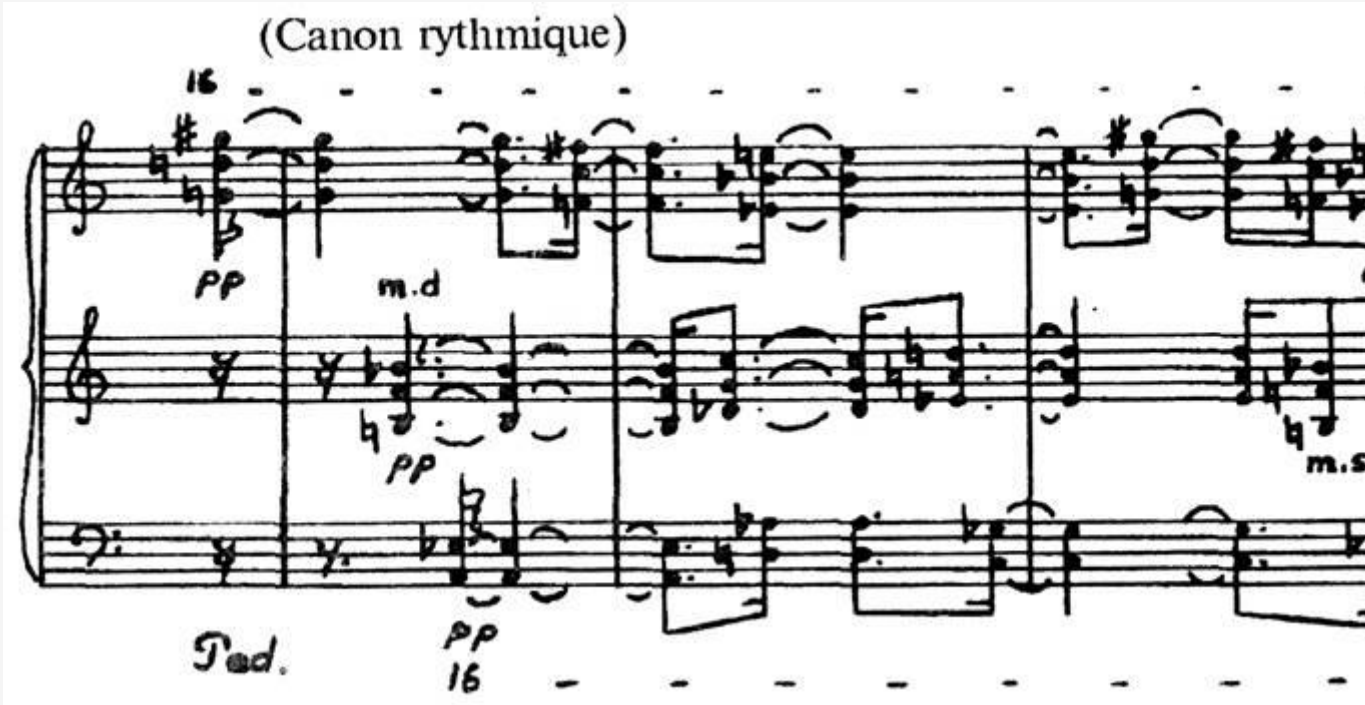


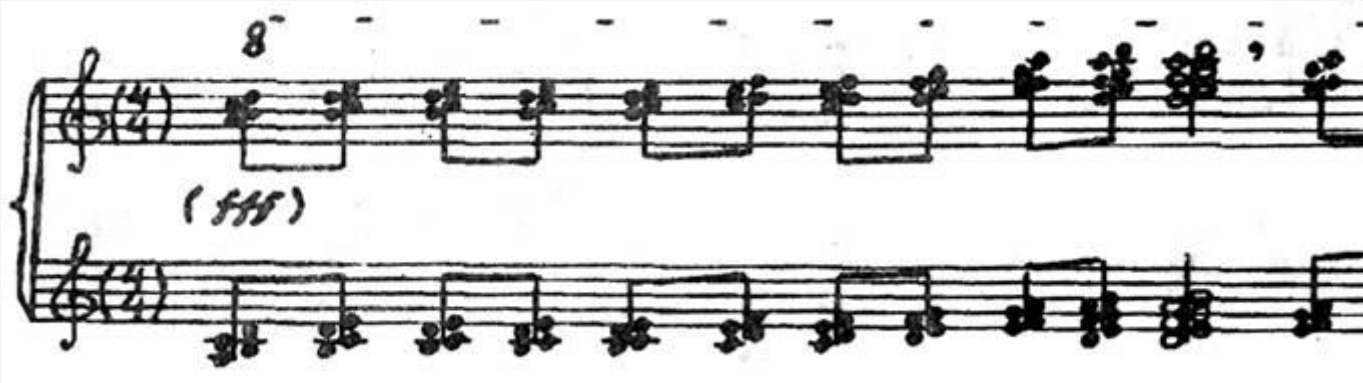
234

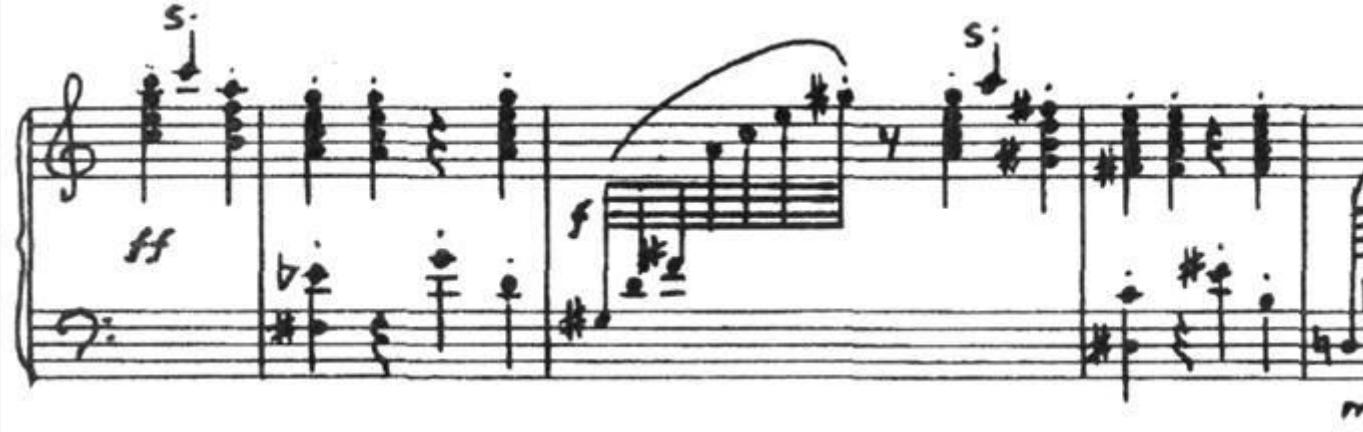
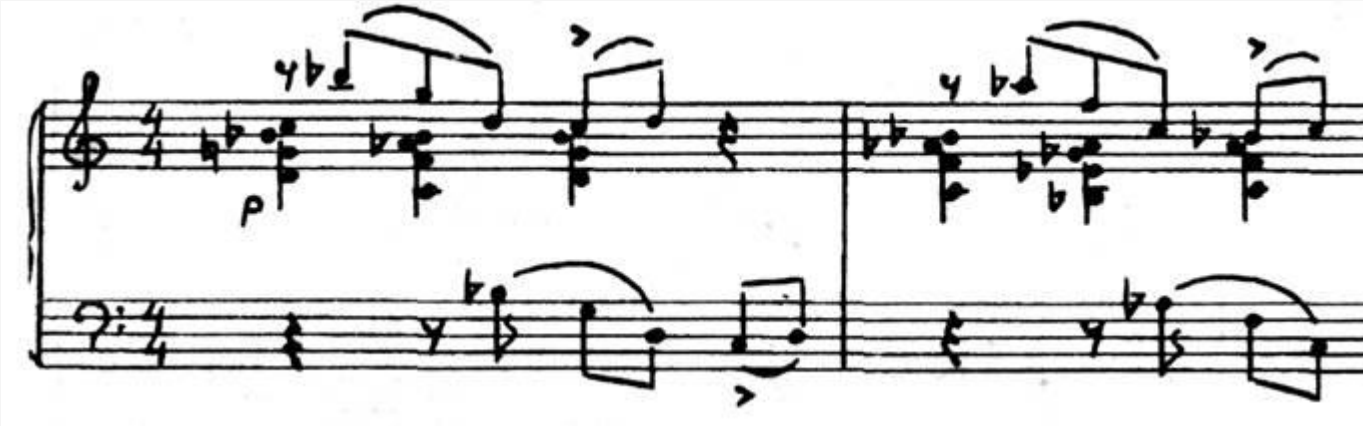
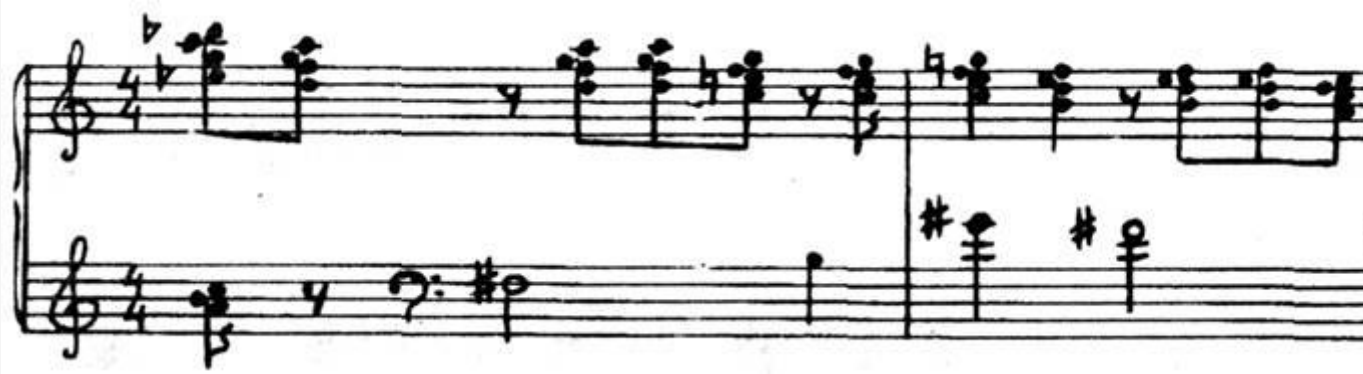
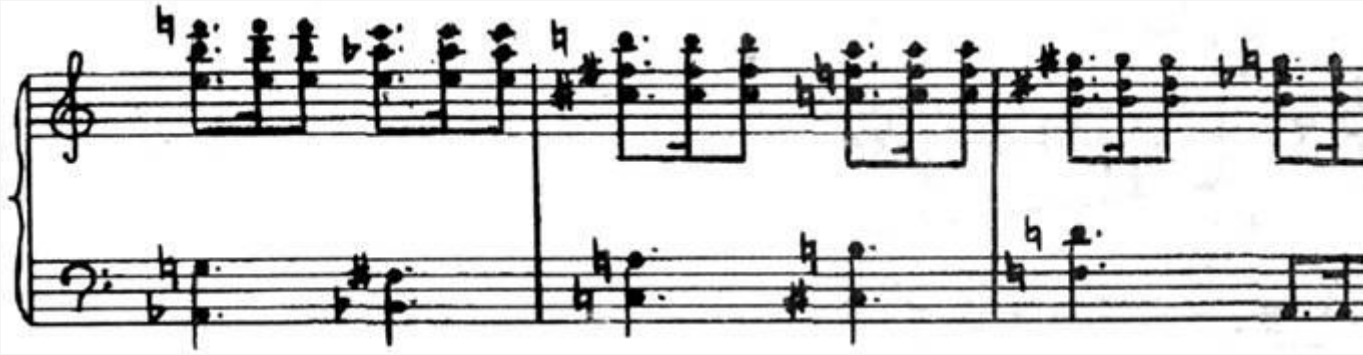
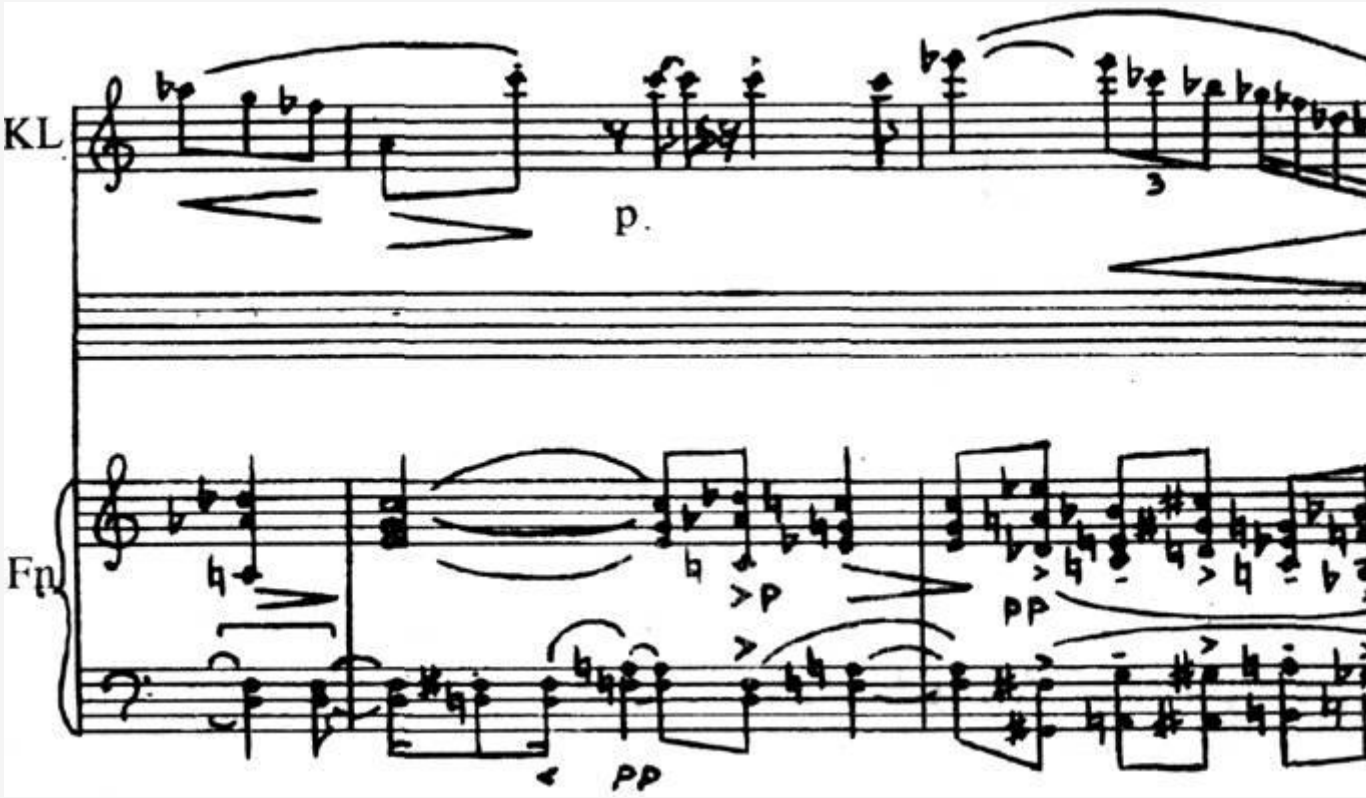
10. ШНИТКЕ. СОНАТА № 1(1963). III ч.

11. ЩЕДРИН. ЗВОНЫ. 2-й КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРКЕСТРА

12. ШНИТКЕ. СОНАТА № 2 [смешанно-интервальные аккорды]

13-14. ШНИТКЕ. СЕРЕНАДА. II ЧАСТЬ

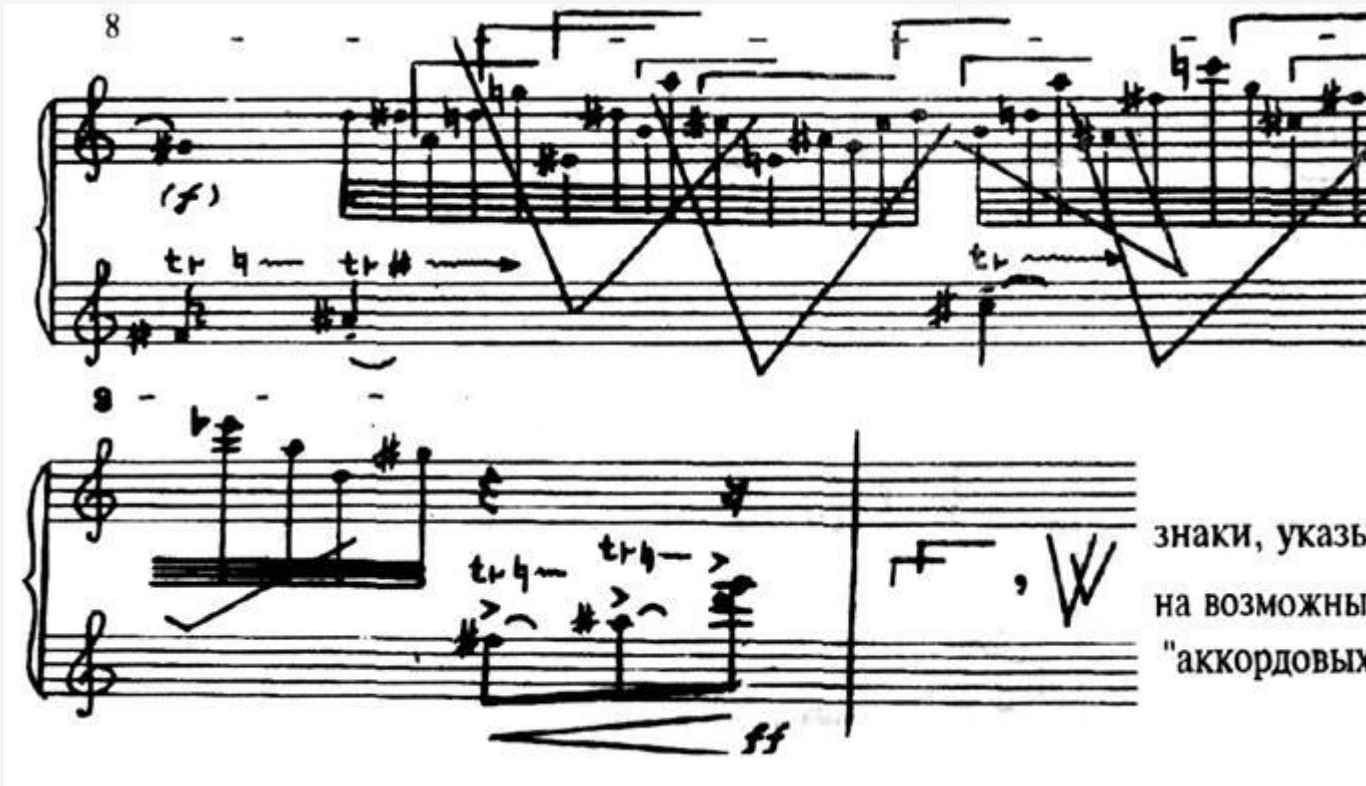


15. БРИТТЕН. ЭХО ПОЭТА, "ЭХО"

16. ШЁНБЕРГ. "СВИДЕТЕЛЬ ИЗ ВАРШАВЫ"

17. МЕССИАН "ДВАДЦАТЬ ВЗГЛЯДОВ" №9

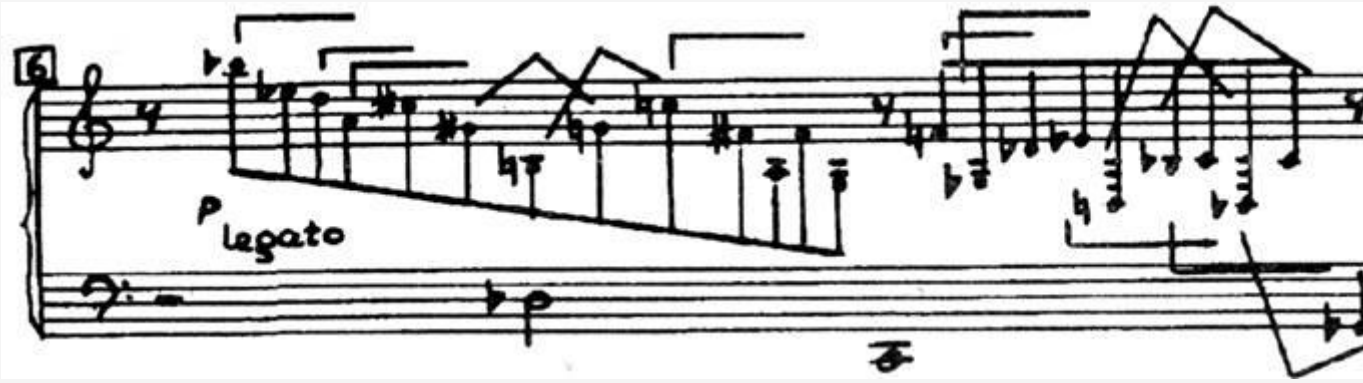


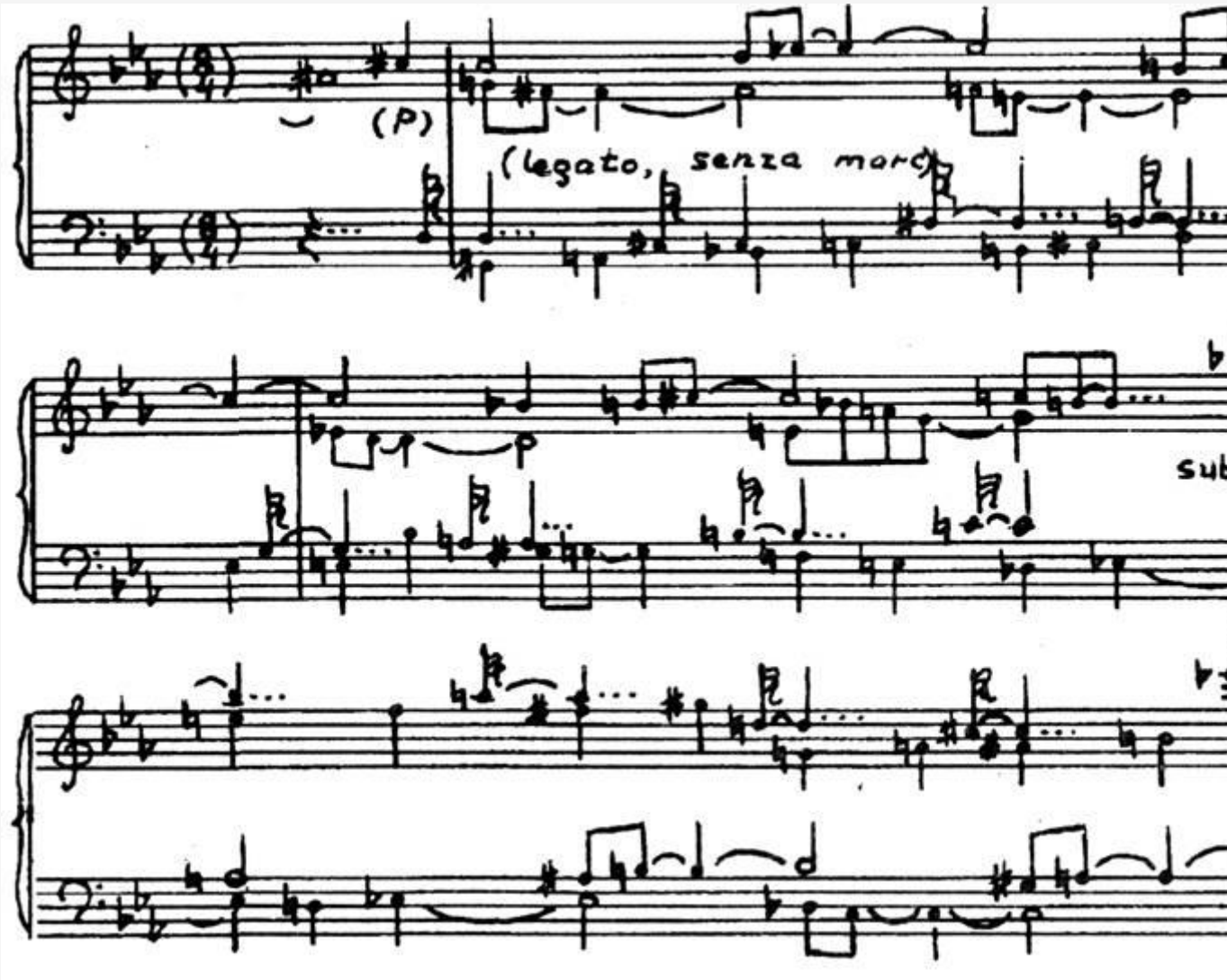
18. ШНИТКЕ. РЕКВИЕМ. №13 CREDO (партия фортепиано) [секундовые аккорды, "эолийский аккорд"18, "фригийский тетрахорд"18…]

19. BRUBECK. IN YOUR OWN SWEET WAY.

20. ПРОКОФЬЕВ. "САРКАЗМЫ", op 17. II

21. МЕССИАН. "СПОКОЙНАЯ ЖАЛОБА"

22. ШОСТАКОВИЧ. "КАТЕРИНА ИЗМАЙЛОВА". 5 КАРТИНА

23. БАНЩИКОВ. СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО №2, ЧАСТЬ III

24. БЕРГ. ПЬЕСА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО, op. 5 №2

25. МЕССИАН "ДВАДЦАТЬ ВЗГЛЯДОВ" , №10

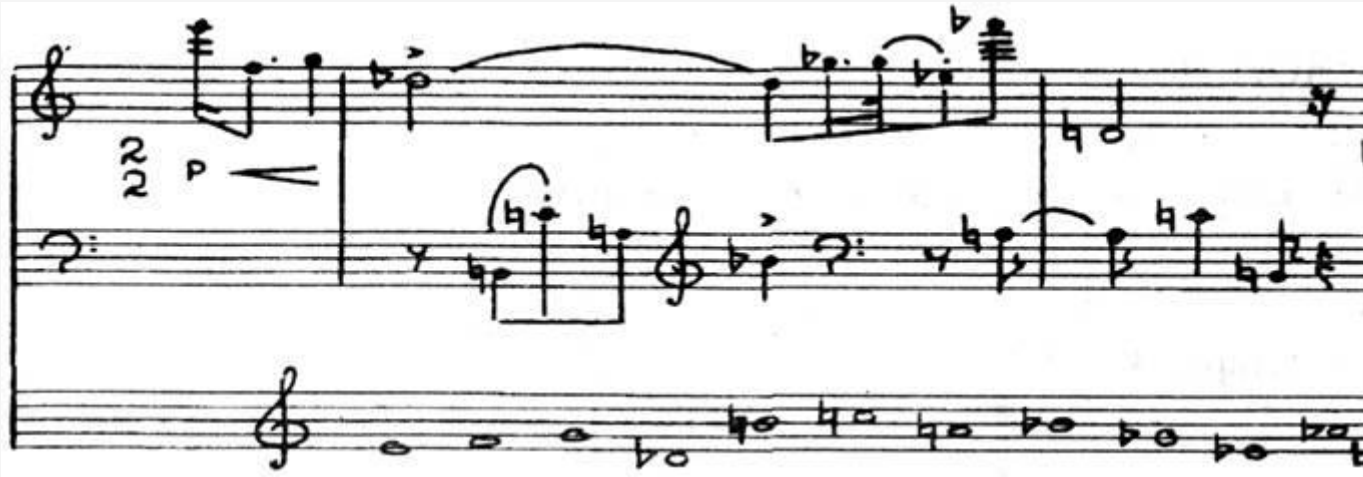


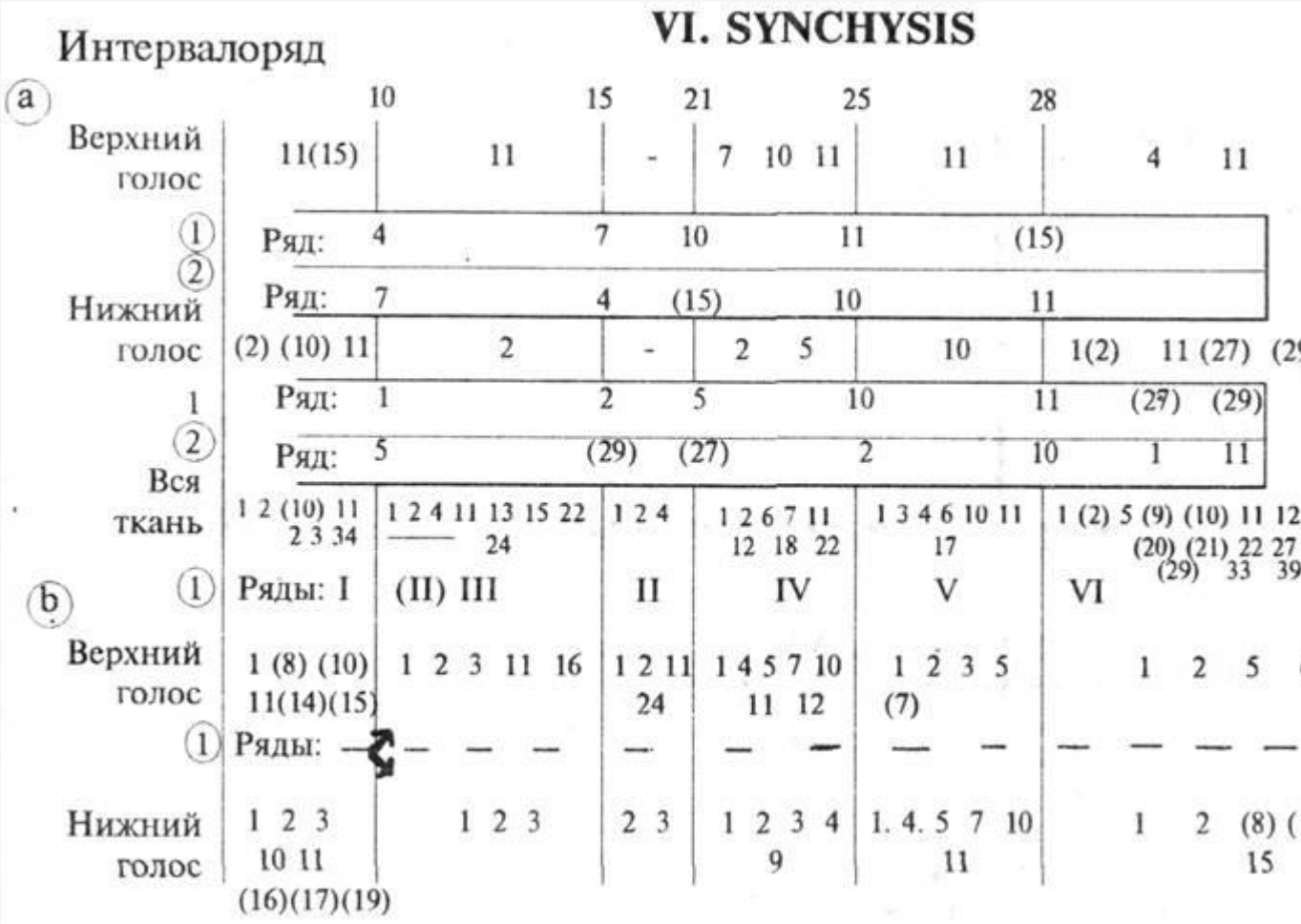
26. ЩЕДРИН ТРЕТИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ.



27. ЩЕДРИН. 24 ПРЕЛЮДИЯ И ФУГИ, ФУГА XX

28. МЕССИАН. "ХАОС РАДУГ..."

240

29. ШЁНБЕРГ. СЮИТА ДЛЯ Ф-НО, op.25, ГАВОТ

30 (см. 33b).АНТОНИУ. SYLLABES. VI

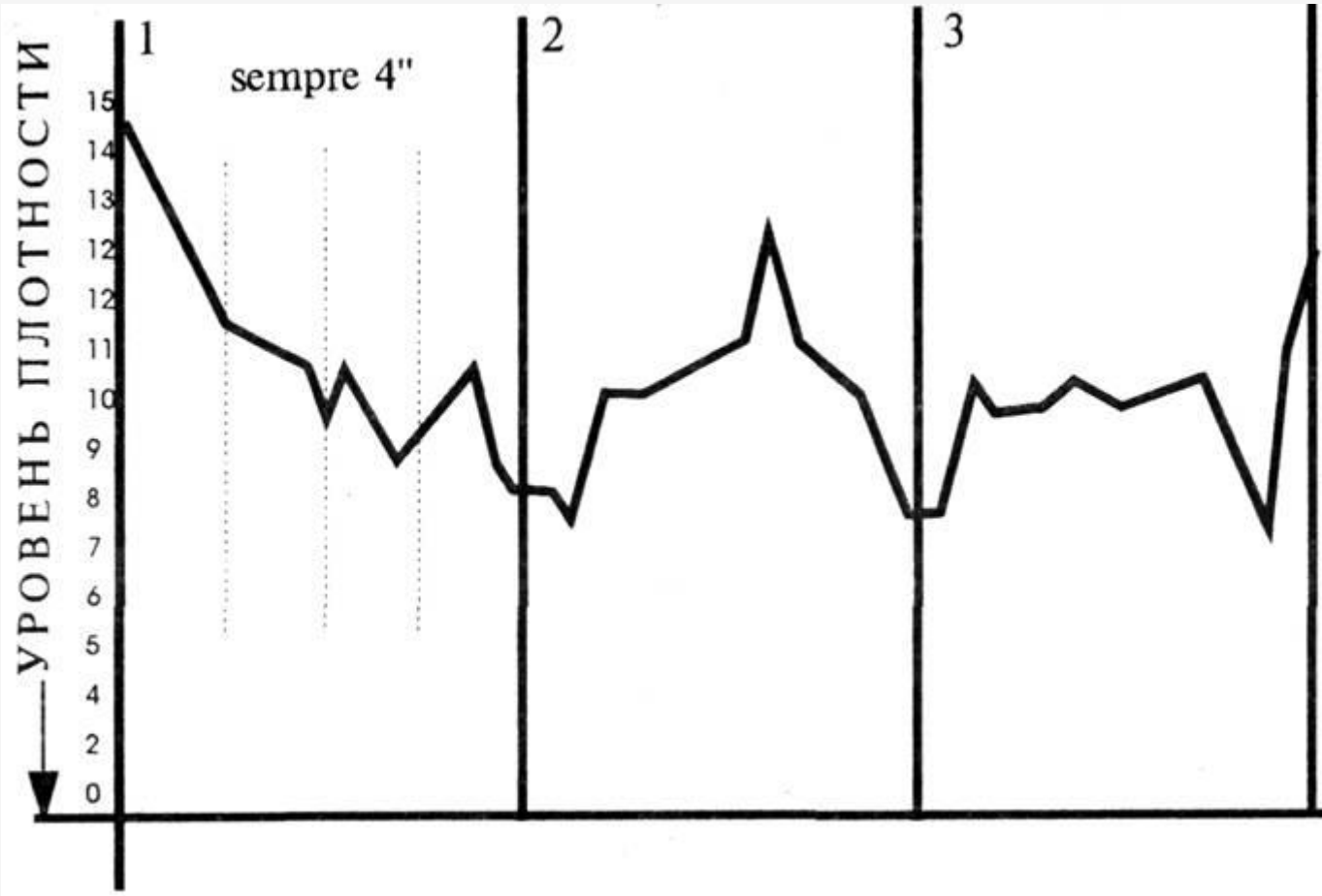


Примечания:
1) интервалы обозначены в полутонах;
2) скобками отмечены интервалы с относительно меньшей самостоятельностью звучания;
3)
a - гармонические интервалы;
b - мелодические интервалы;
4) классификация рядов: 1 вариант - по ступенной величине, 2 вариант - по степени диссонантности - согласно II интервальному ряду Хиндемита
(см. стр 23);
5) деление структуры по тактам соответствует мелодико-гармоническому членению музыкальной ткани;
6) смена "интервалорядов", логика сонантных изменений, образующаяся в процессе этой смены, образное становление, связанное с такой логикой подобны в своем конструктивном значении аналогичным моментам в модальных композициях. Поэтому наряду с понятиями "модус длительностей", "модус интенсивностей" (см. О.Мессиан. "Четыре ритмических этюда") может быть введено понятие "модус интервалов", указывающее на общность конструктивной природы структурных процессов, связанных с разными составляющими гармонии музыкальной ткани.

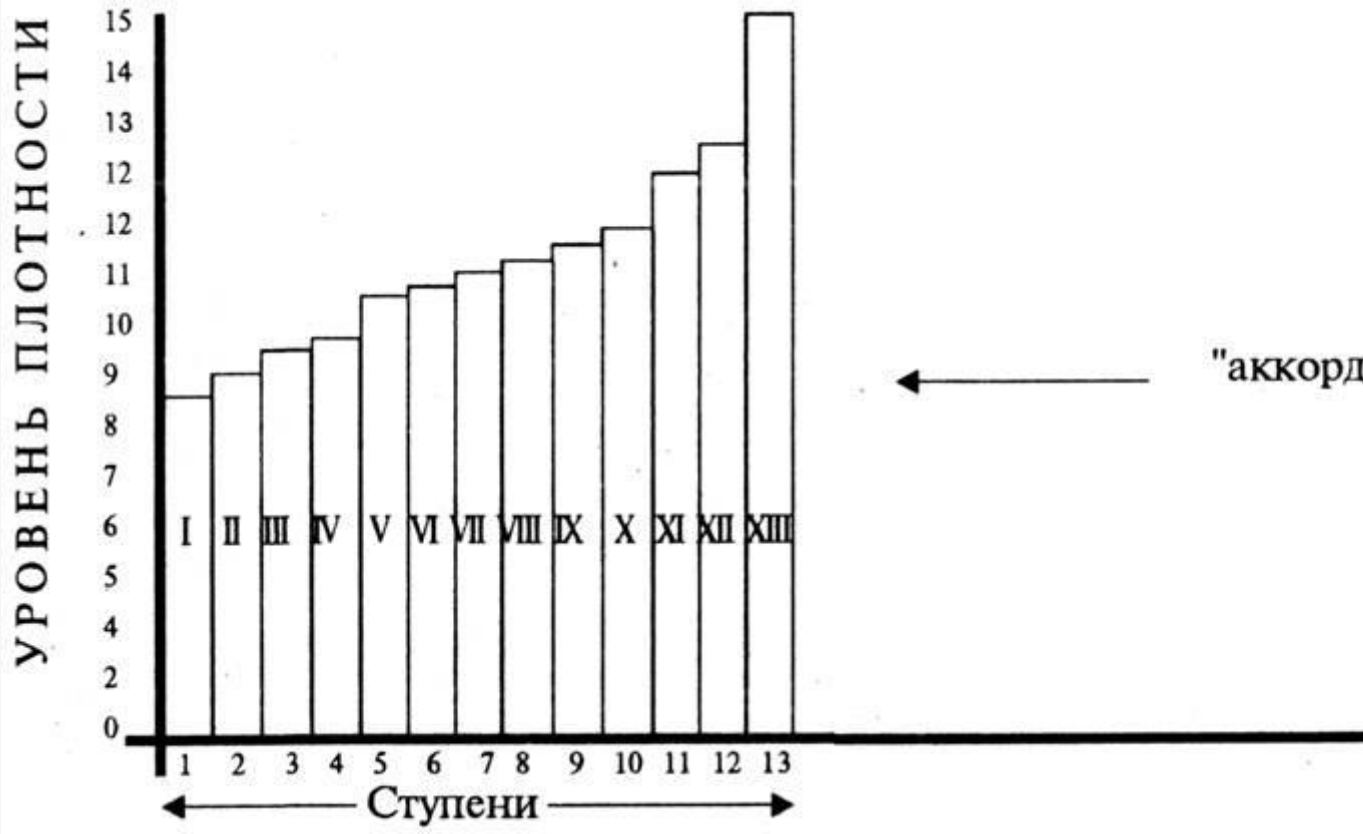
31. ШНИТКЕ. "PIANISSIMO..." (1-3 тт. Первая из 12 "вариаций" на серию, "малосекундовая")

СОНОРЯД

Графическое выражение сонорного движения (упрощенное изложение)

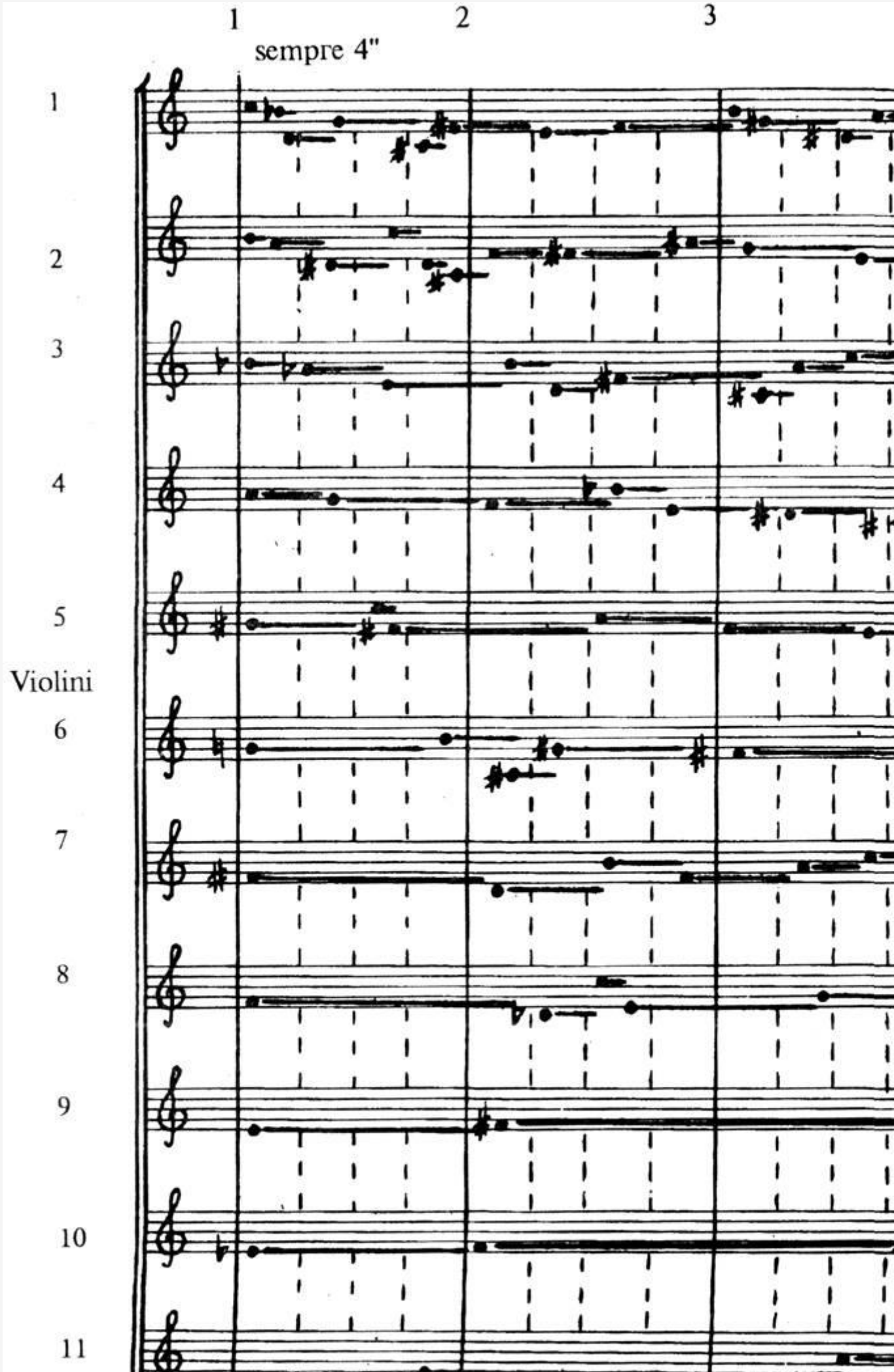


СОНОРОРЯД (в упрощении XIII "соноро-аккордов") */
СОНАНТНЫЙ РЯД (в упрощении 13 "ступеней-сонант") **/

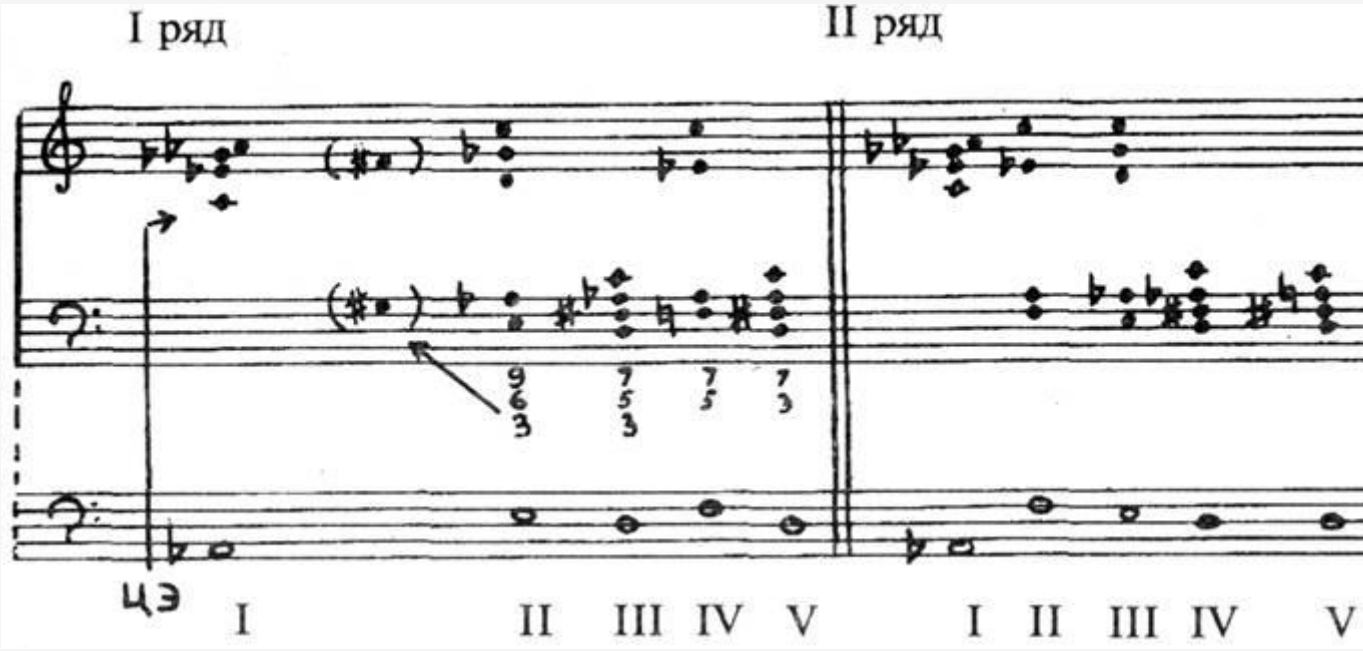


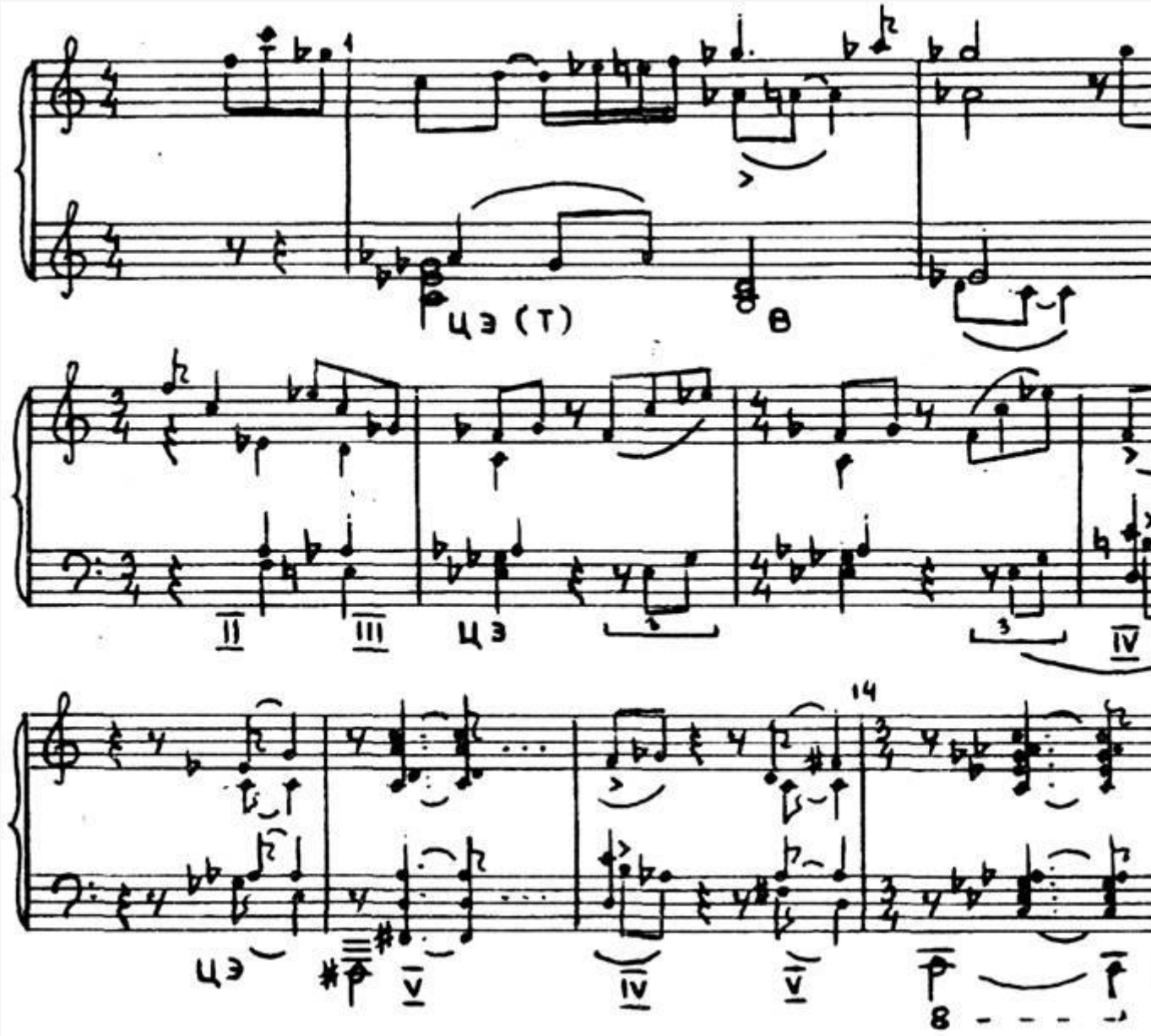
*/ см. стр. 42-43
*/ см. стр. 120

31а. ШНИТКЕ. "PIANISSIMO..." [секундовые аккорды]


1
2
3
sempre 4"
1
2
3
4
5
Violini
6
7
8
9
10
11

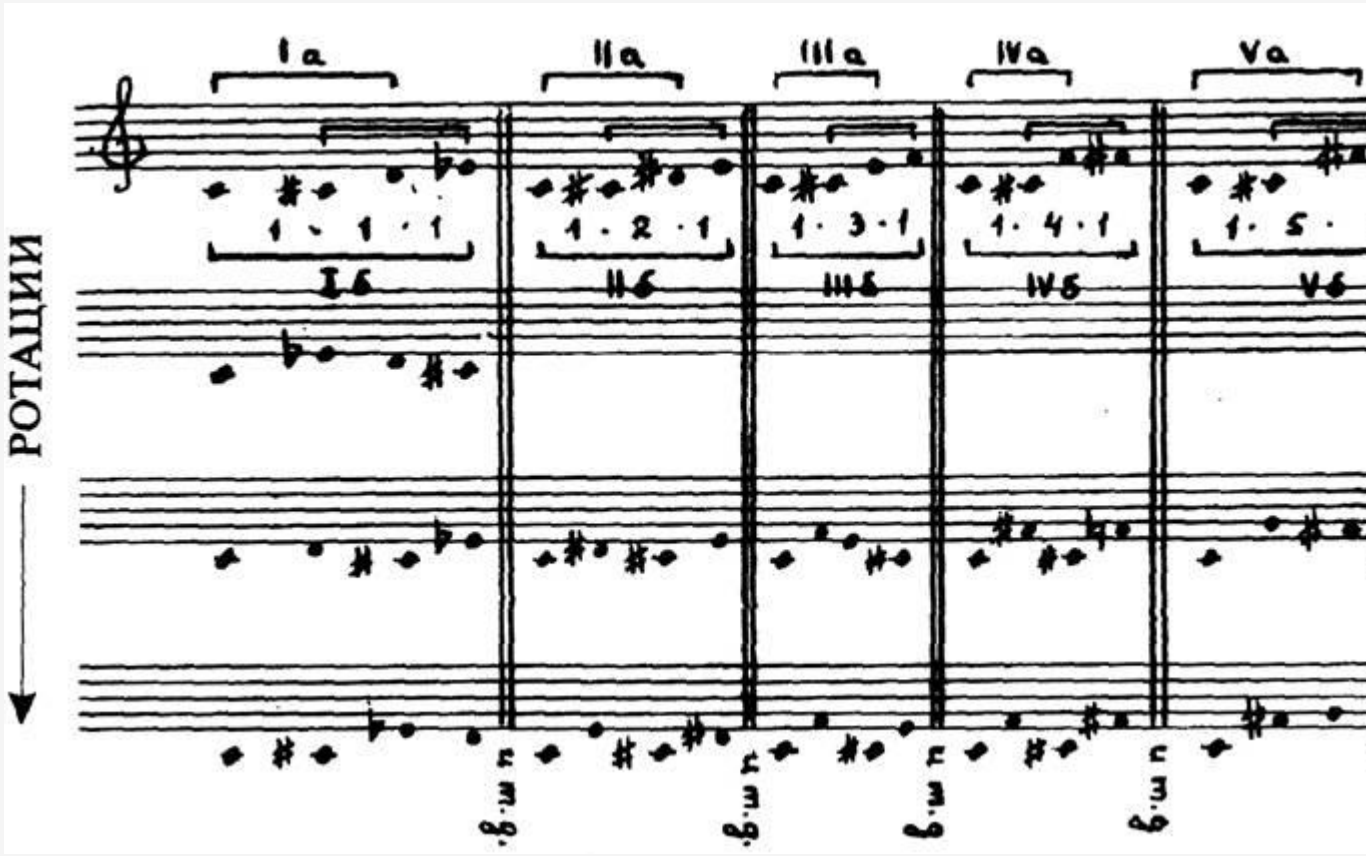
32 Аккордоряд. МЕССИАН. "СПОКОЙНАЯ ЖАЛОБА"



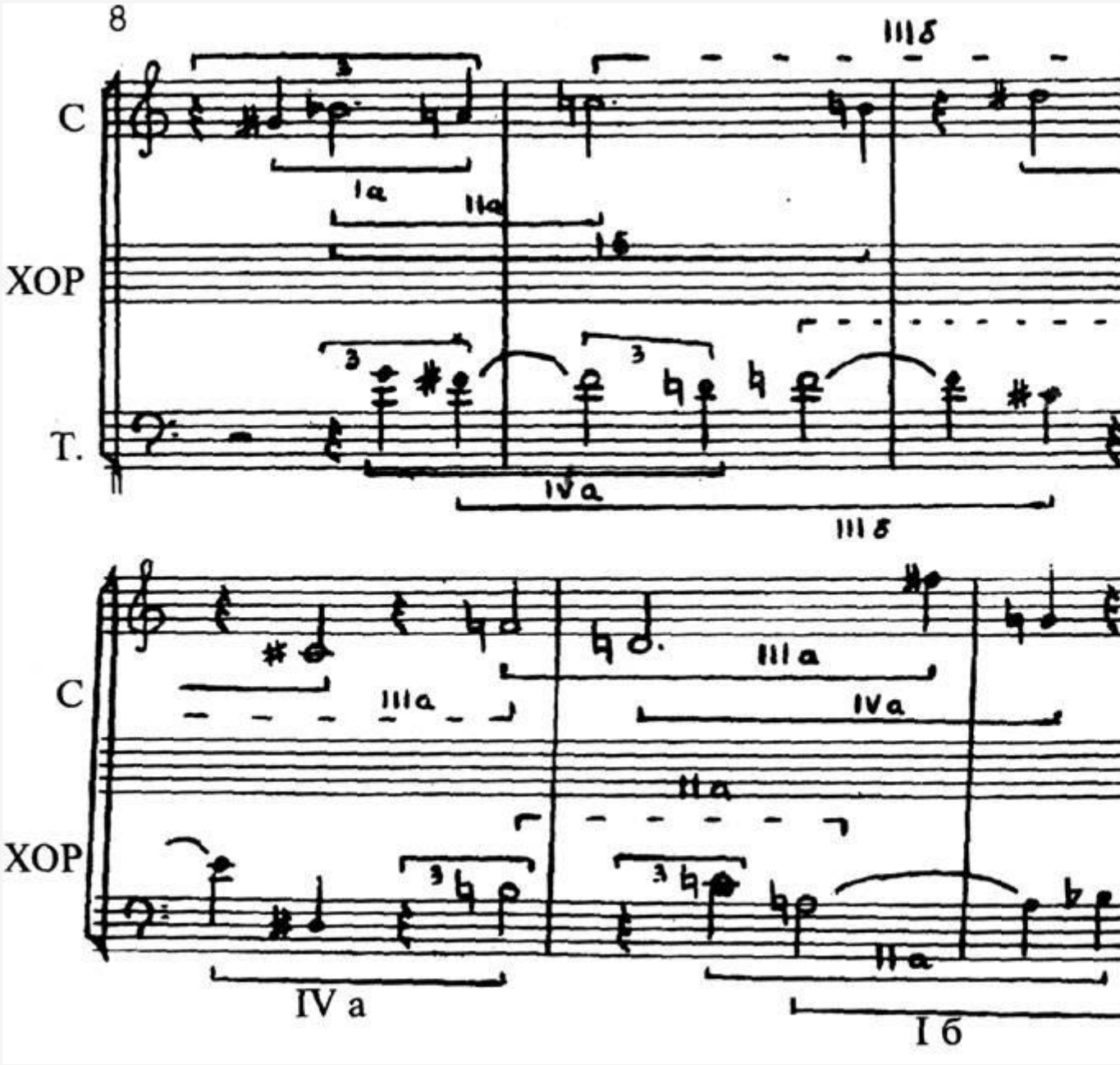
Принципы построения рядов:
1) число общих тонов с ЦЭ структуры (I);
2) степень родства основных тонов аккордов по отношению к основному тону ЦЭ (II)
(см. I ряд Хиндемита на стр. 25)

Примечание: функции созвучий определены на основе второго ряда

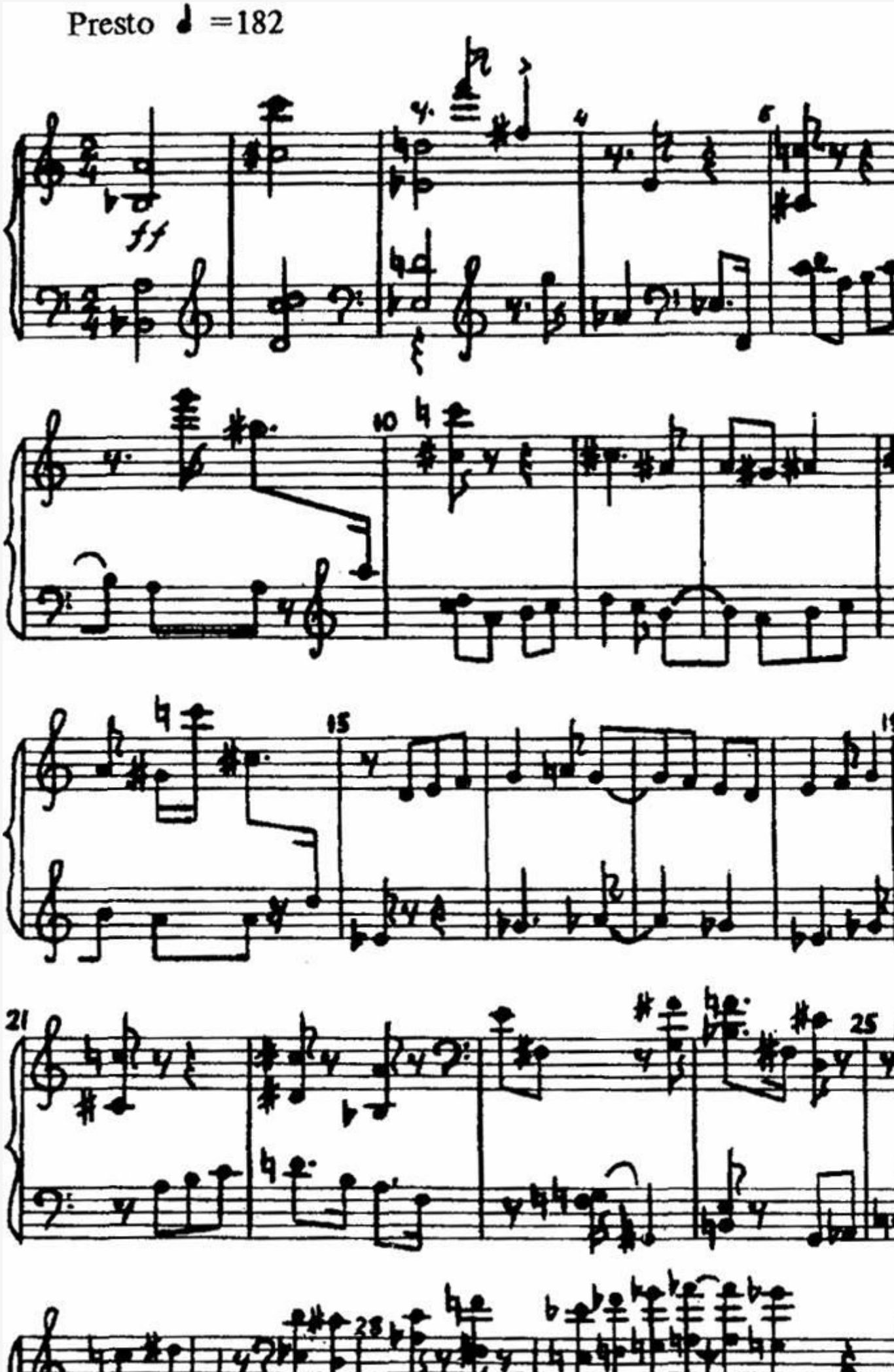
33. ВЕБЕРН. "СВЕТ ГЛАЗ", ОР. 26

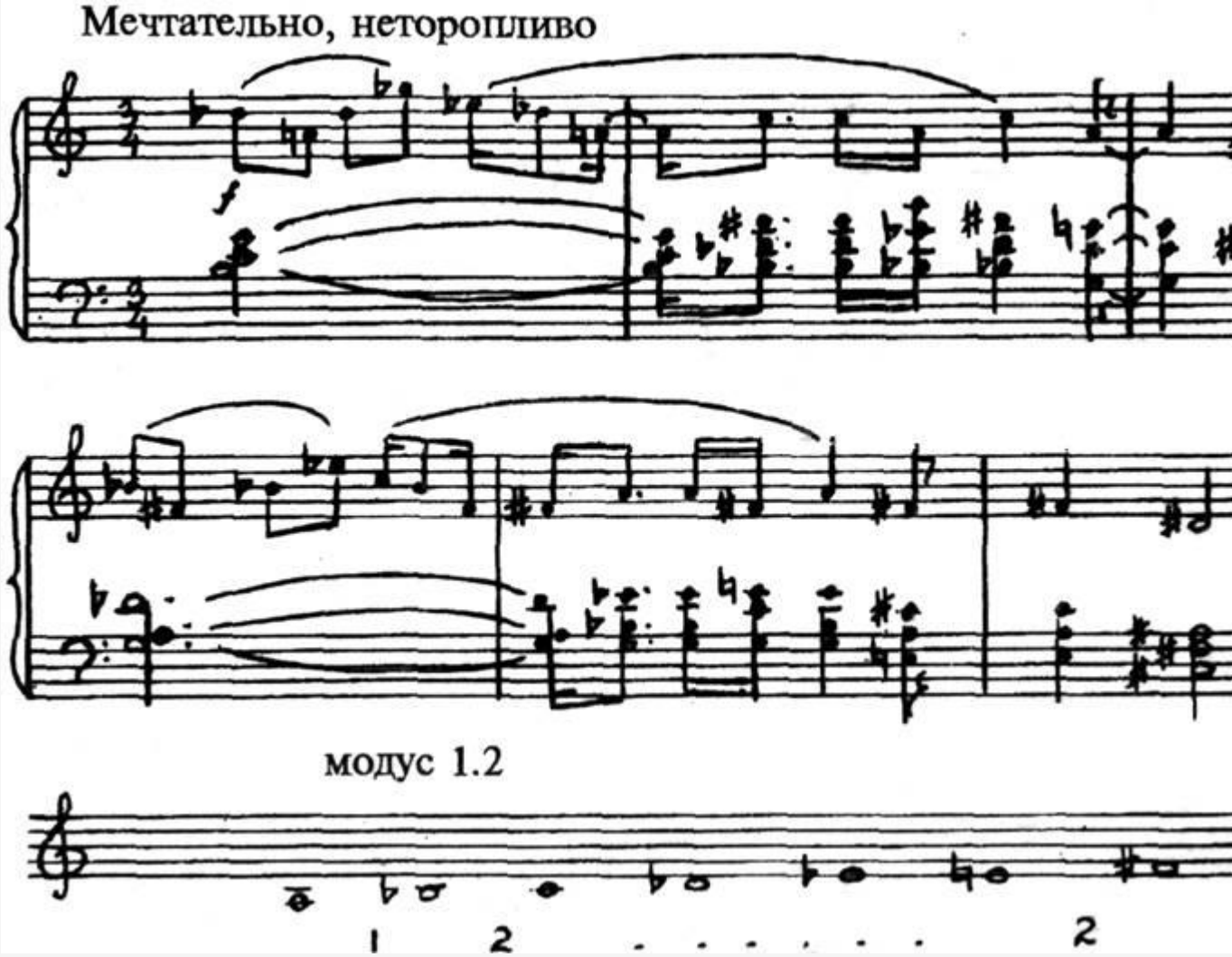
Ряд интервальных групп (комплексов)
(Серийная композиция. Ряд составлен без обращений интервалов в группах)

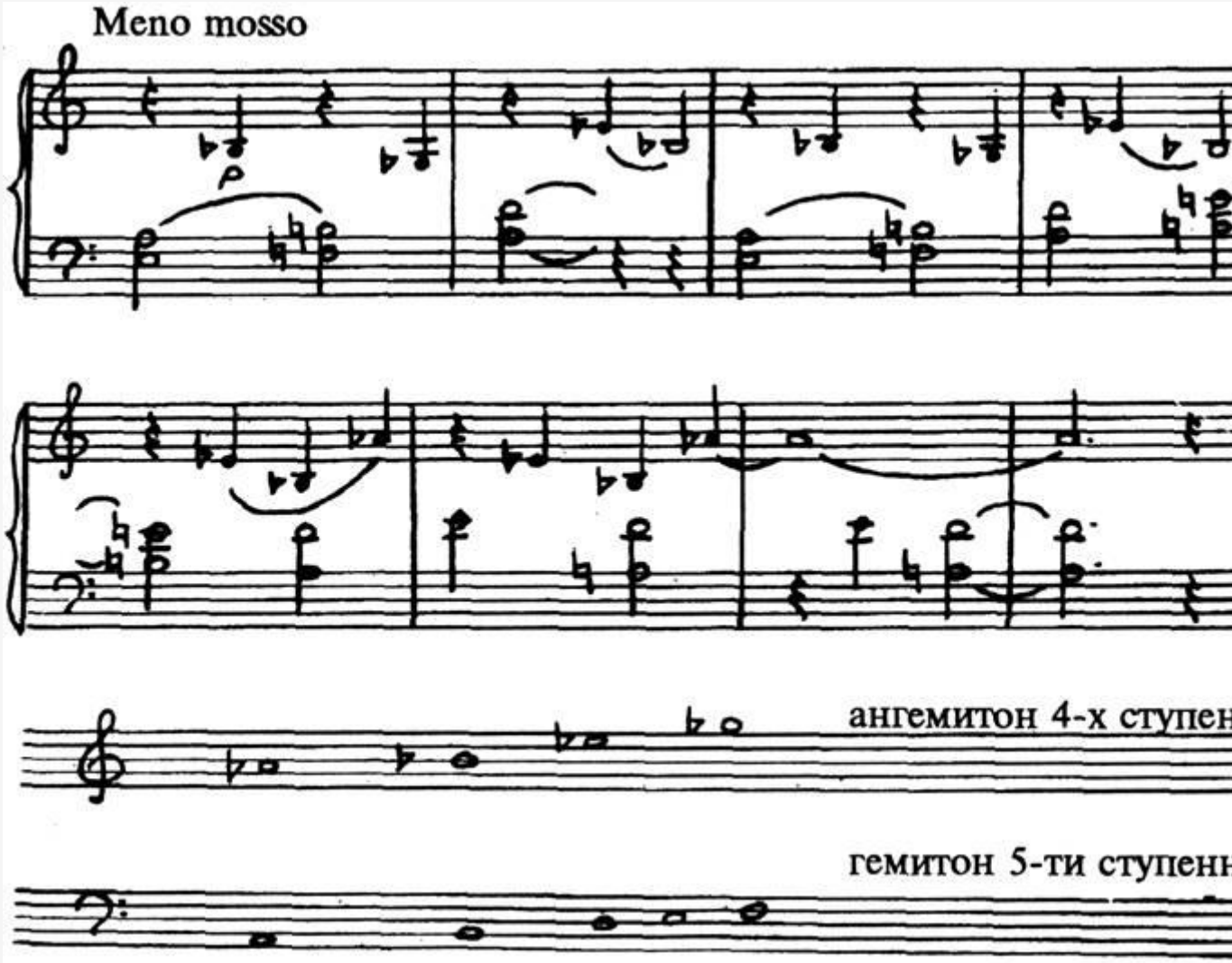

РОТАЦИИ
Ia
IIa
IIIa
IVa
Va
1 · 1 · 1
1 · 2 · 1
1 · 3 · 1
1 · 4 · 1
1 · 5 ·
I6
II6
III6
IV6
V6

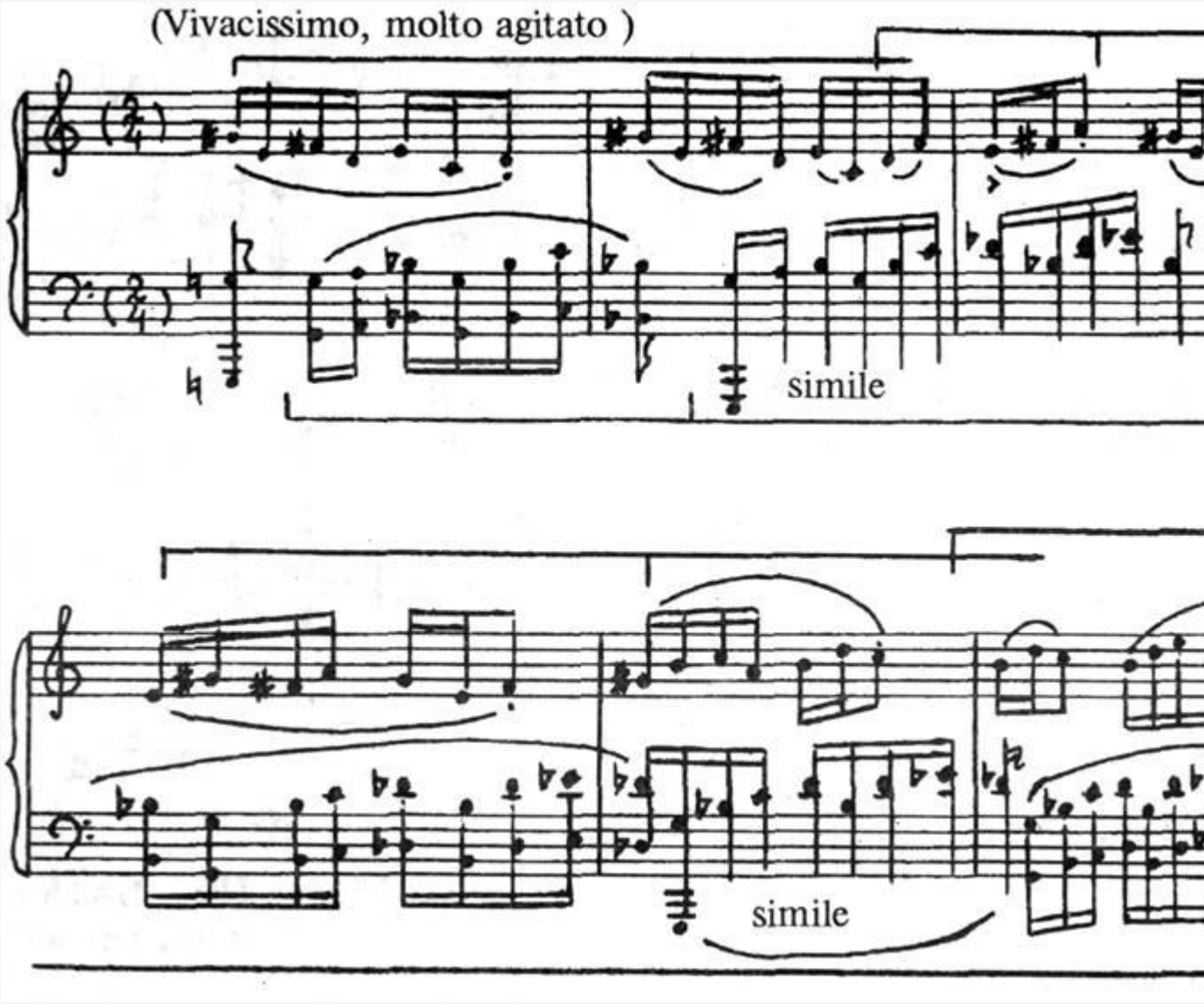
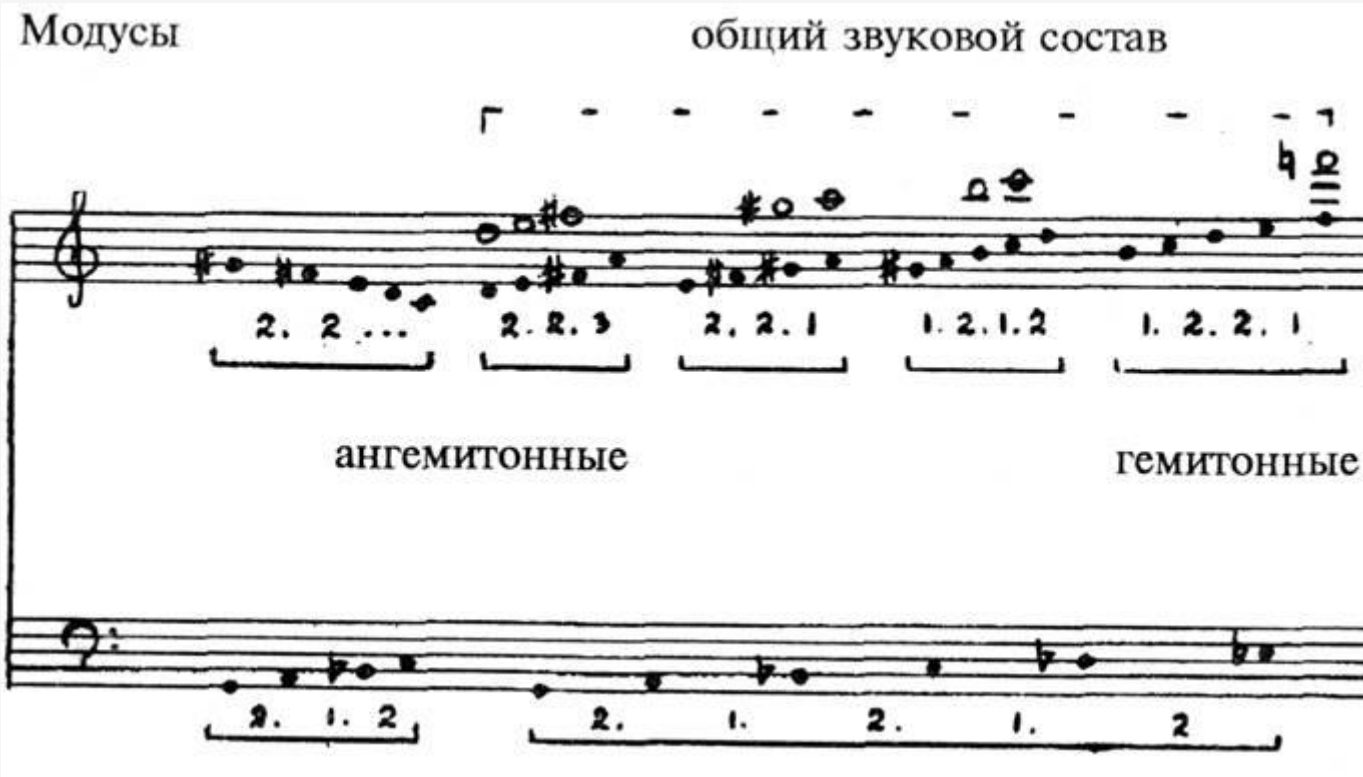
33 а

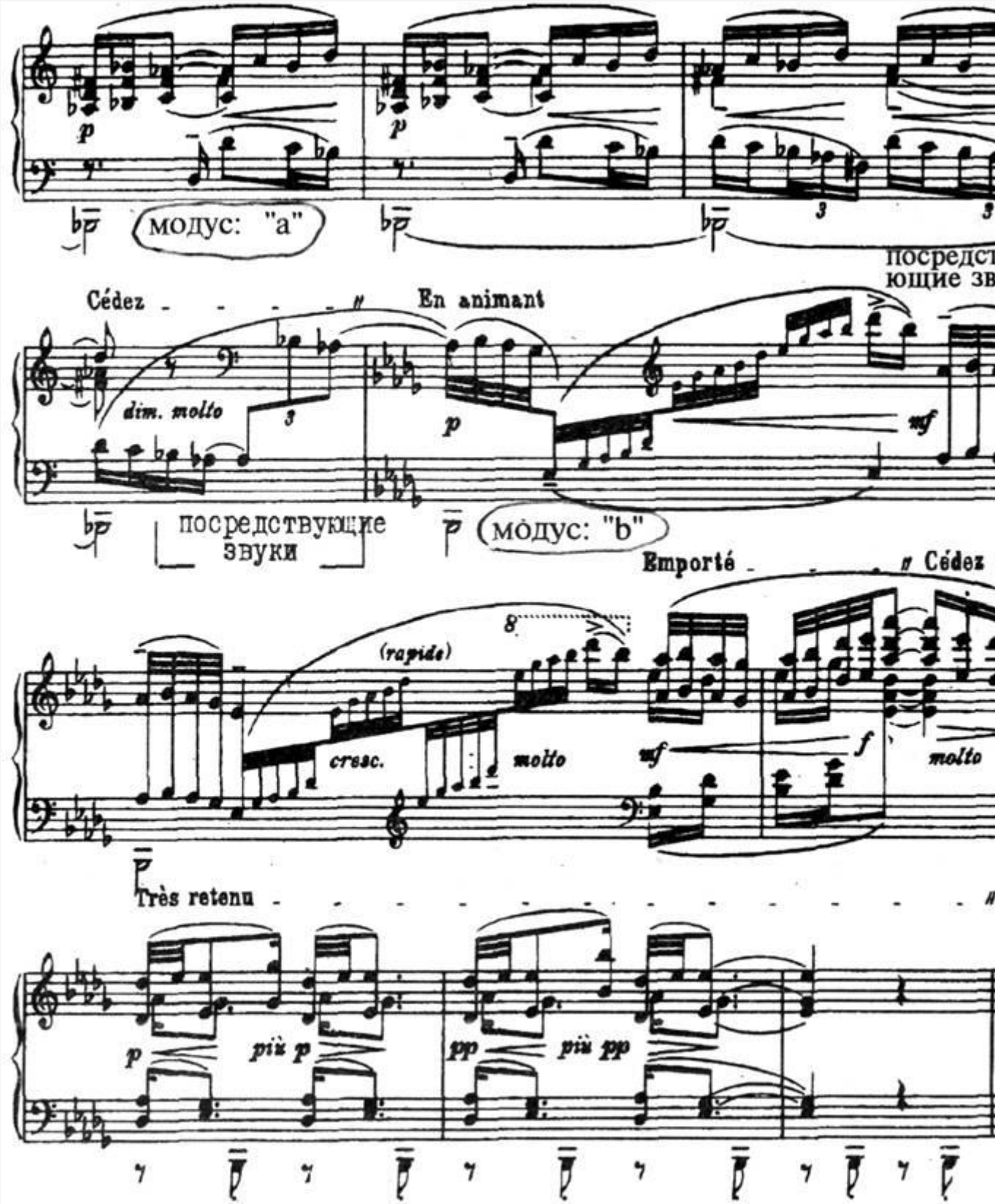
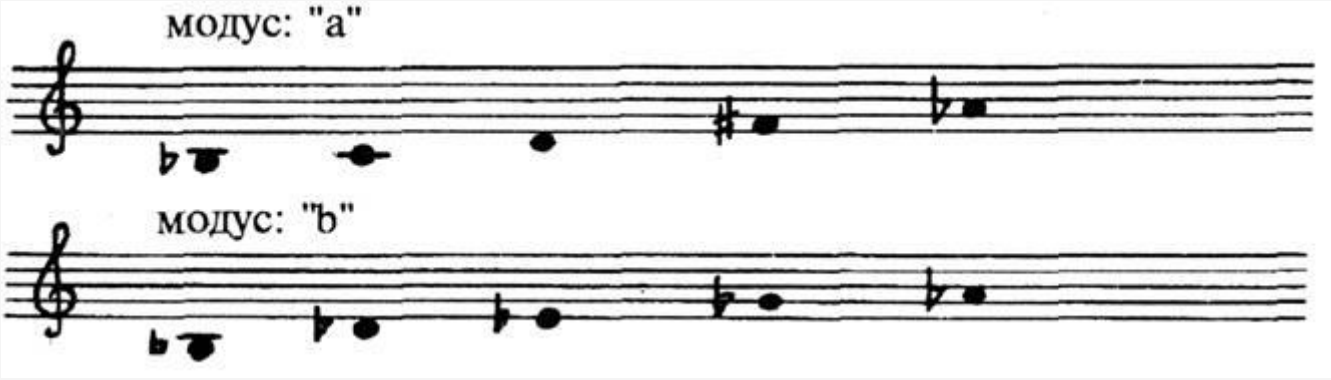


33b (см.30). АНТОНИУ. SYLLABES. VI

Presto ♩ =182
ff
4
5
10
15
21
25
28

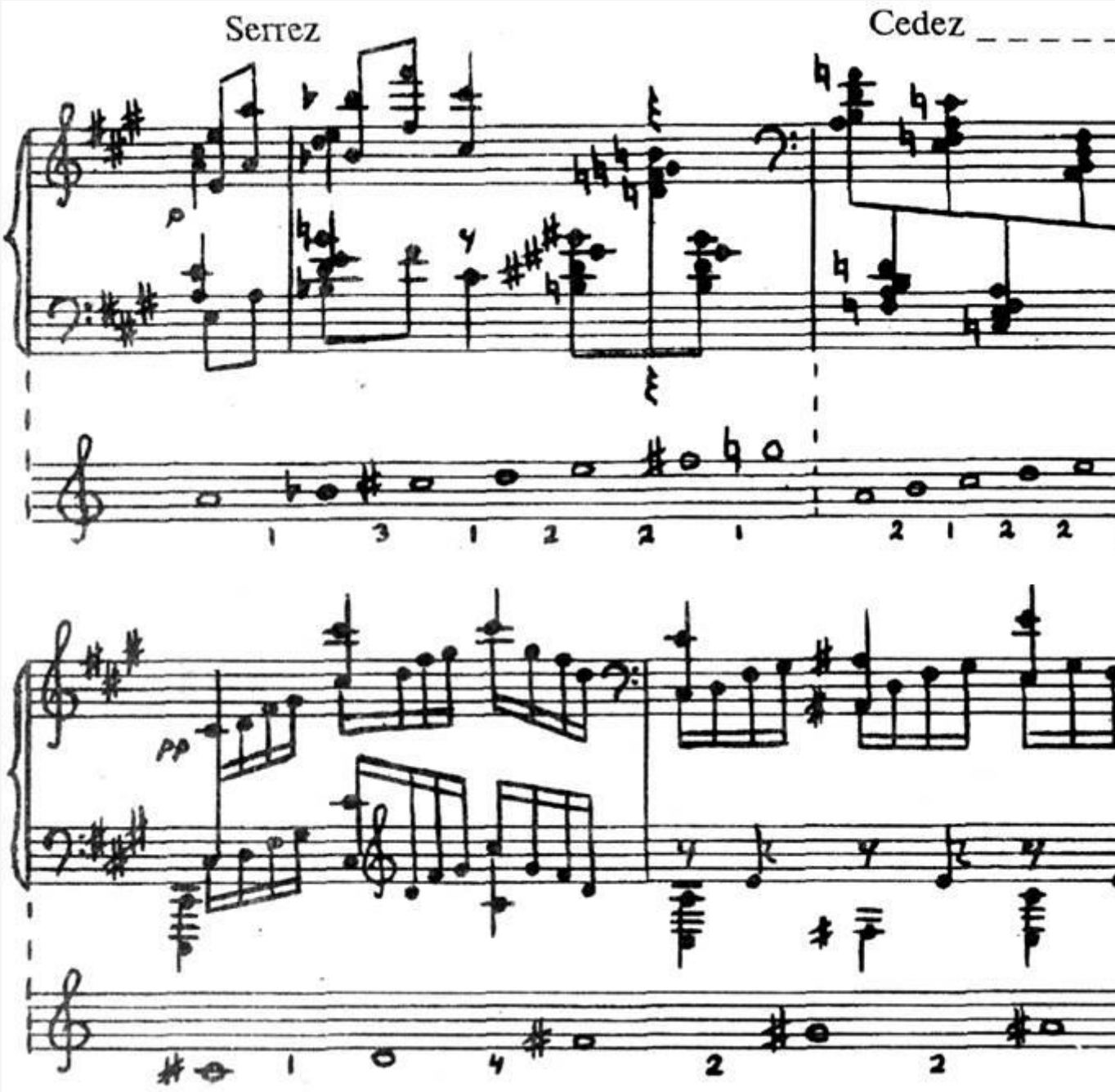
34. МЕССИАН. "ХАОС РАДУГ ДЛЯ АНГЕЛА"

35. ALES HAJEK. BAJKY. "Vcela a pavouk"

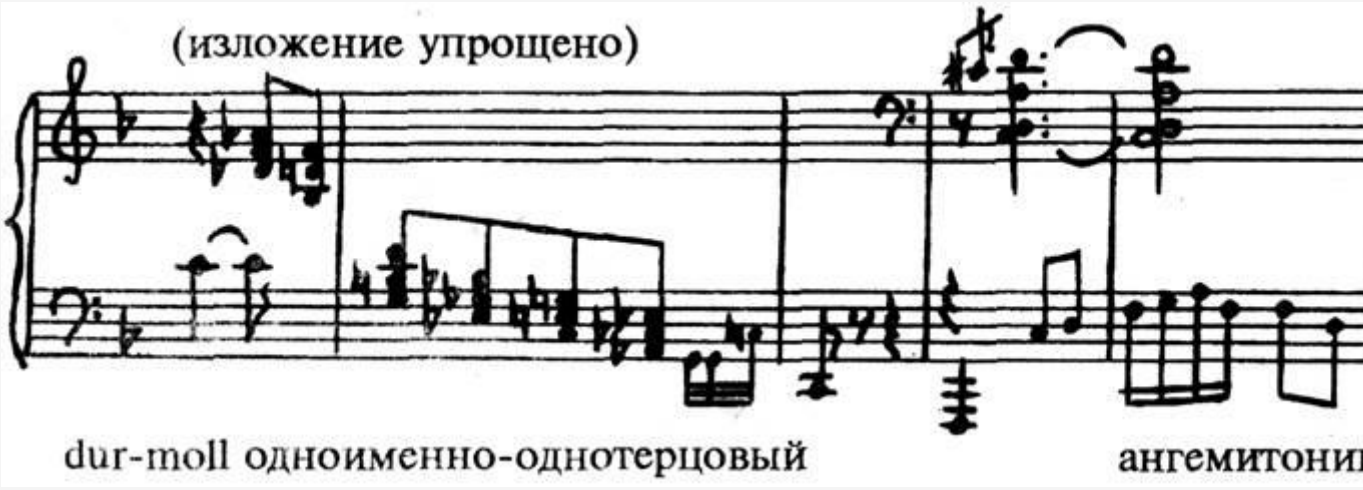


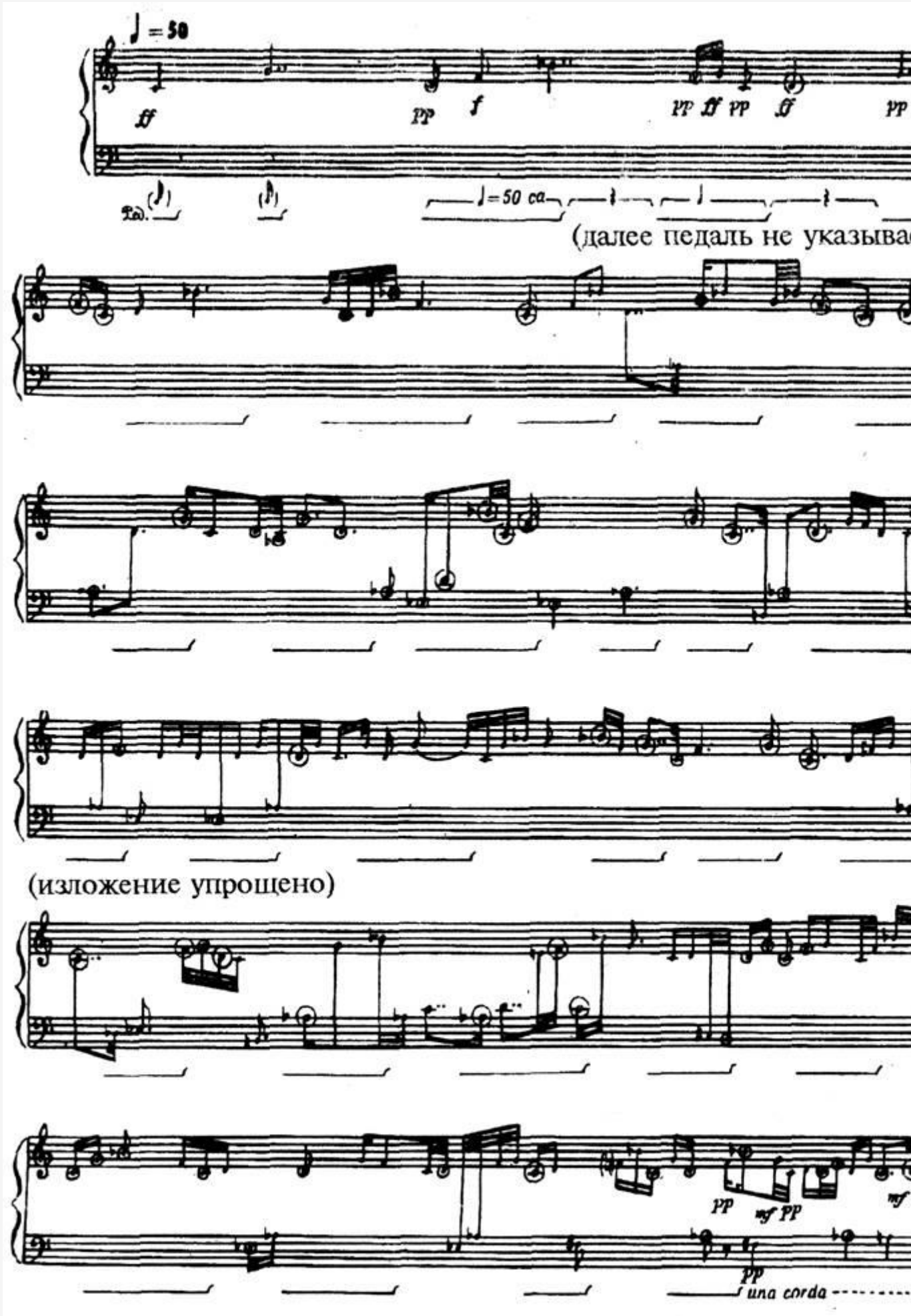
36 БАРТОК. 1-я СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО, ЧАСТЬ III

Модусы
общий звуковой состав
2. 2 ...
2. 2. 3
2. 2. 1
1. 2. 1. 2
1. 2. 2. 1
ангемитонные
гемитонные
2. 1. 2
2. 1. 2. 1. 2

37. ДЕБЮССИ. ПРЕЛЮДИИ, II

249

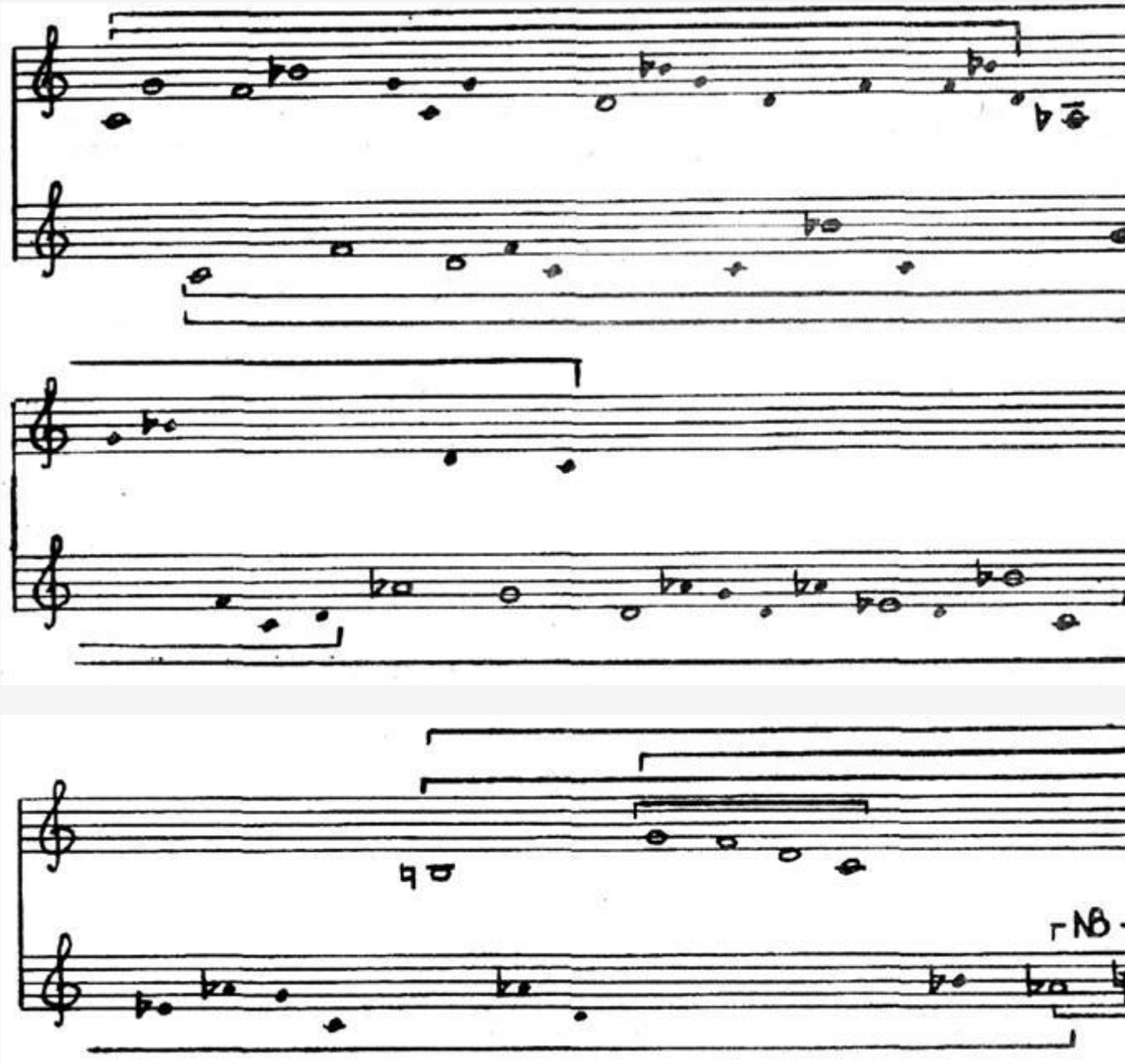
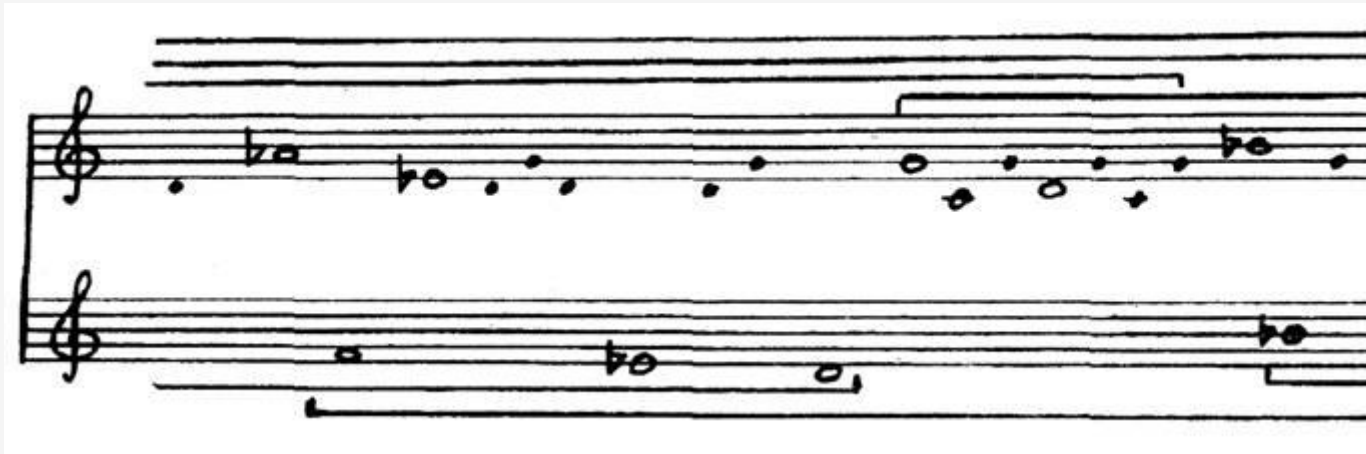
38a. ДЕБЮССИ. ПРЕЛЮДИИ, IV

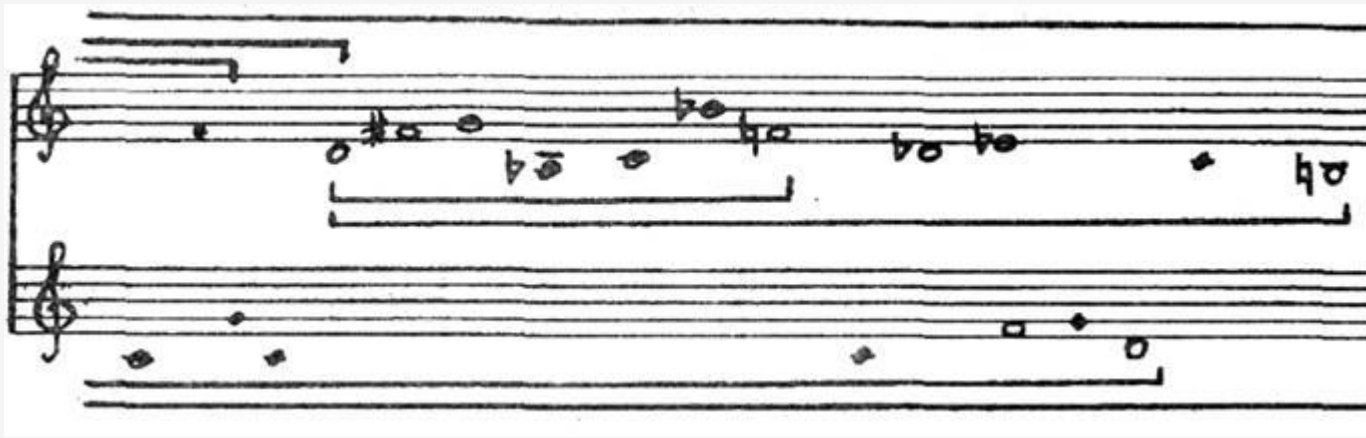


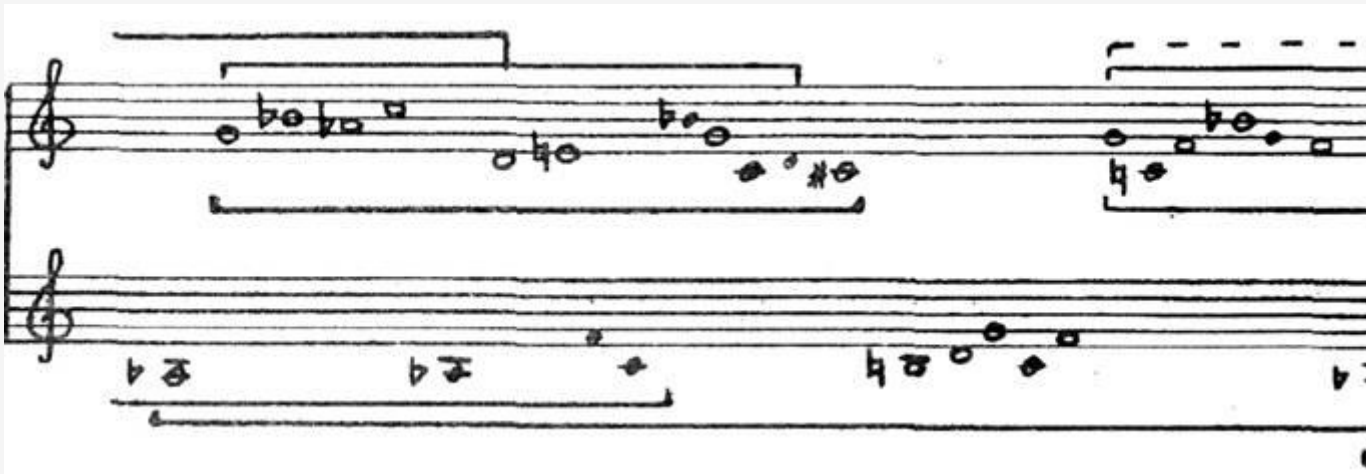
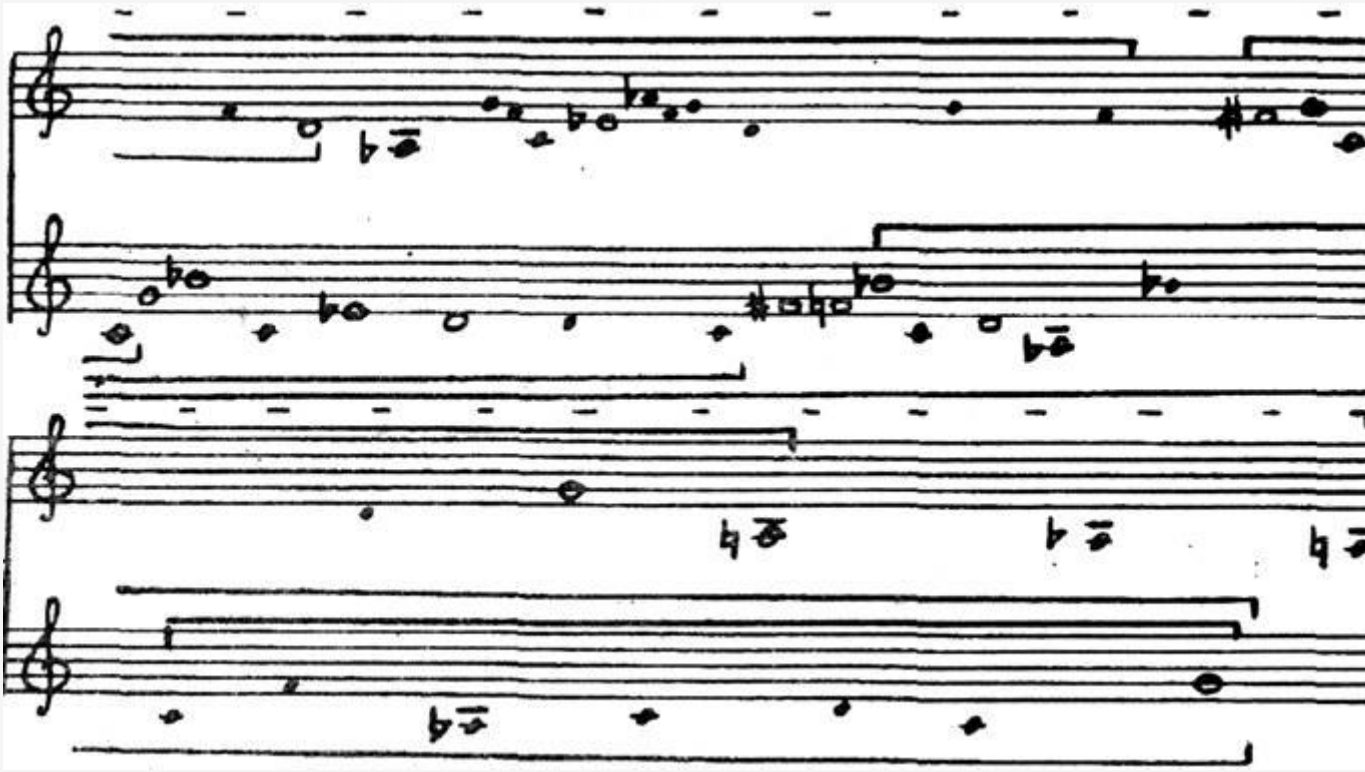
38b. XVIII Spirituel et discret

dur-moll (изложение упрощено) одноименно-однотерцовый ангемитоника

39a. БЕРИО. ПАСТОРАЛЬ, I

♩ = 50
ff
pp
f
pp ff pp ff
pp
Ped.
♩ = 50 ca
(далее педаль не указыва
(изложение упрощено)
pp
mf pp
mf
pp
una corda

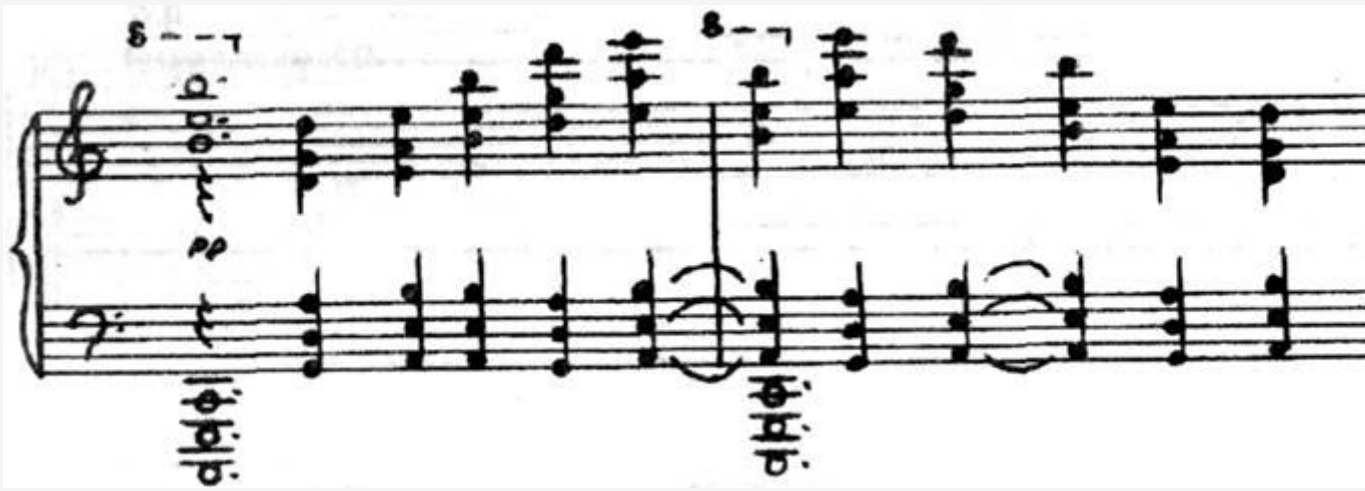
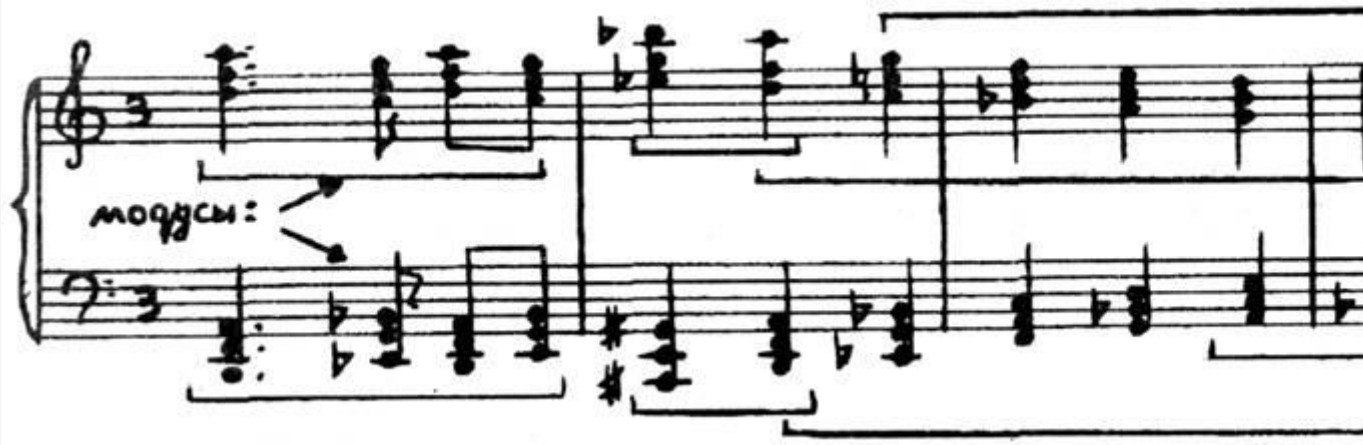
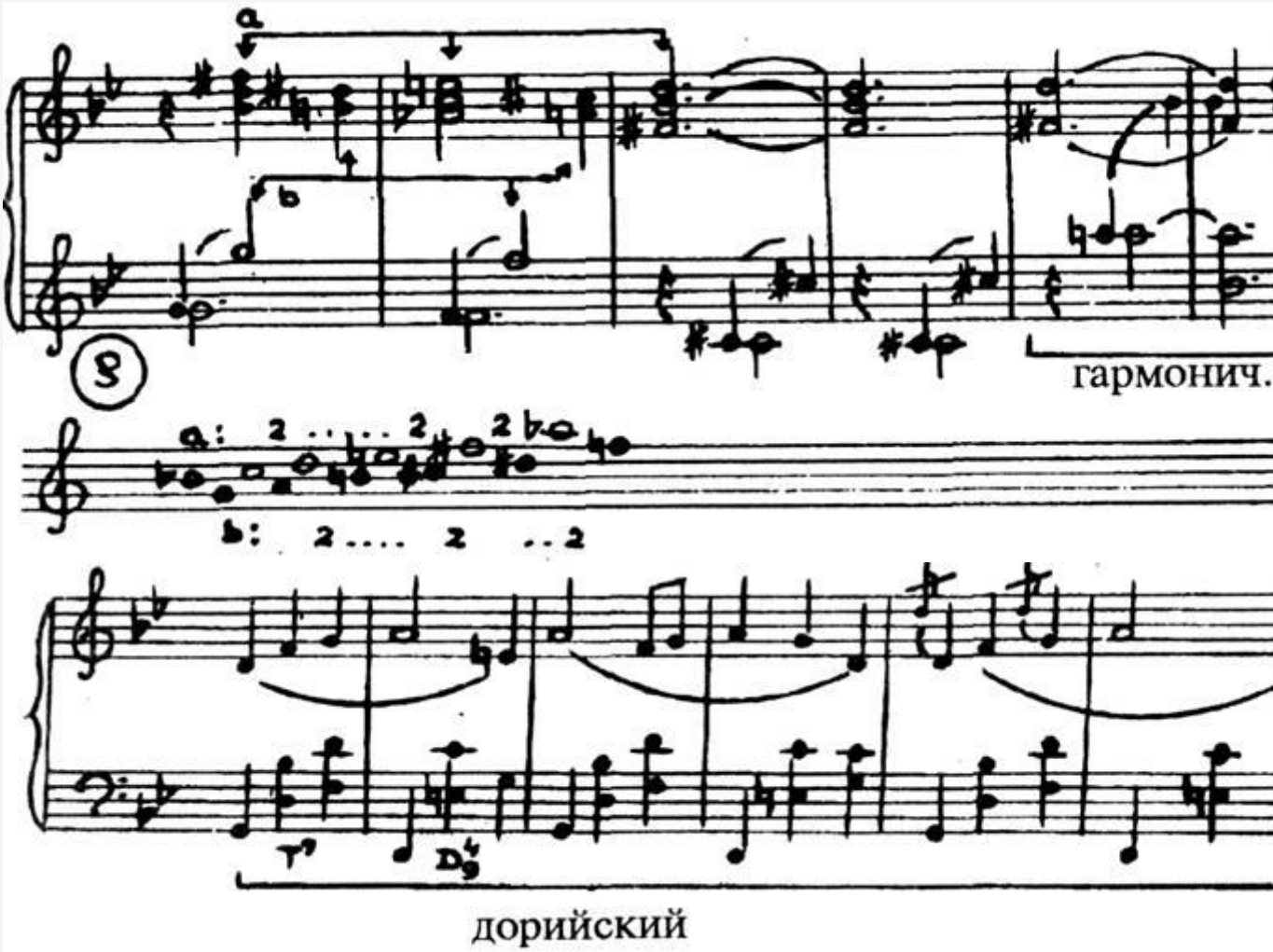
1) Ноту в кружочке выдерживать до следующей аналогичной группы.
2) Ноты, напечатанные крупно, играть - ff, мелко - pp

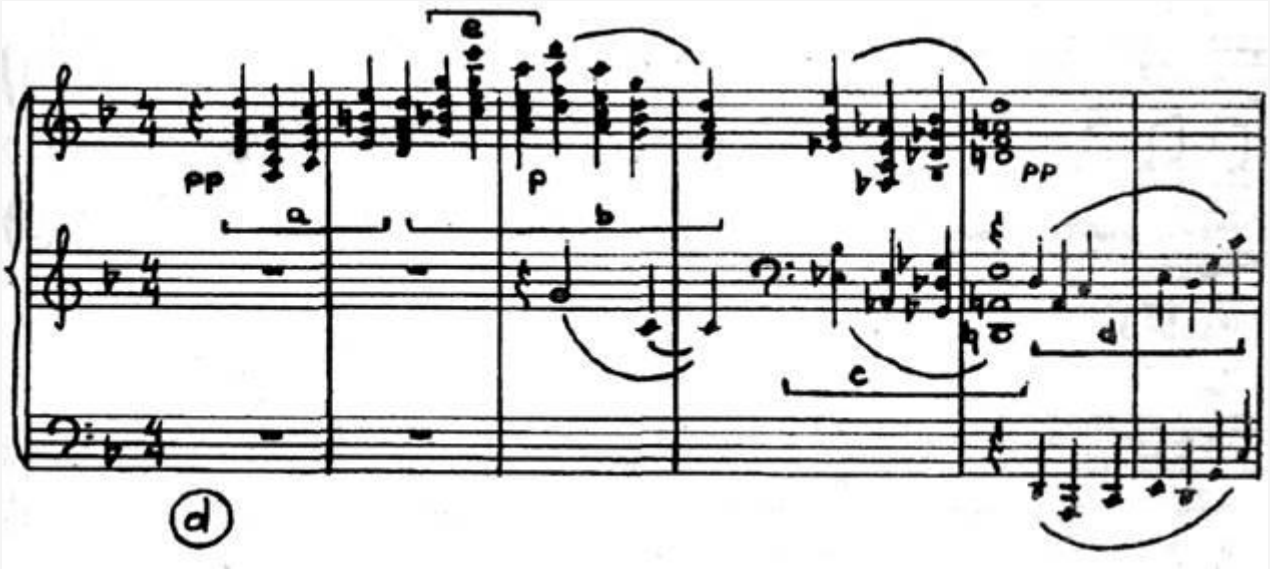
39 b. СХЕМА МОДАЛЬНОГО ПРОЦЕССА К ПРИМЕРУ 39

252

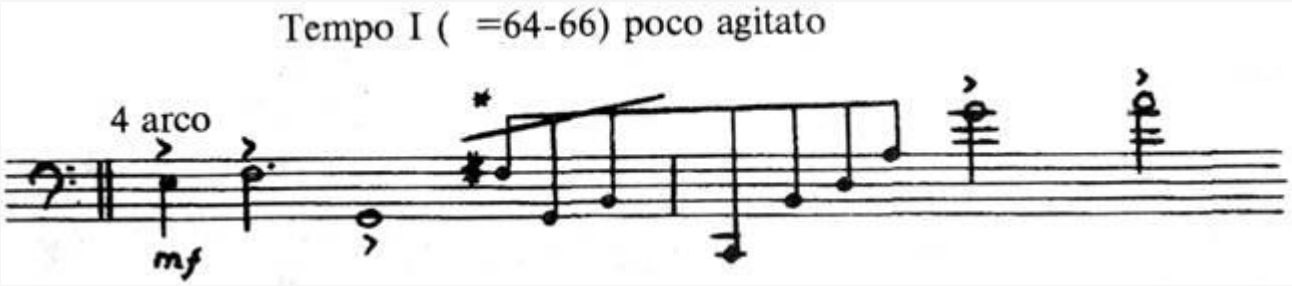
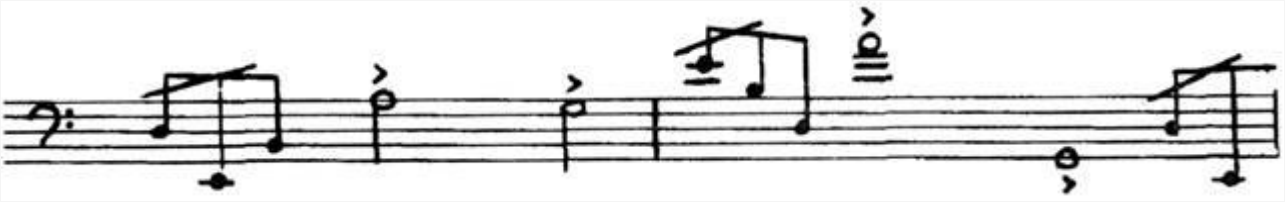




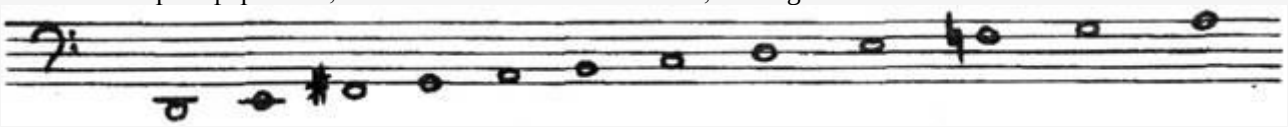
Примечание:
1) верхняя строчка - нелегатирумые <>звуки, нижняя строчка -легатируемые звуки:
2) скобки обозначают условные границы модусов:
3) в схеме не рассматриваются модусы в непрерывном звуковом потоке, что само по себе возможно, но нарушает идею полимодального "скрытого" двухголосия, заложенного в фактуре пьесы.

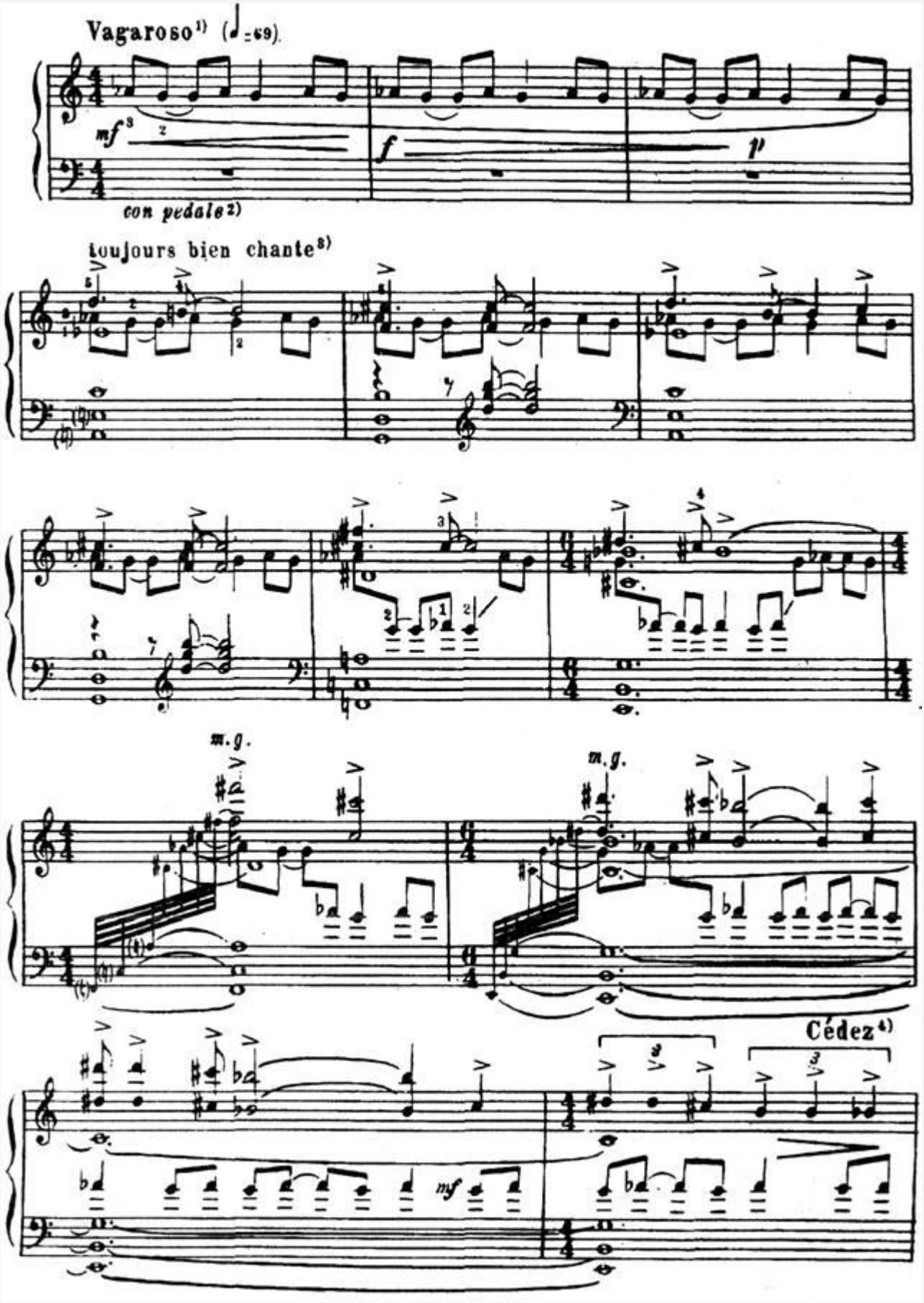
40. ДЕБЮССИ. ПРЕЛЮДИИ, X

41. ОНЕГГЕР. СИМФОНИЯ № 5, I ч.

42. РАВЕЛЬ. БЛАГОРОДНЫЕ ВАЛЬСЫ, II

43. БАРТОК. "КАТАНИЕ НА ЛОДКЕ"

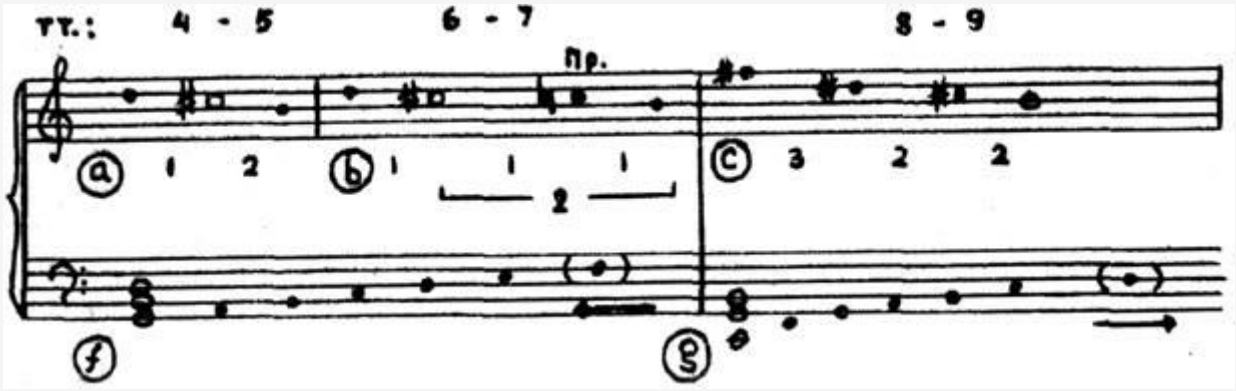
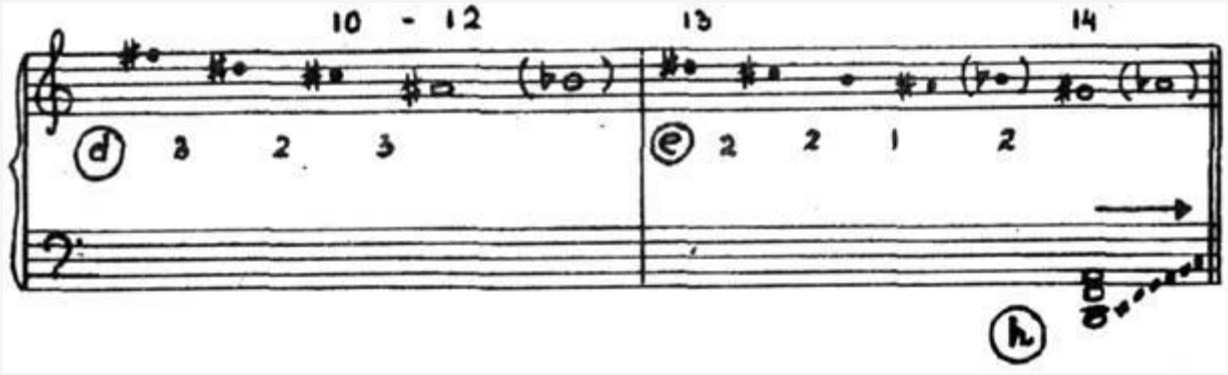
44. ДЕБЮССИ. ПРЕЛЮДИИ, XXII

МОДУСЫ: a- дорийский, b - эолийский, c - маж.-мин. (d/Des), d - ангемитонный, e - фригийский

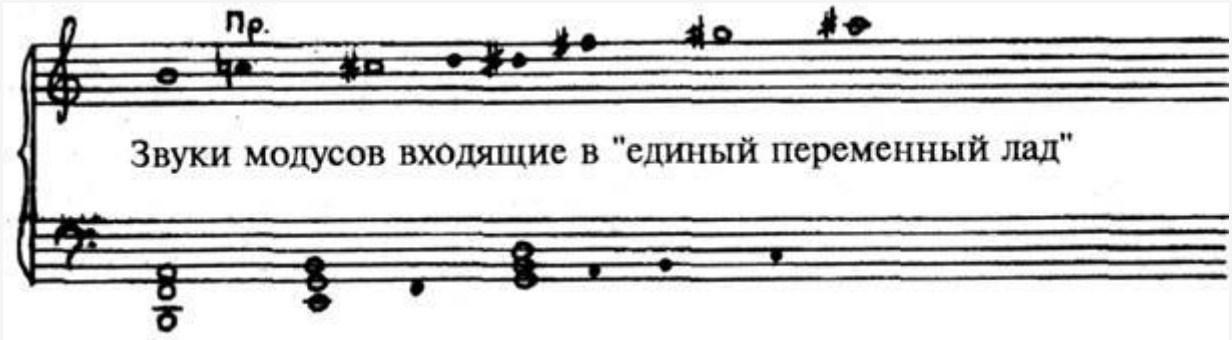
45. ШНИТКЕ. ГИМНЫ, I

Модус (обиходный)

* очень быстрые форшлаги, исполняемые по возможности, non legato



46. ВИЛЛА-ЛОБОС. "КАРТОННАЯ КОШЕЧКА"

46а. СХЕМА К ПРИМЕРУ 46





ПРИМЕЧАНИЕ

1. "Белые ноты" — местные центры
2. Звукоряды рассматриваются в соответствии с синтаксическим членением мелодической линии: a , b - трихорды гемитонные; c . d -тетрахорды ангемитонные; e - пентахорд гемитонный (цифры под звукорядами указывают на их интервальную структуру в полутонах); f,g,h - диатонические гемитонные ряды (ноты в скобках введены из последующих или предыдущих рядов и могут рассматриваться как входящие в данный ряд)

47. ДАНСТЭБЛ. CHRISTE SANCTORUM DECUS

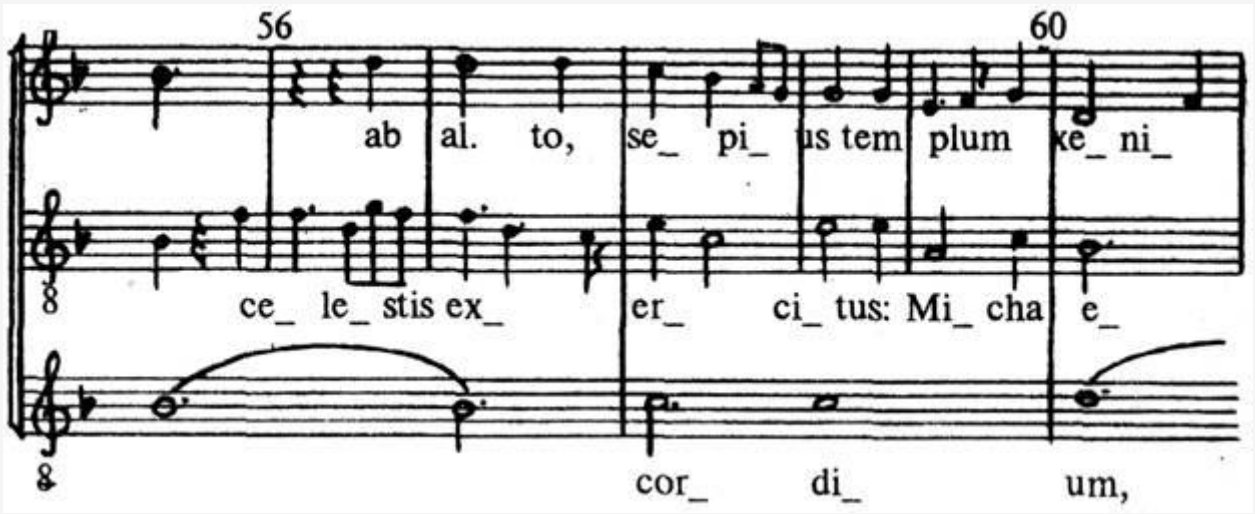
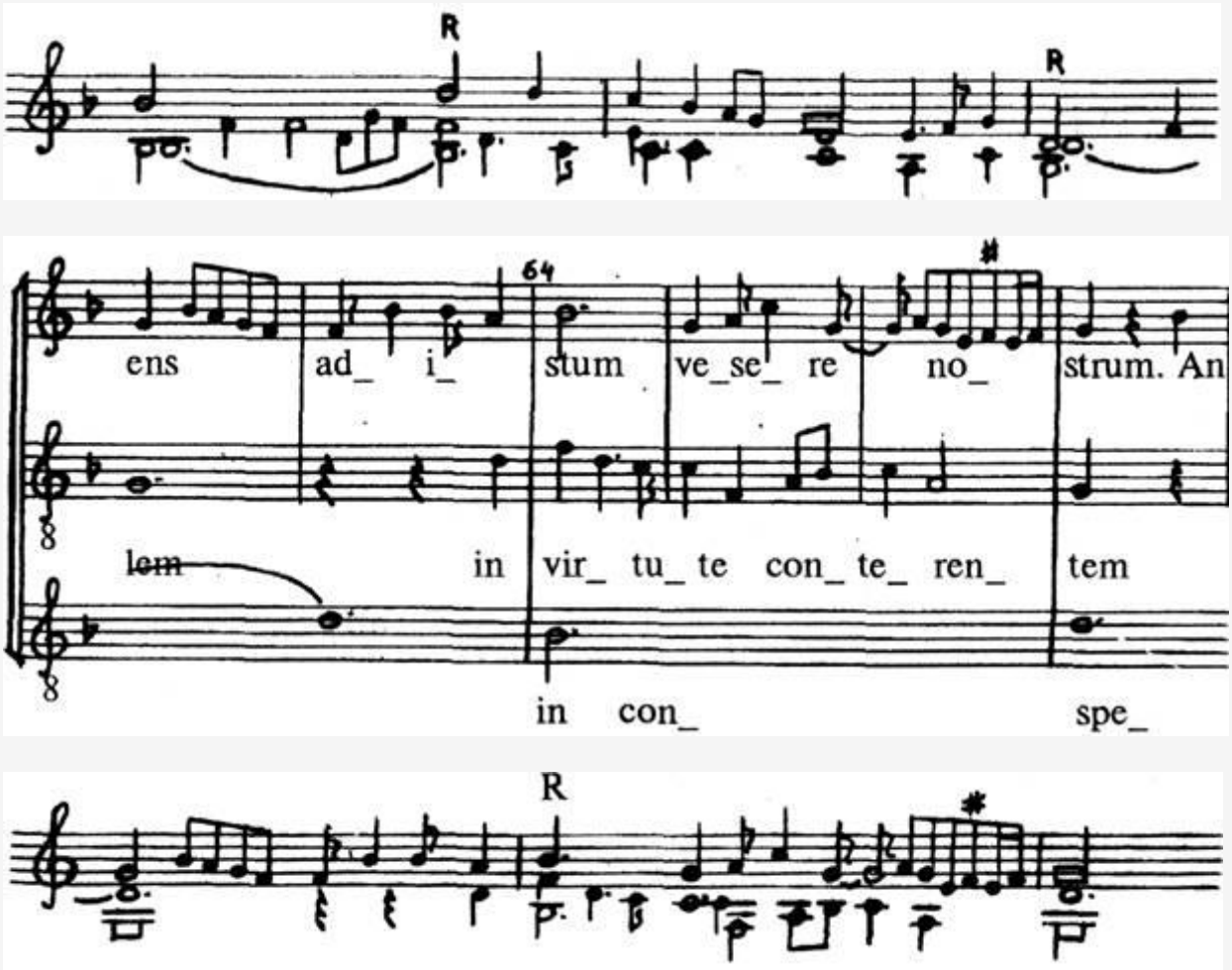
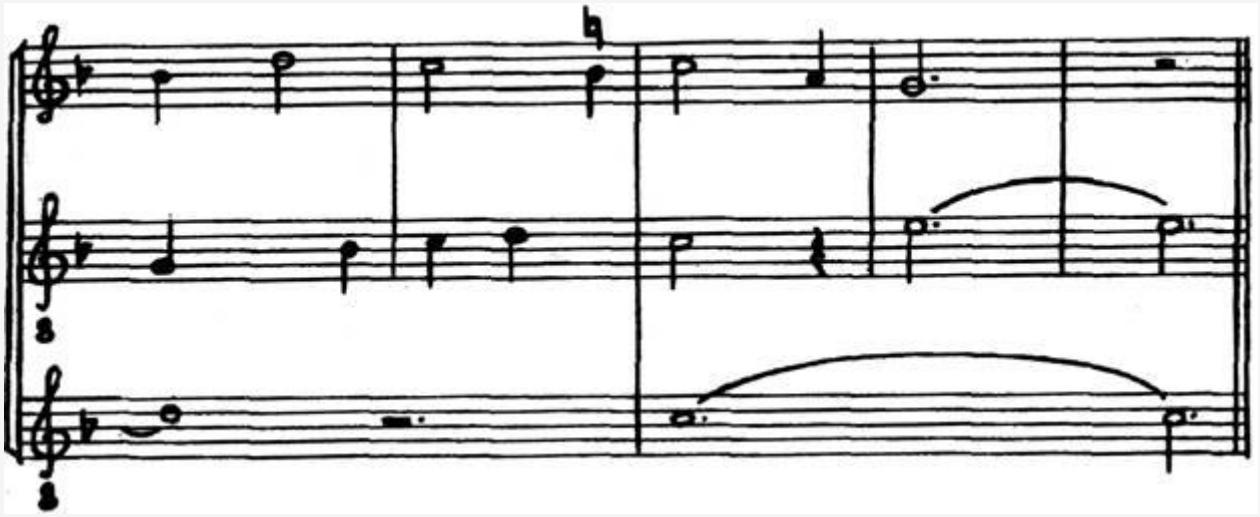
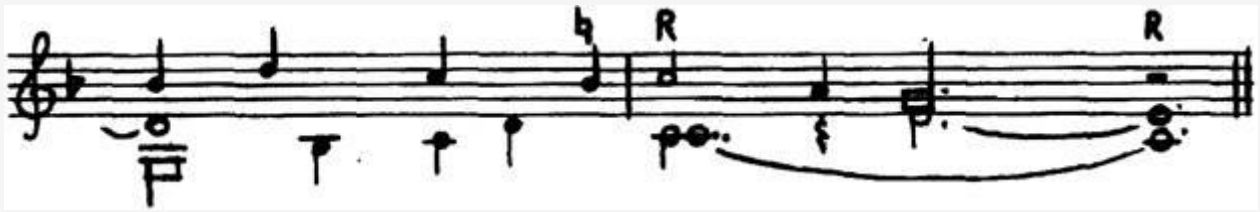
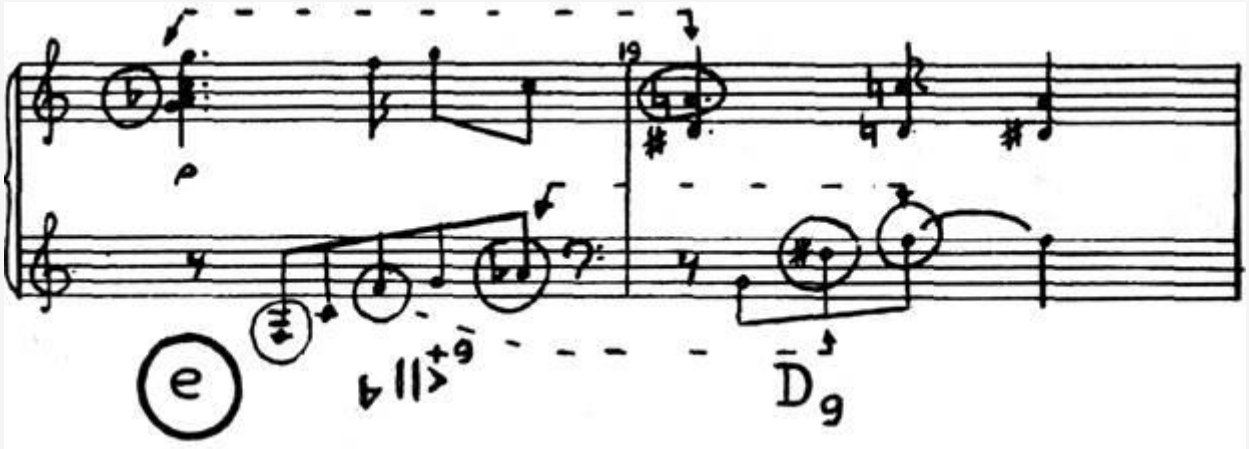
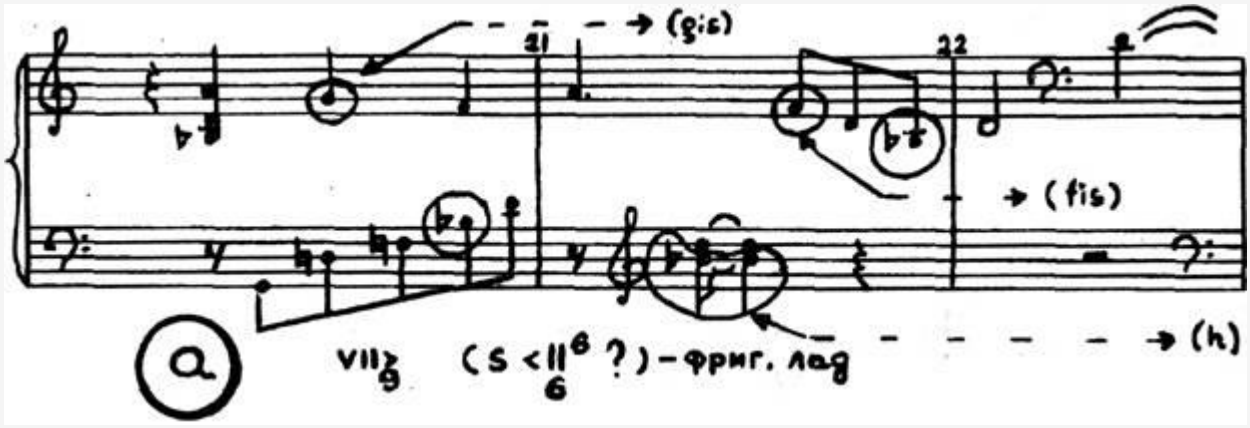
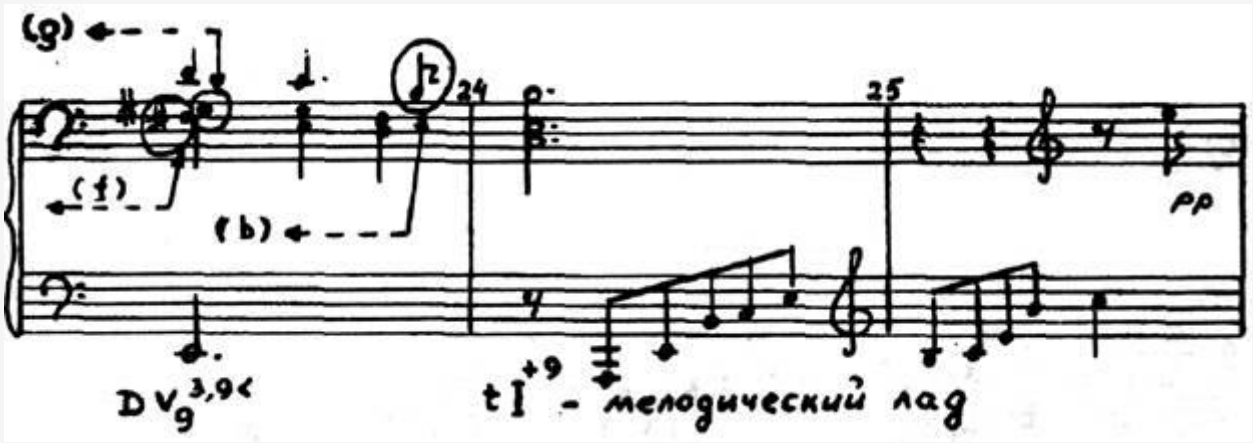


Схема:

(ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИМЕРА 47)

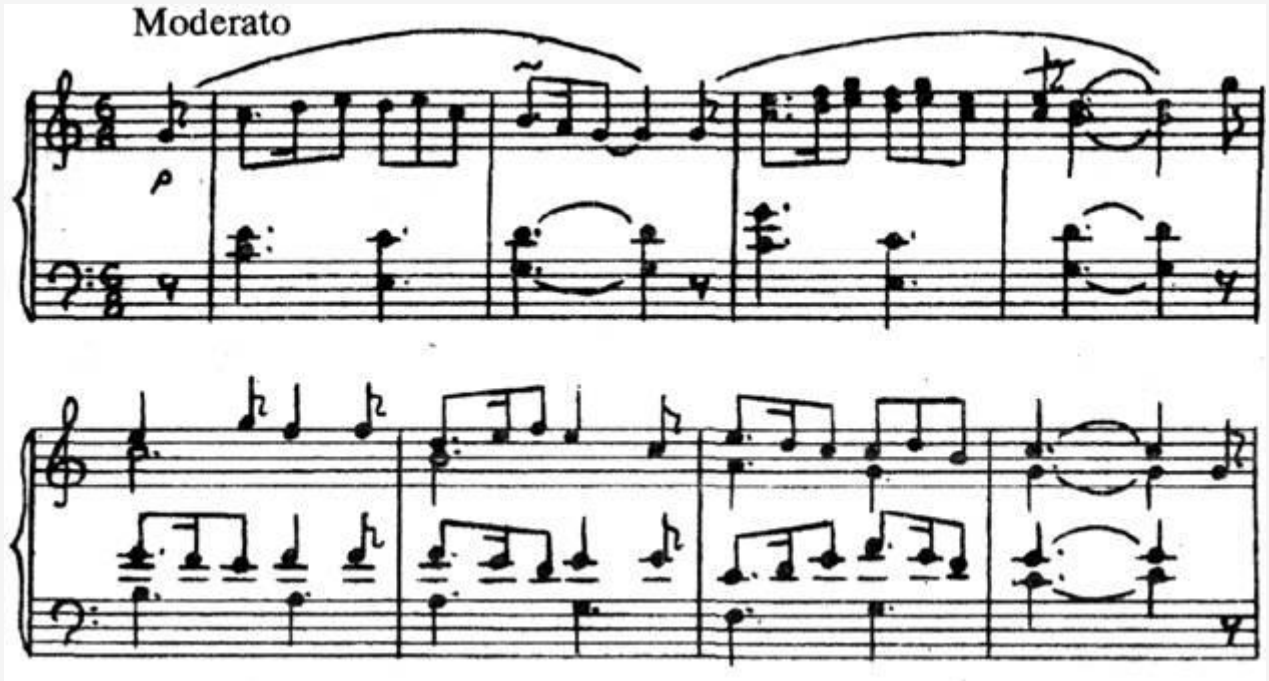


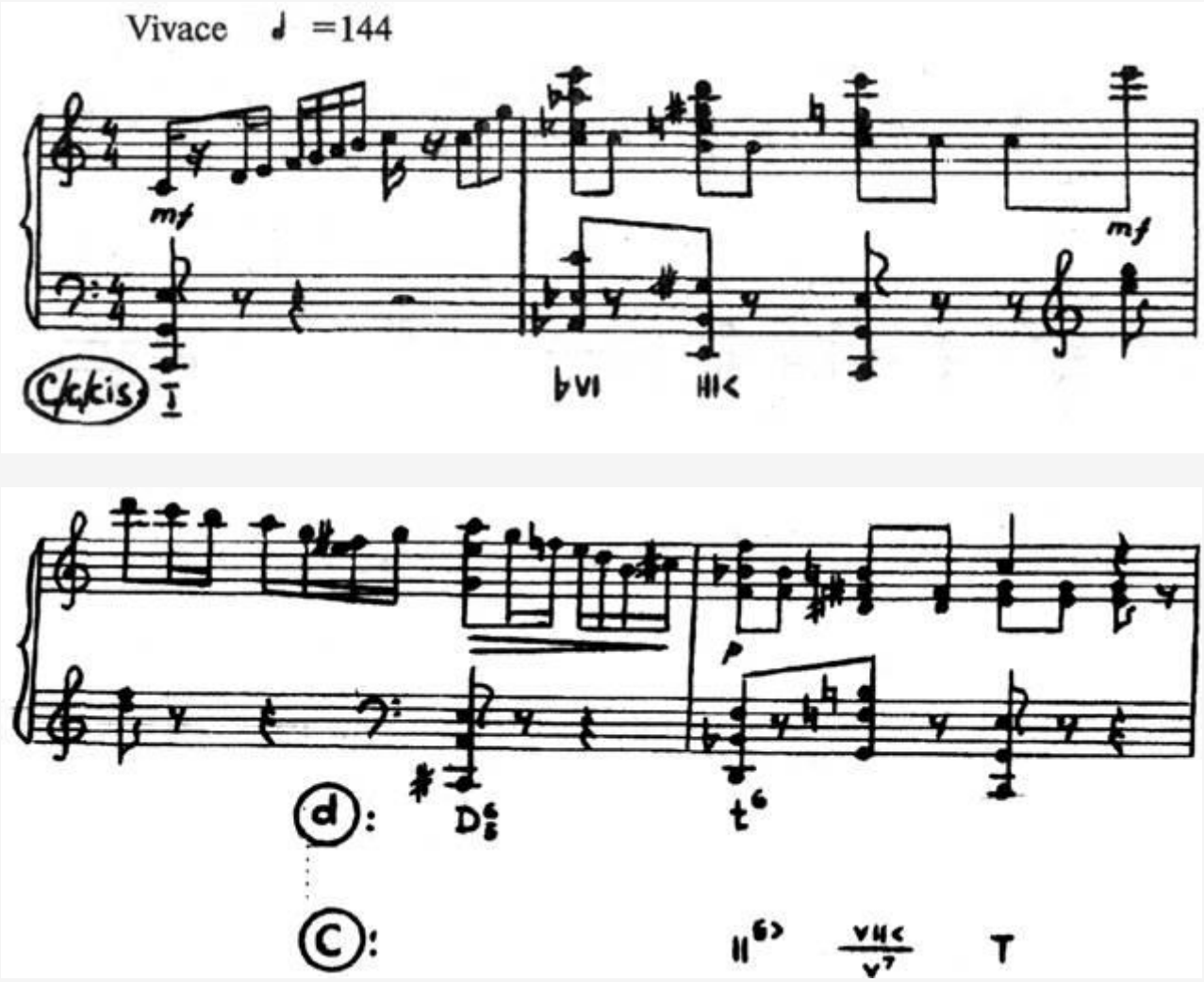
ПРИМЕЧАНИЕ

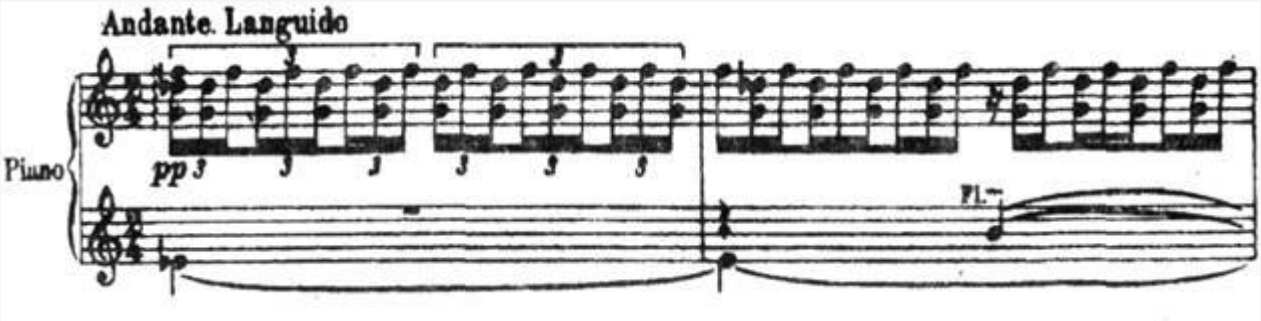
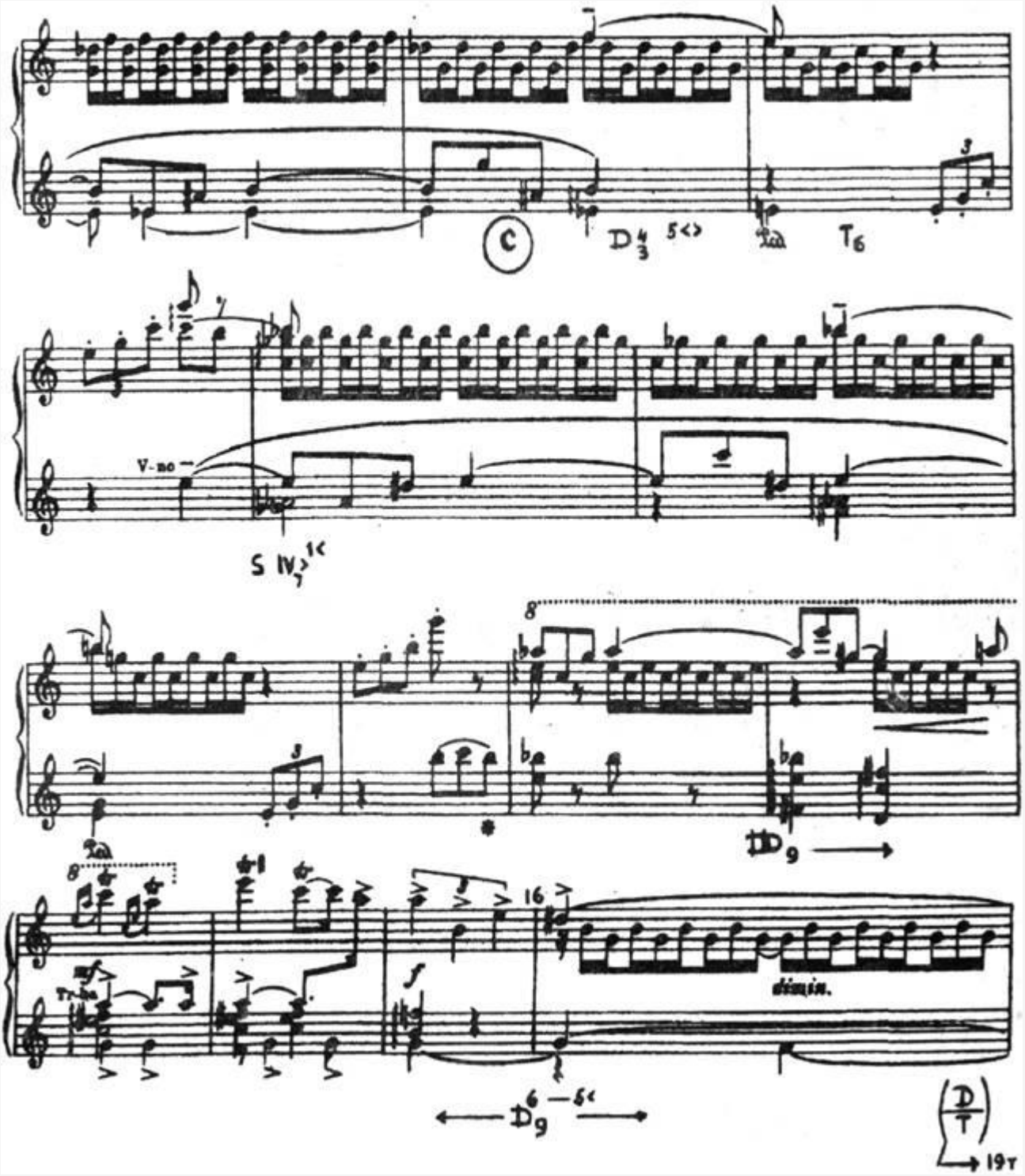
1. "Квадратная нота" - центральный тон-опора.
2. "Белые ноты" - местные опоры.
3. "Черные ноты" - неопорные звуки.
4. R - реперкусса - второй по значению опорный тон.
5. Основной лад - дорийский G.
6. "Переменно - производные" лады (лады, возникающие в подчинении у местных опор)

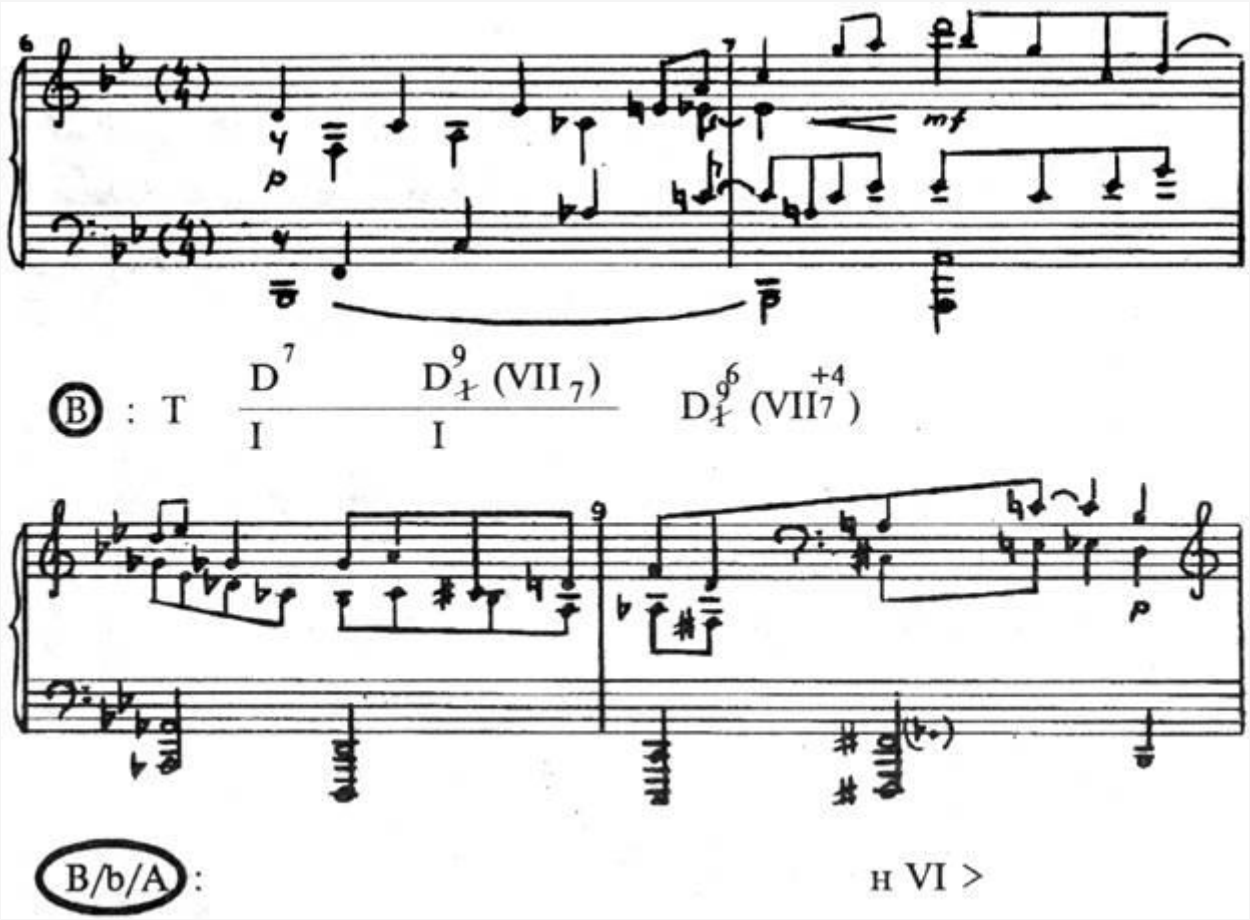
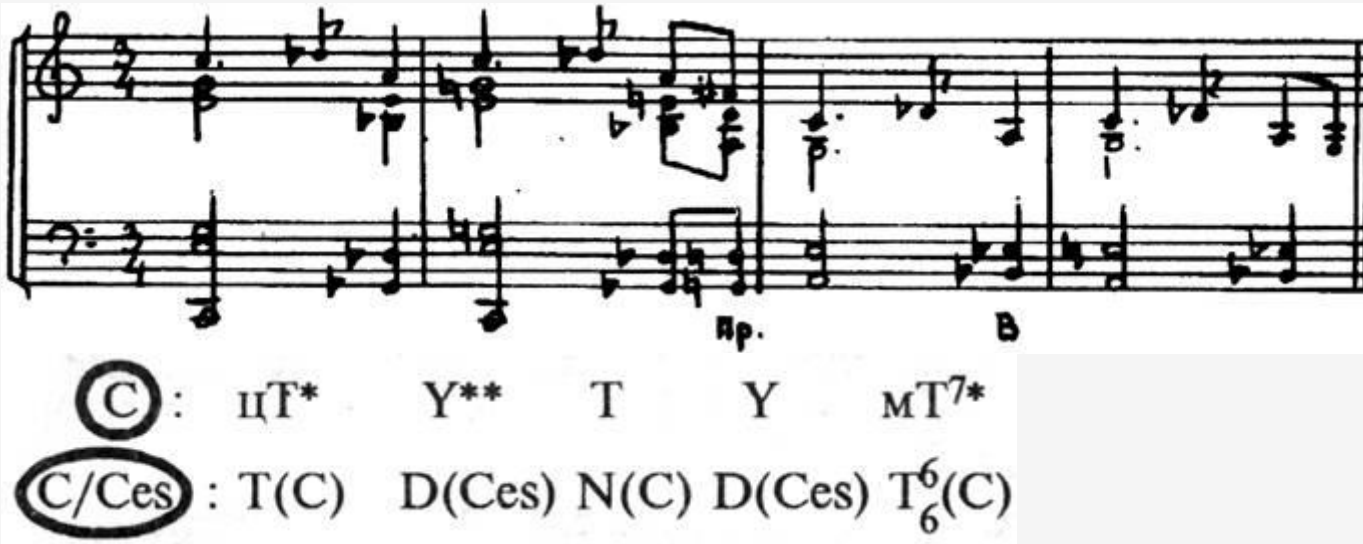
48. РАВЕЛЬ. PRELUDE



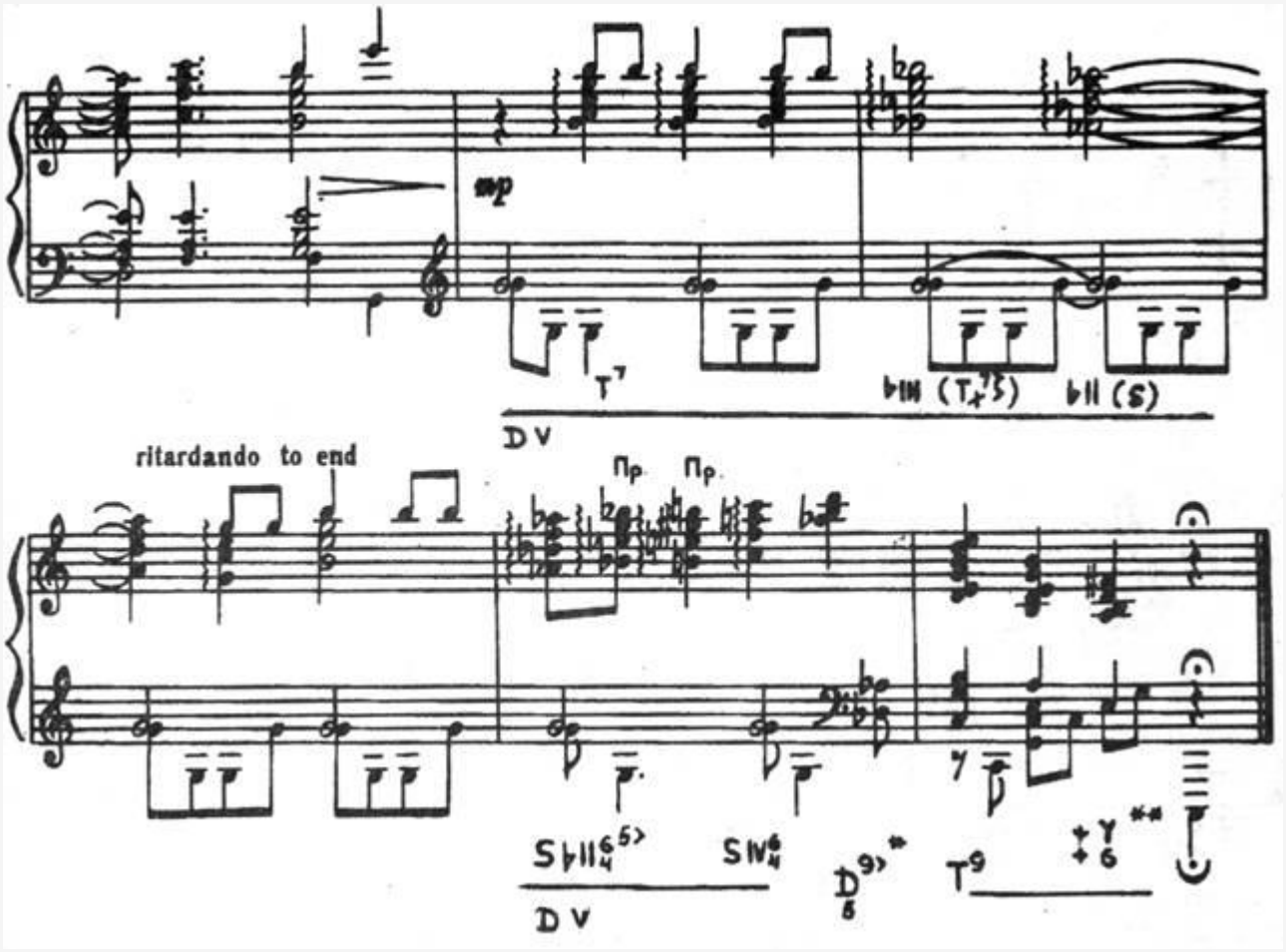
ПРИМЕЧАНИЕ:
1) в e : гармония S из дважды гармонического минора,
гармония D из гармонического минора;
2) в a : аккорд на VII содержит все ступени субдоминанты, которые неоднократно повторяются - отсюда возможность восприятия его функций как субдоминантовой: секстаккорд II ступени на сексте ;
3) ноты в кружках отмечены как разноладовые.

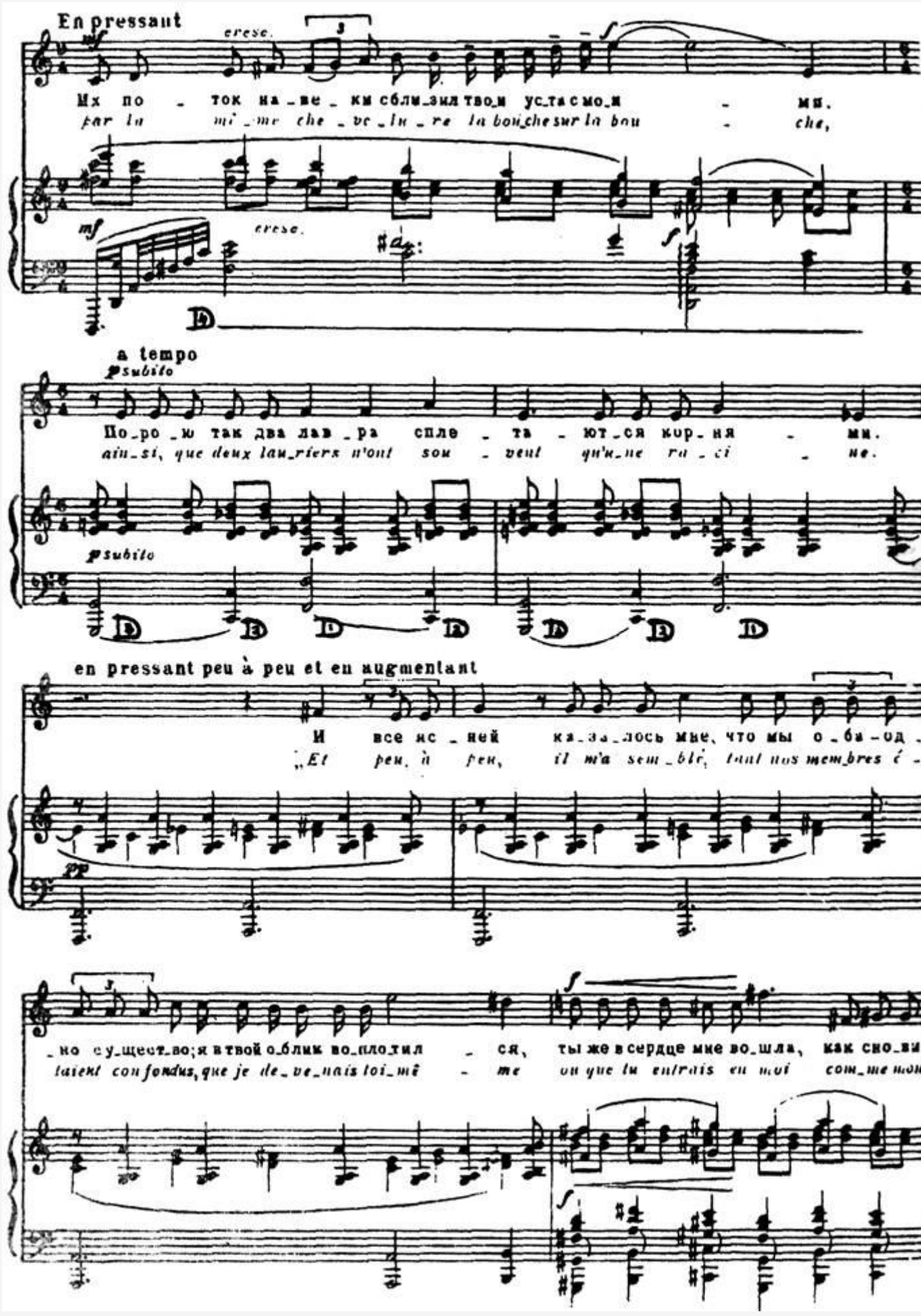
49. ШНИТКЕ. ПАСТОРАЛЬ

50. ПРОКОФЬЕВ. JULIET

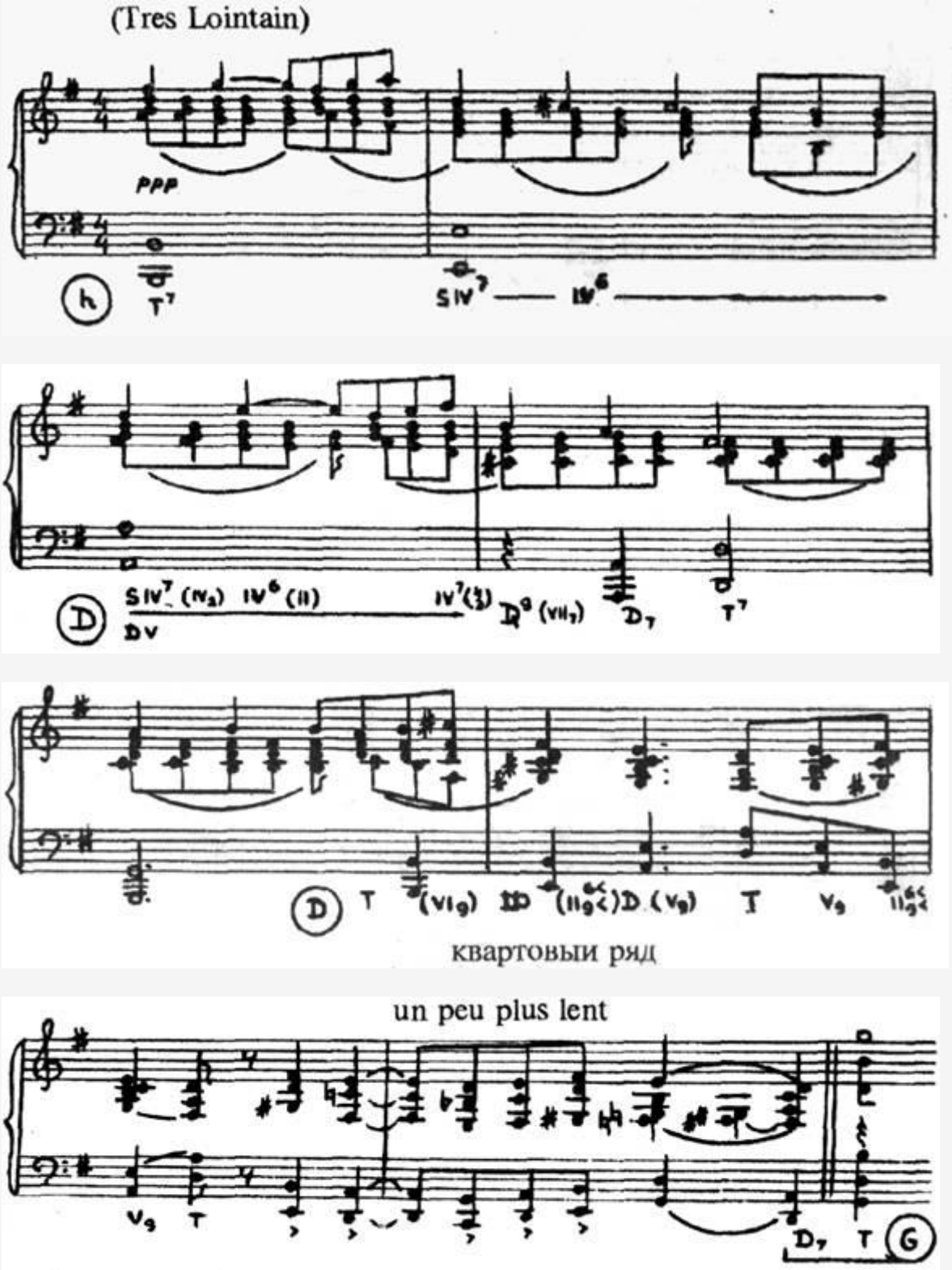
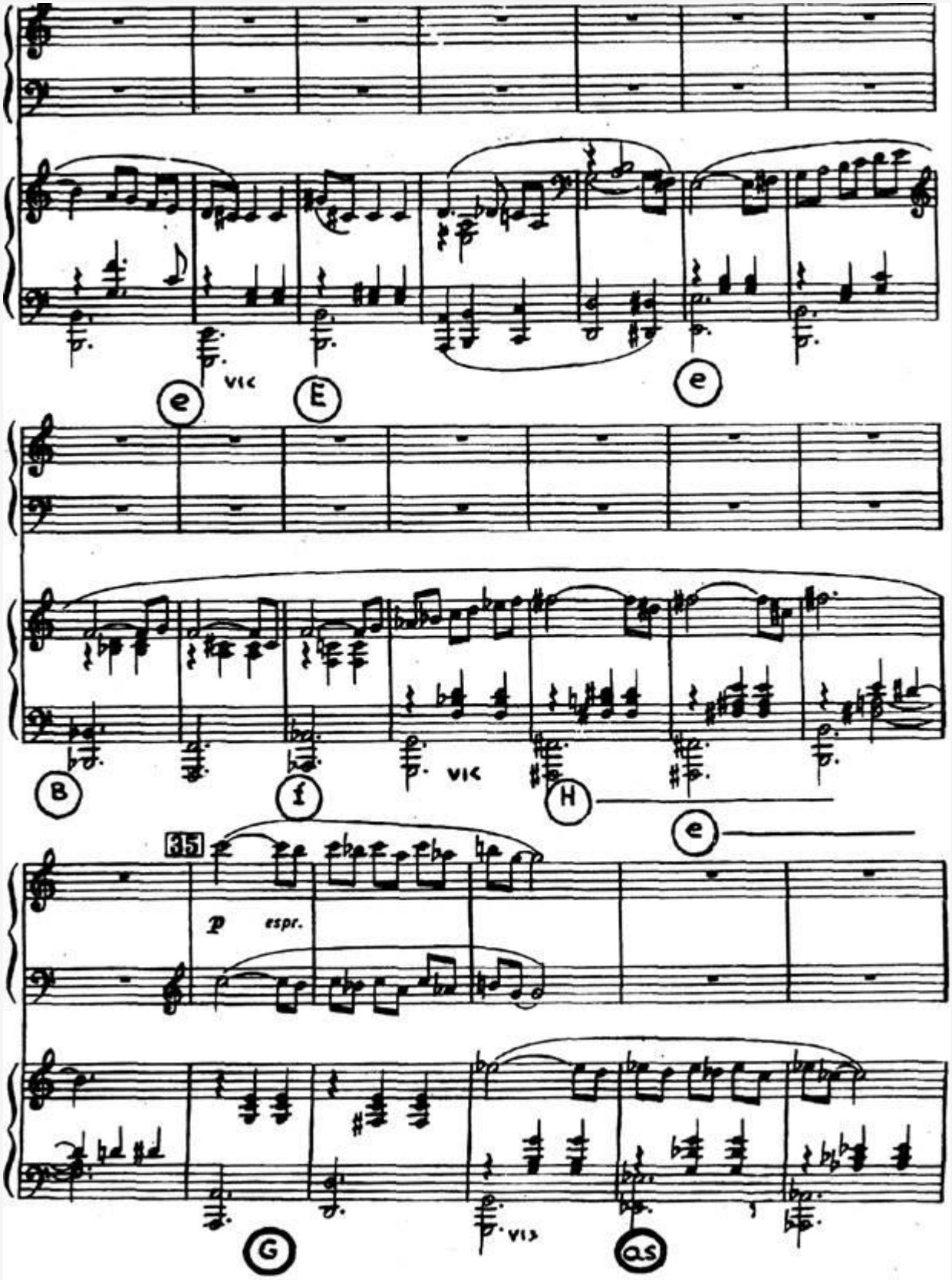
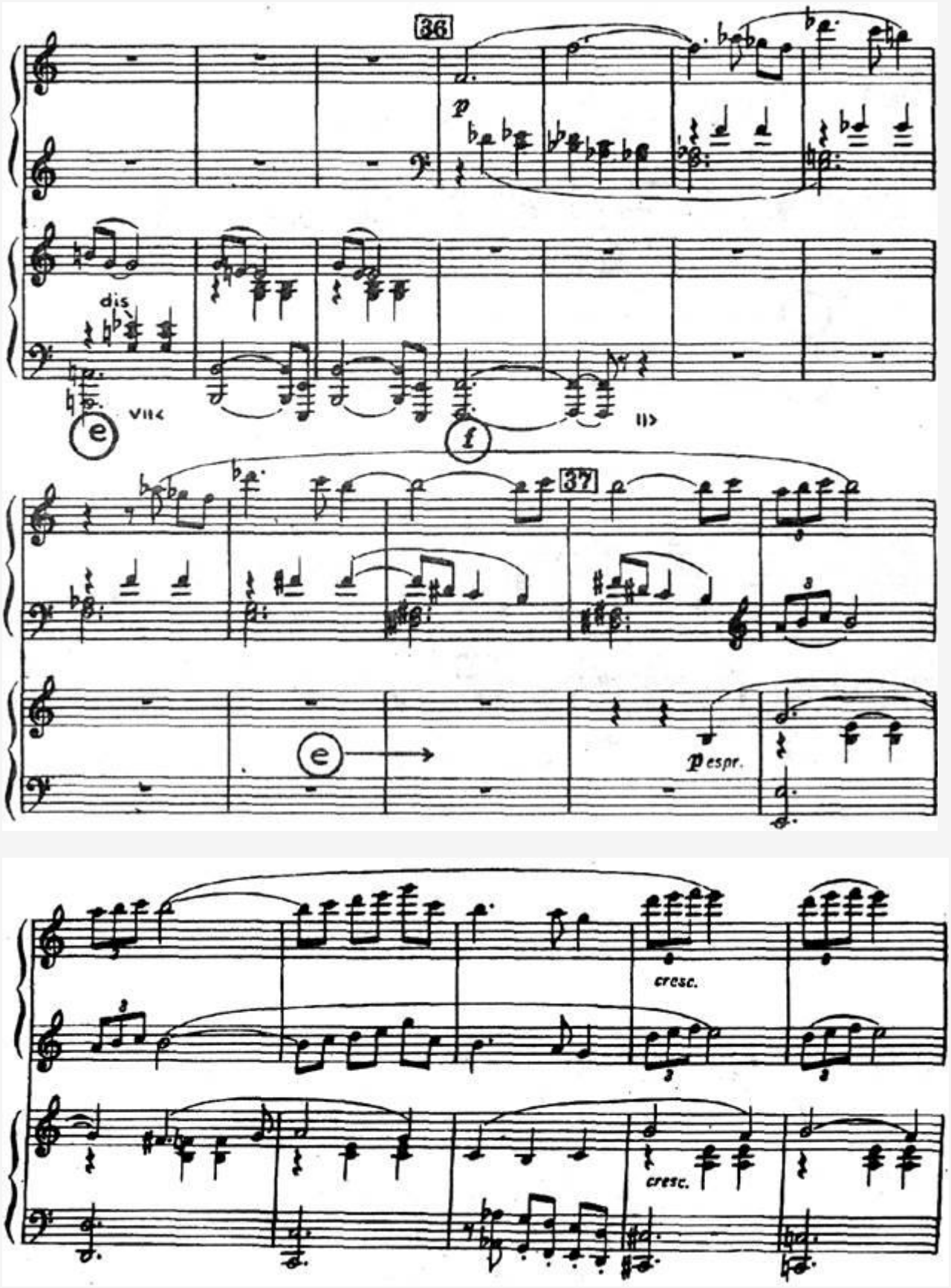


51 Andante. Languido. СКРЯБИН. ПОЭМА ЭКСТАЗА

C
D 4/3 5<>
T6
V-no
S IV 7 1<
8va
8va
DD9
dimin.
D9 6 — 5<
D/T
19T

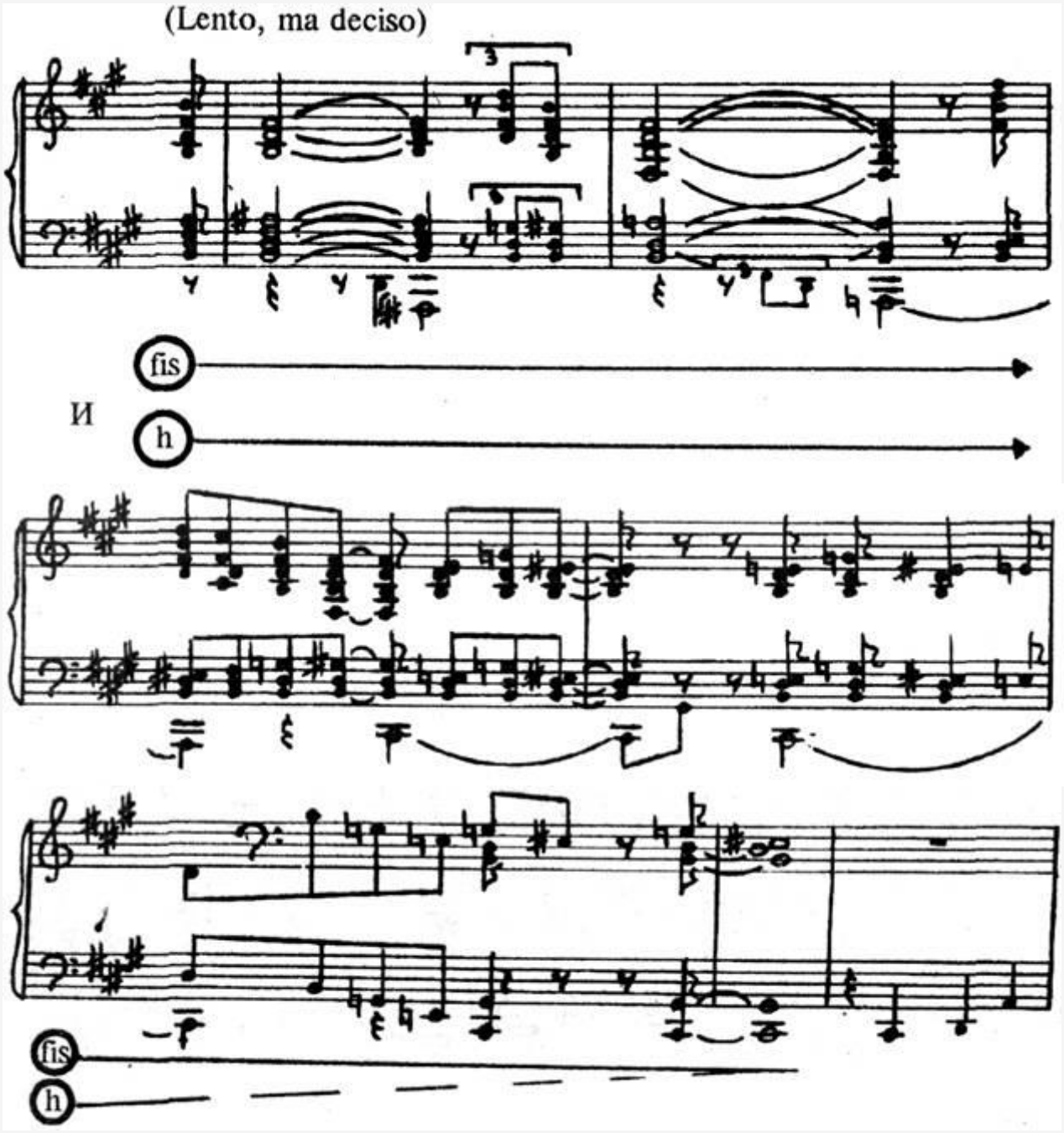
52. ПРОКОФЬЕВ. ВОСЬМАЯ СОНАТА. I

53. ЦИНЦАДЗЕ. КВАРТЕТ №5, I

* цТ - центральная тоника; мТ - местная тоника ** Y - знак, обозначающий тритоновую функцию

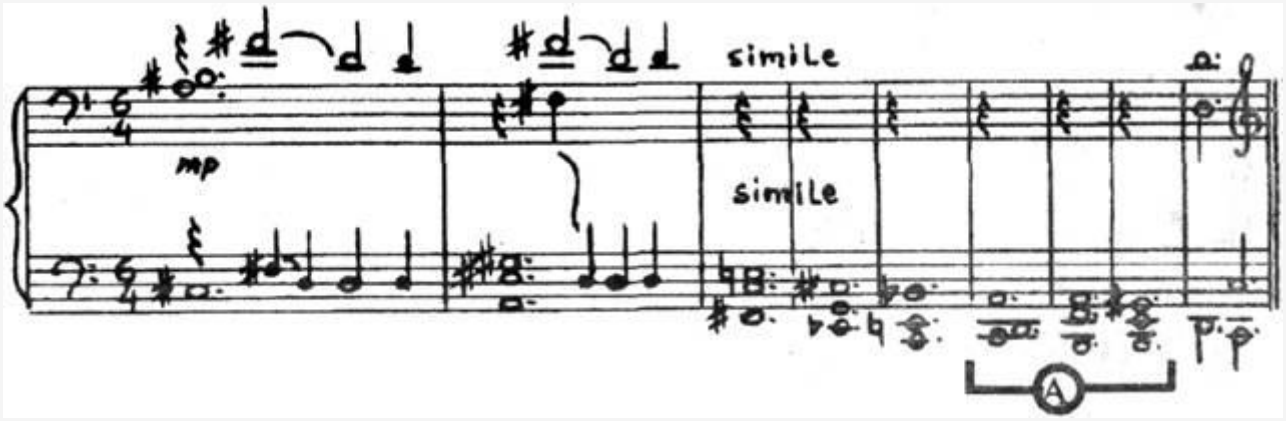
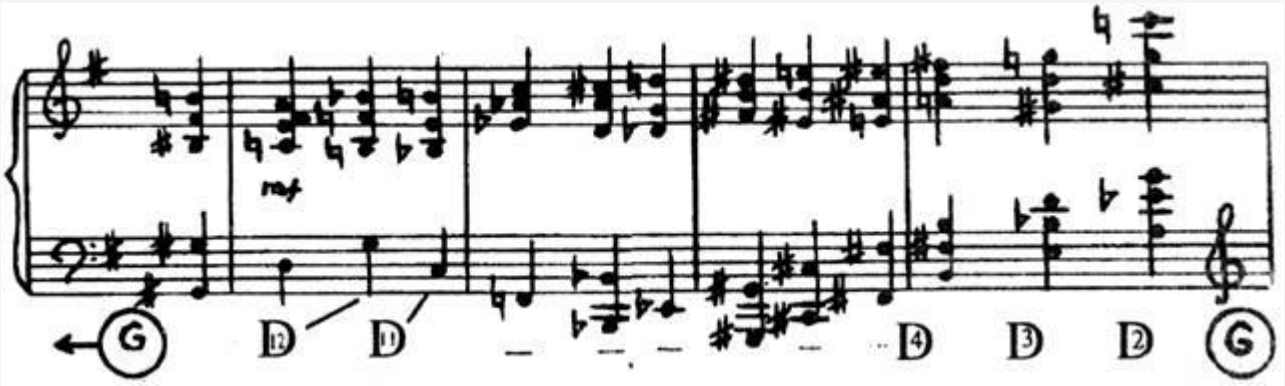
54. F.JOESSER, J.MCHUGH "CANT GET OUT OF THIS MOOD"

* терцкварт нонакорда (нона низкая) ** знак "+" - прибавленные (добавочные) тоны (Y - тритон, 6 - секста)

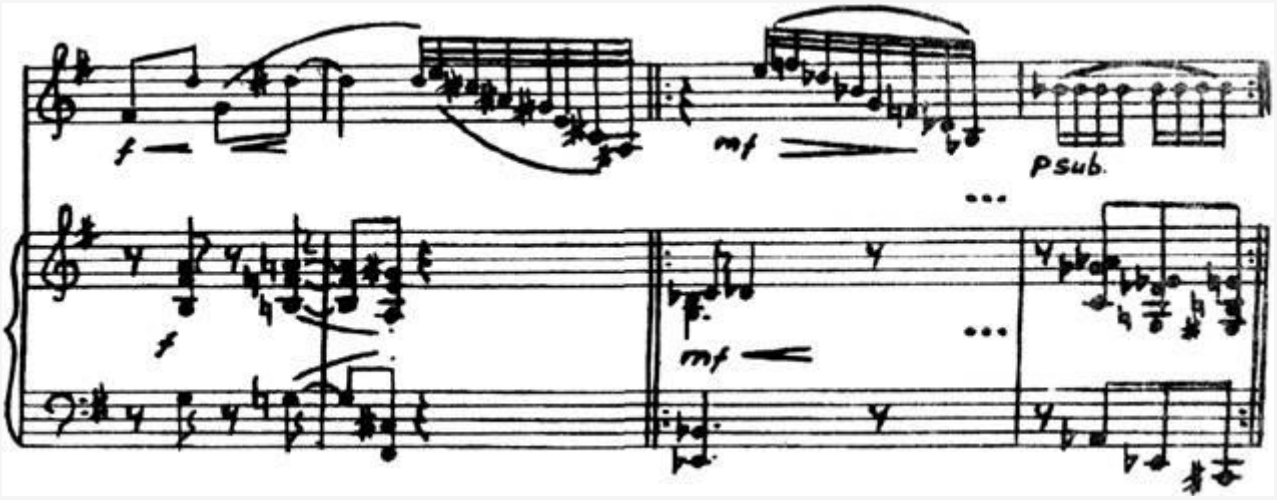
55. ДЕБЮССИ. "ВОЛОСЫ"

En pressant
cresc.
Их по - ток на_ве_ки сбли_зил тво_и ус_та с мо_и - ми.
par la mi_me che_ve_lu_re la bou_che sur la bou - che,
cresc.
a tempo
subito
По_ро_ю так два лав_ра спле - та - ют_ся кор_ня - ми.
ain_si, que deux lau_riers n'ont sou - vent qu'u_ne ra_ci - ne.
subito
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 m'a sem_blé, tout nos mem_bres é -
_но су_щест_во; я в твой о_блик во_пло_тил - ся, ты же в сердце мне во_шла, как сно_ви
laient con fondus, que je de_ve_nais toi_mê - me ou que tu entrais en moi com_me non

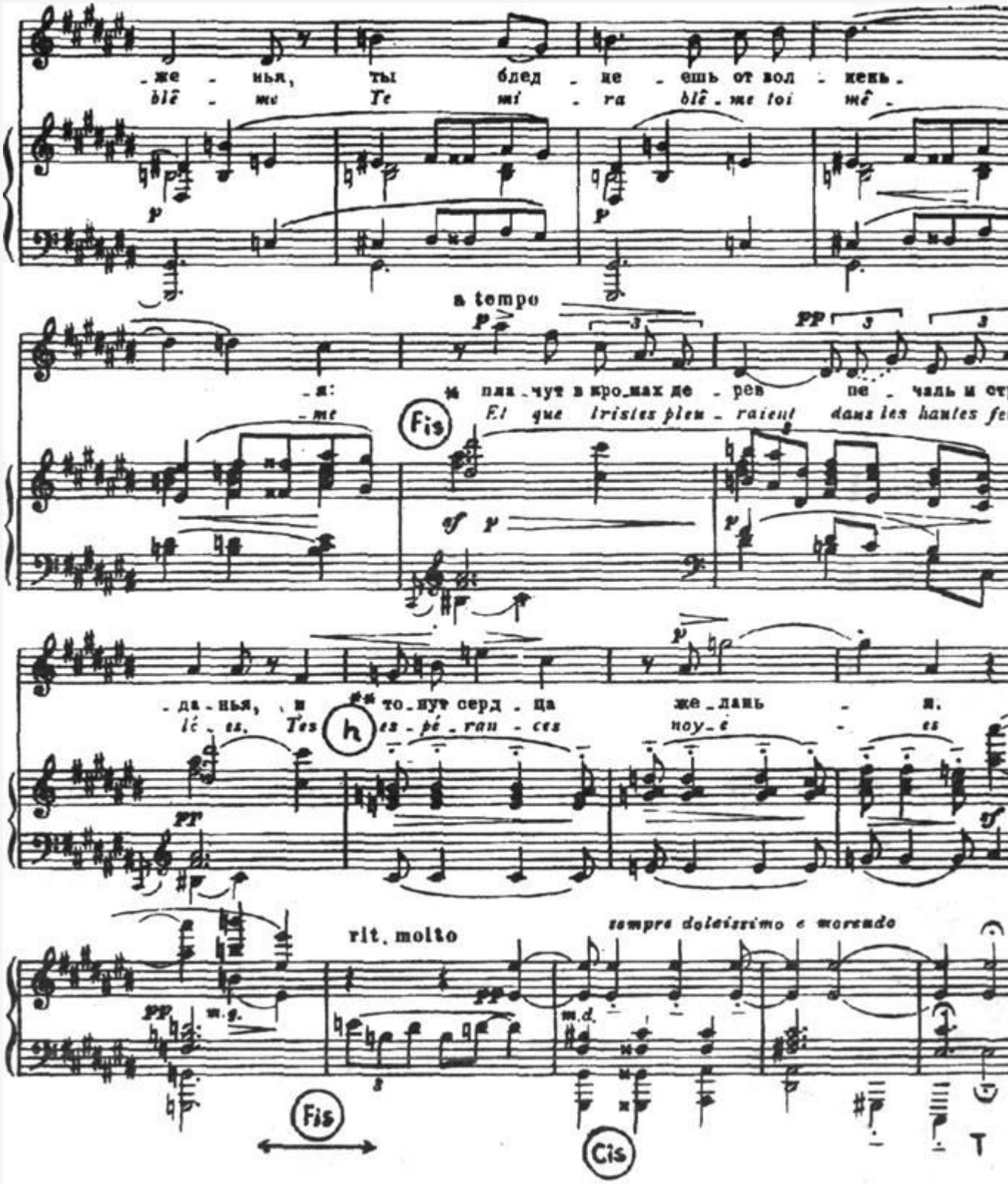
56. РАВЕЛЬ. ПАВАНА

57. ШОСТАКОВИЧ. Первый концерт для ф-но с оркестром, II

57 (продолжение)

36
dis
VIII<
II>
37
espr.
cresc.
cresc.

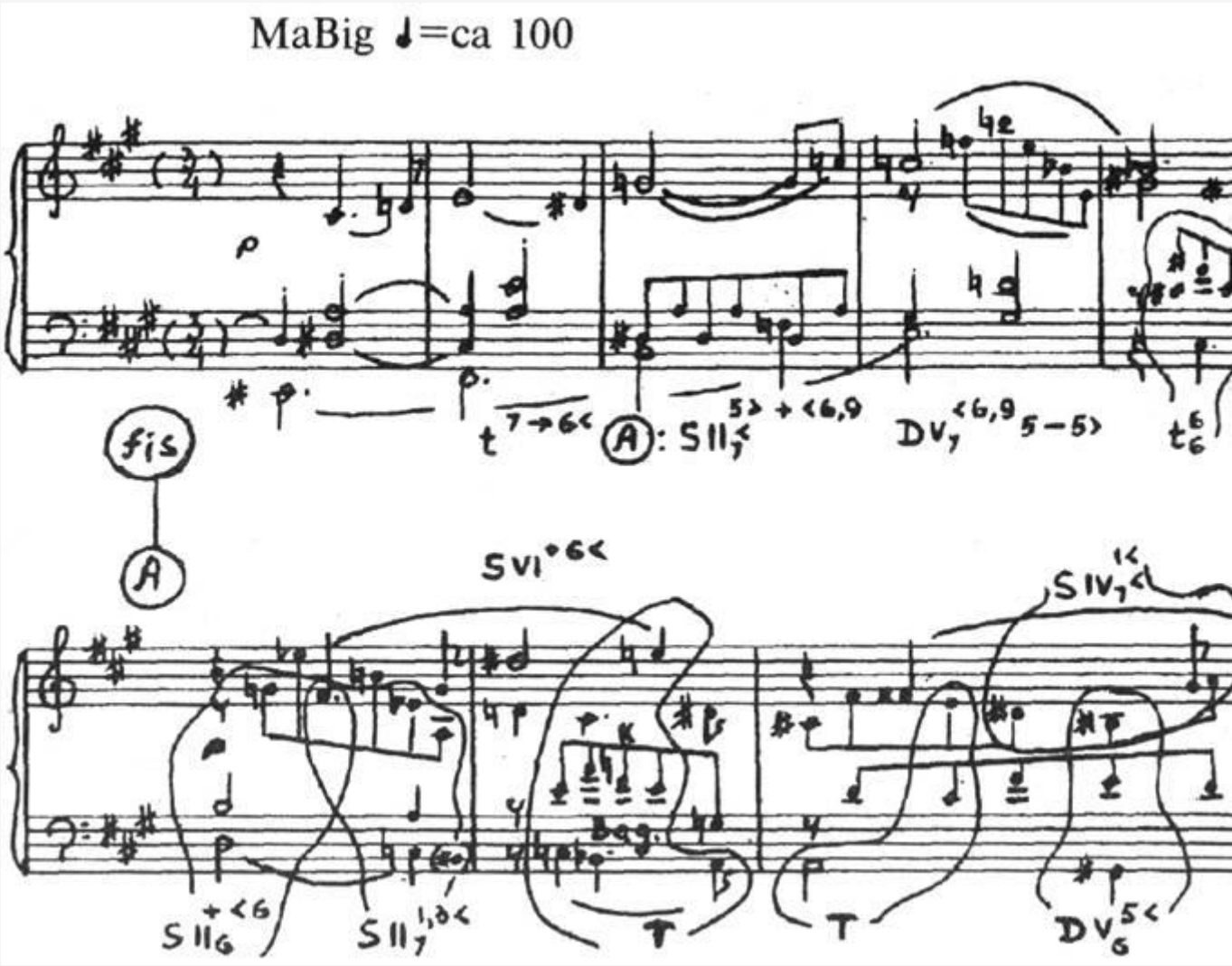
58. МЯСКОВСКИЙ. ВТОРАЯ СОНАТА

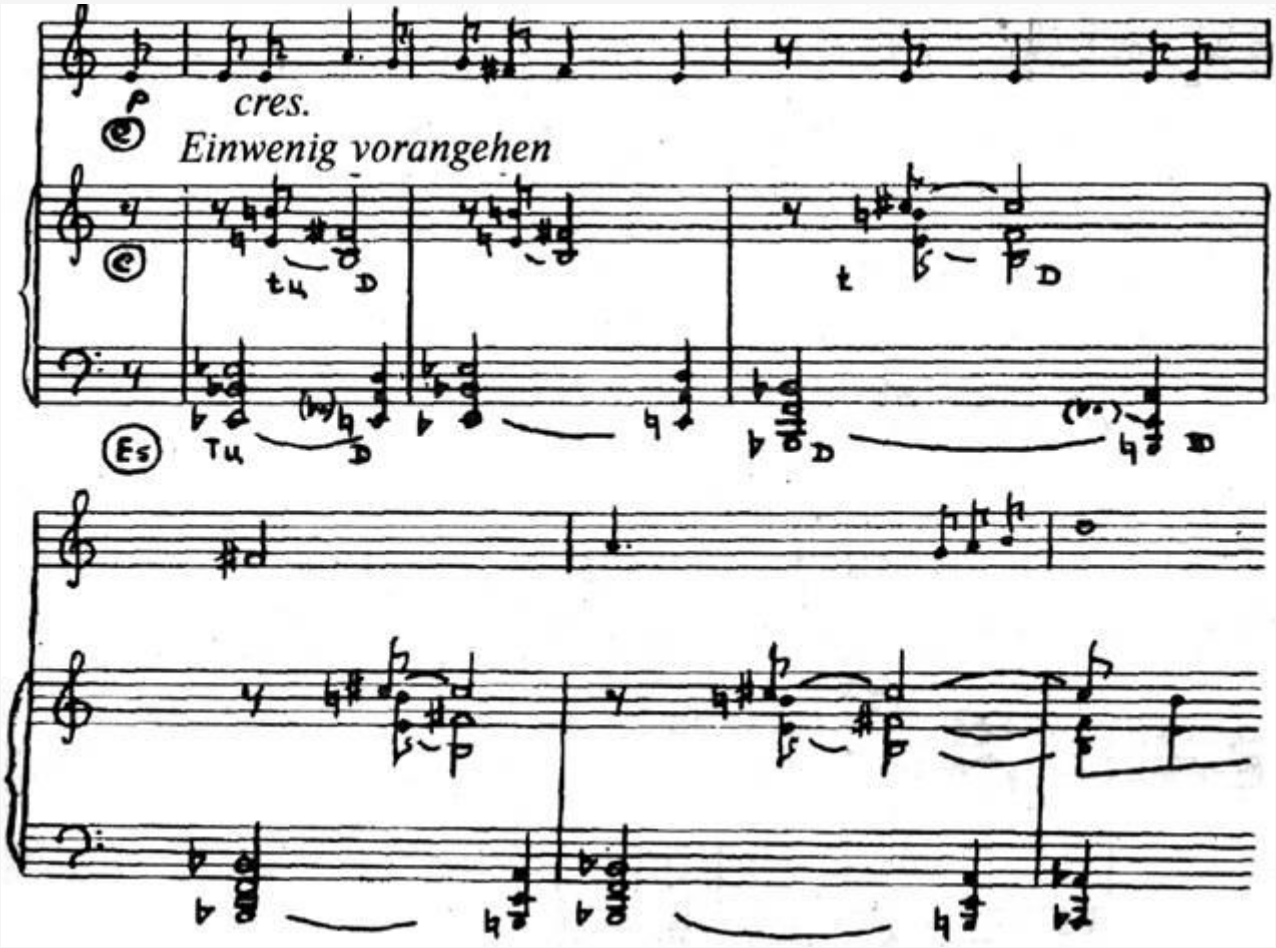


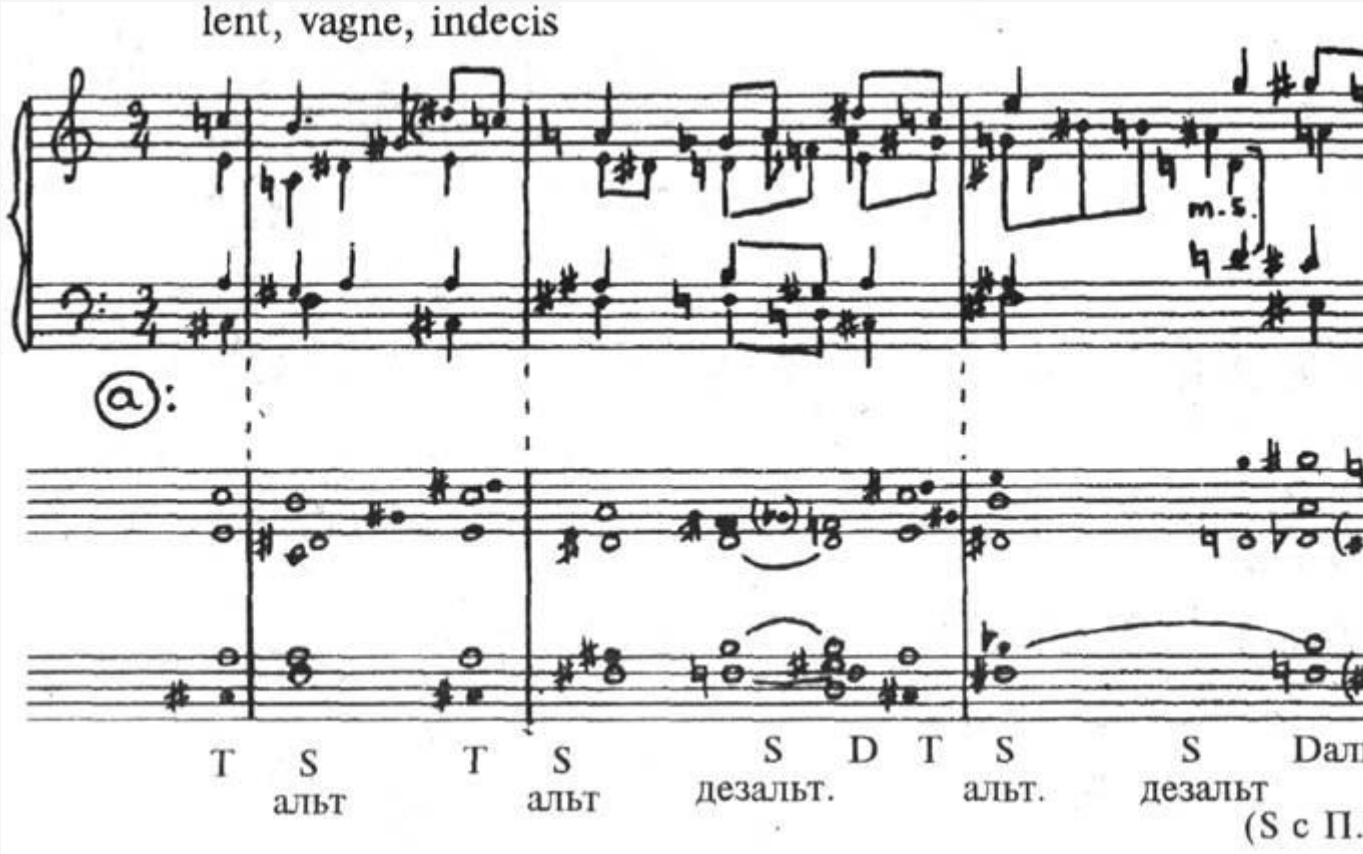
59а. ПРОКОФЬЕВ. ВОСЬМАЯ СОНАТА, 1

59b. РАВЕЛЬ. БЛАГОРОДНЫЕ ВАЛЬСЫ, I

* цепь доминант, расположенных в виде функционально автономного квинтового ряда диссонансов.

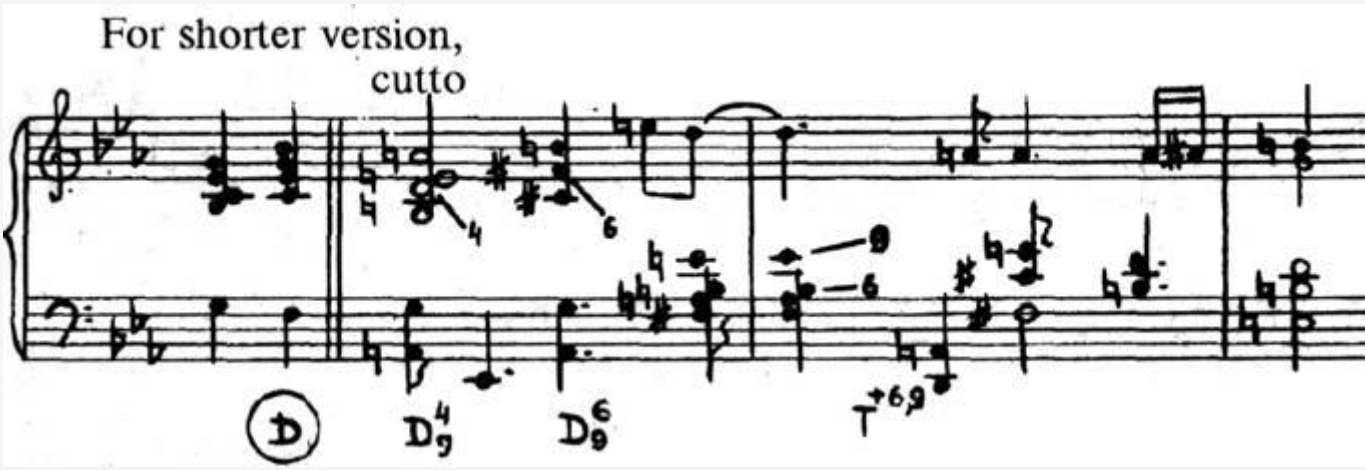
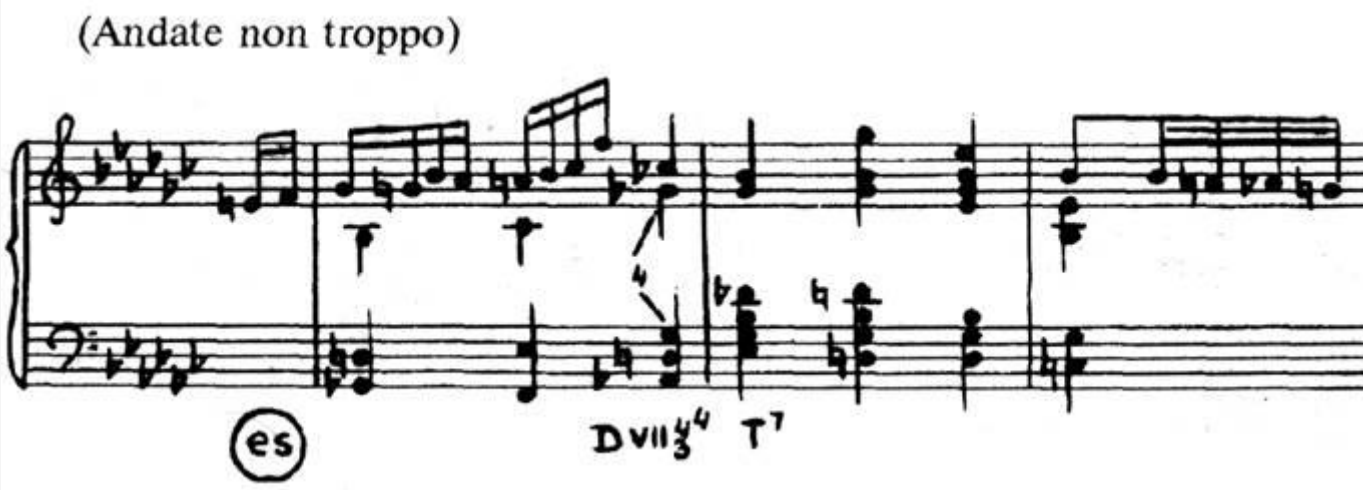
59c. ДЕБЮССИ. СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И Ф-НО, II

60. ДЕБЮССИ. "ДЕРЕВЬЕВ ТЕНИ ..."

(здесь можно увеличить масштаб до 150% - slavaaa@lenta.ru)

* - Производная "парящая тональность" (субдоминантовая в Cis).
** - Производная "парящая тональность" (субдоминанта к субдоминанте в Cis - "вторичная производная")


MaBig ♩=ca 100
fis
A
A: S II 7 5> + <6,9
D V 7 <6,9 5–5>
S VI °6<
S IV 7 1<
S II G +<6
S II 7 1,3<
T
T
D V G 5<

62. ХИНДЕМИТ. "ГРЕЗЫ"

63. СКРЯБИН. ПРЕЛЮДИЯ №4 op. 74



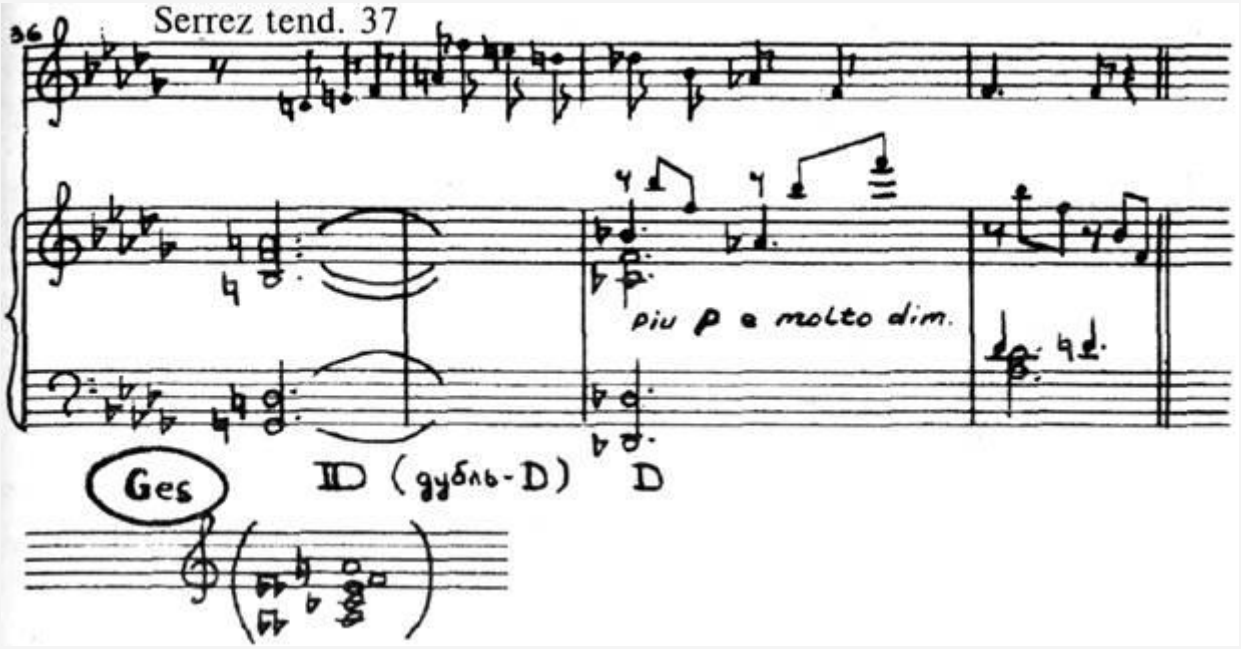
64. BRUBECK. "IN YOUR OWN SWEET WAY"

65. МЯСКОВСКИЙ, ЧЕТВЕРТАЯ СОНАТА, II

274

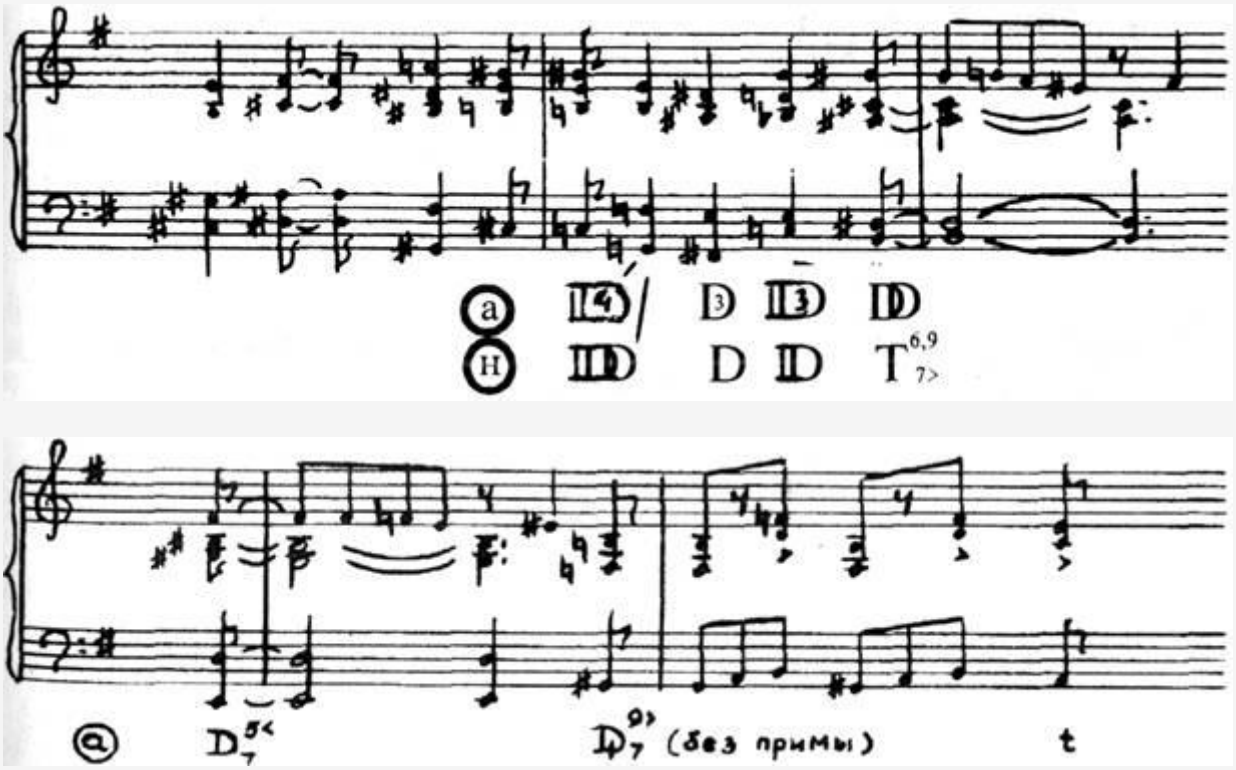
65a. ДЕБЮССИ. "ЗЕЛЕНЬ"*

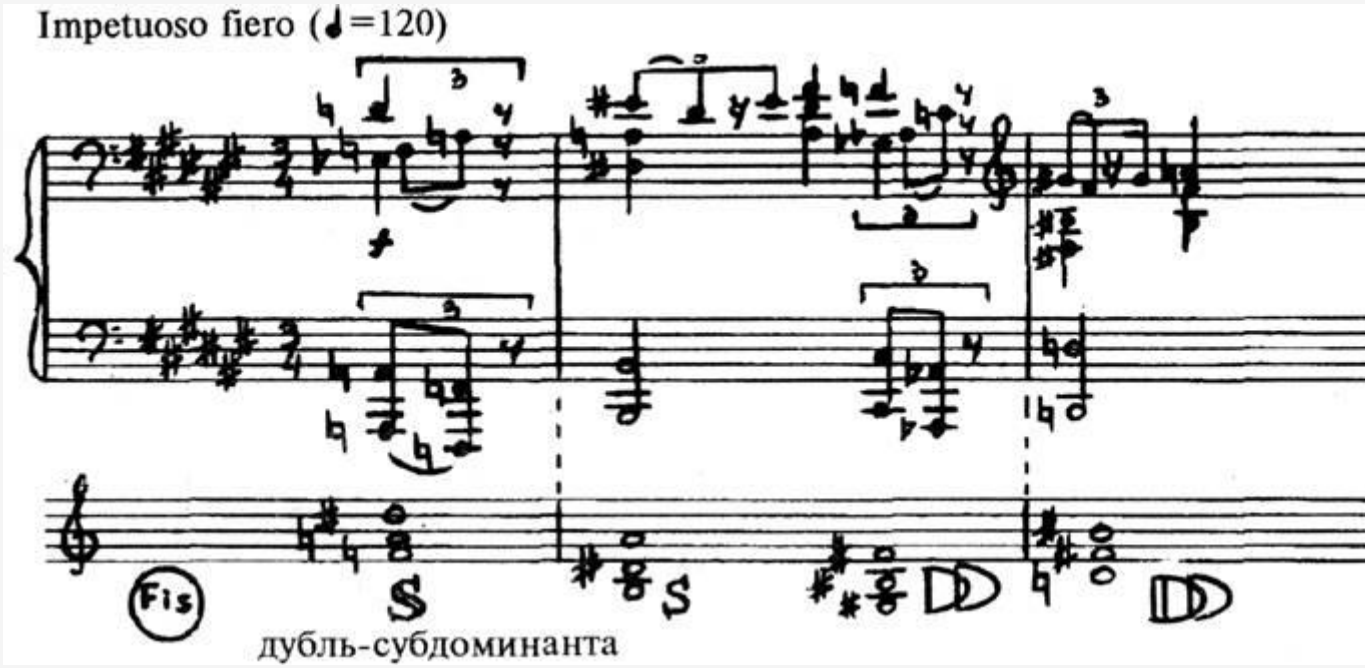
* Примечание:

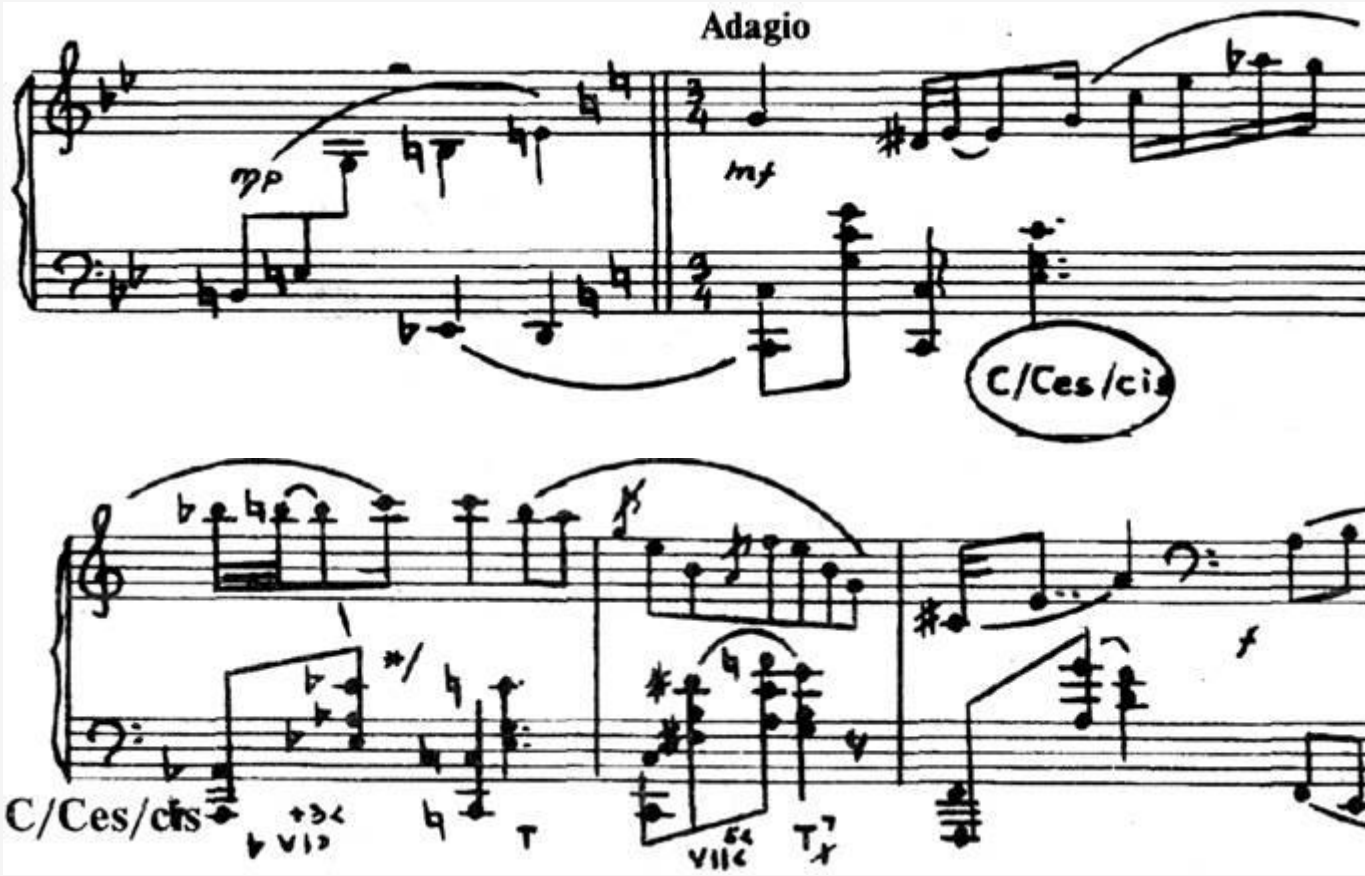
1) цифра 3 означает тройную доминанту, но в виде ее функционального дубля

2) функциональный дубль двойной доминанты



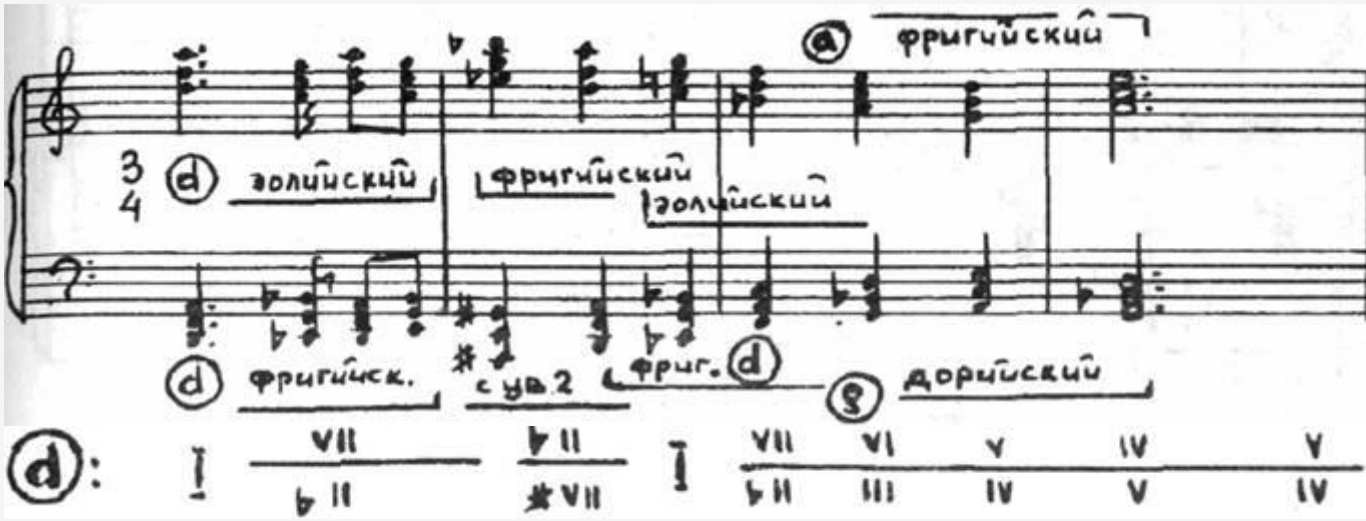
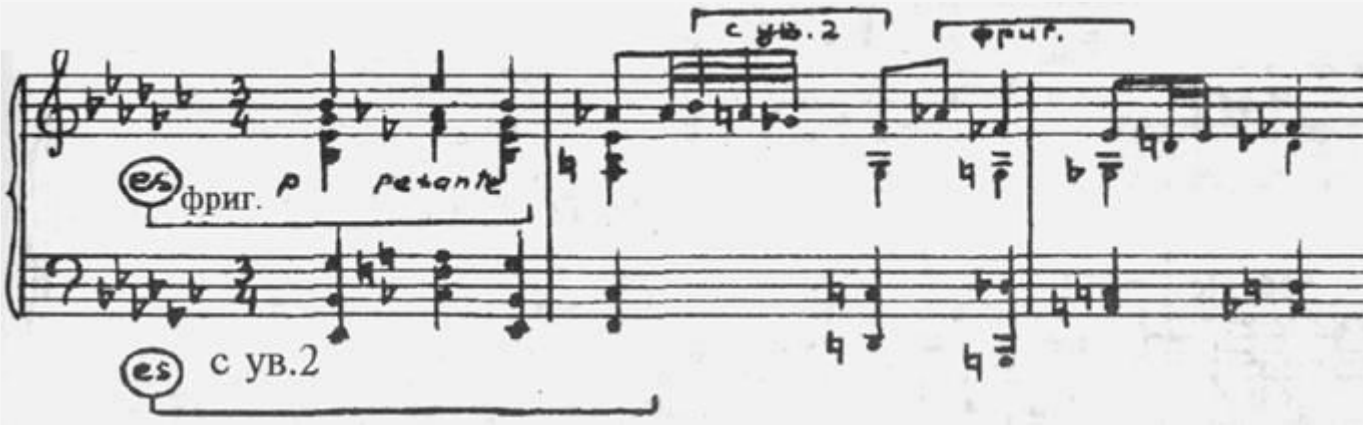
65b. MERCER, SCHERTZINGER. "TANGERINE"

275

65c. СКРЯБИН. ПРЕЛЮДИЯ op.48 №4 [93.368]

66. ПРОКОФЬЕВ. ROMEO AND JULIET



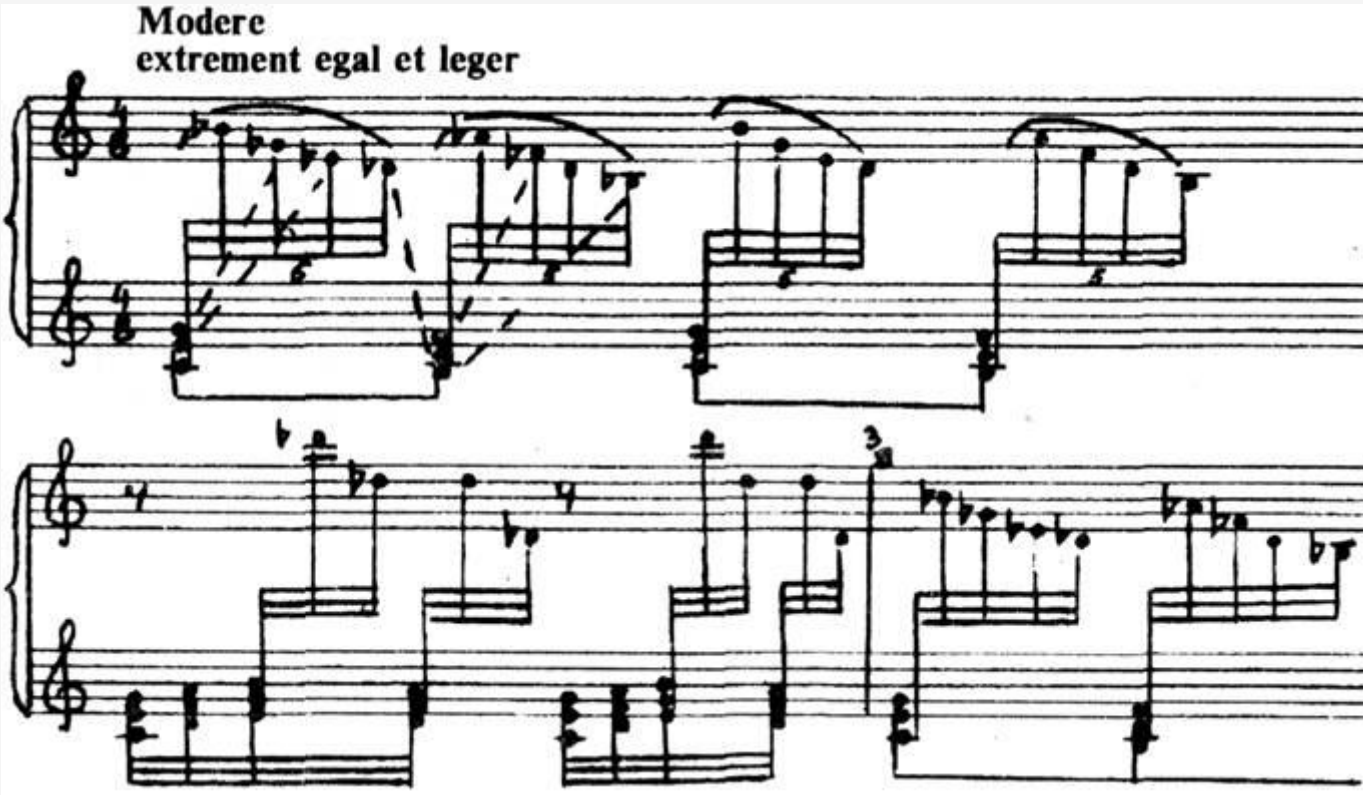
* Примечание:
Диатонические звуки "си" и "до" выполняют в этом хроматическом созвучии неаккордовые функции: "си" - задержание к предъему, а "до" - функцию предъема.

276

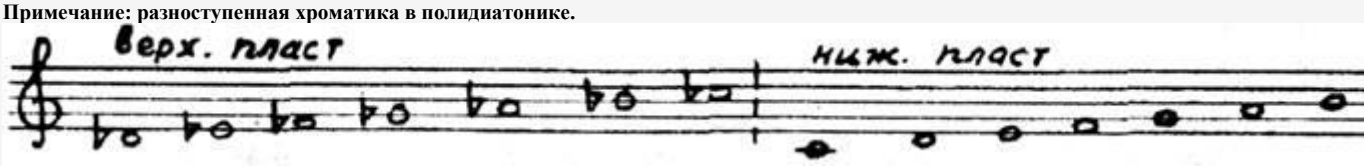
67а. ОНЕГГЕР. СИМФОНИЯ № 5, I

67b. МЯСКОВСКИЙ. ЧЕТВЕРТАЯ СОНАТА, II

Примечание: вариантноступенная хроматика в однотональном полиладе.

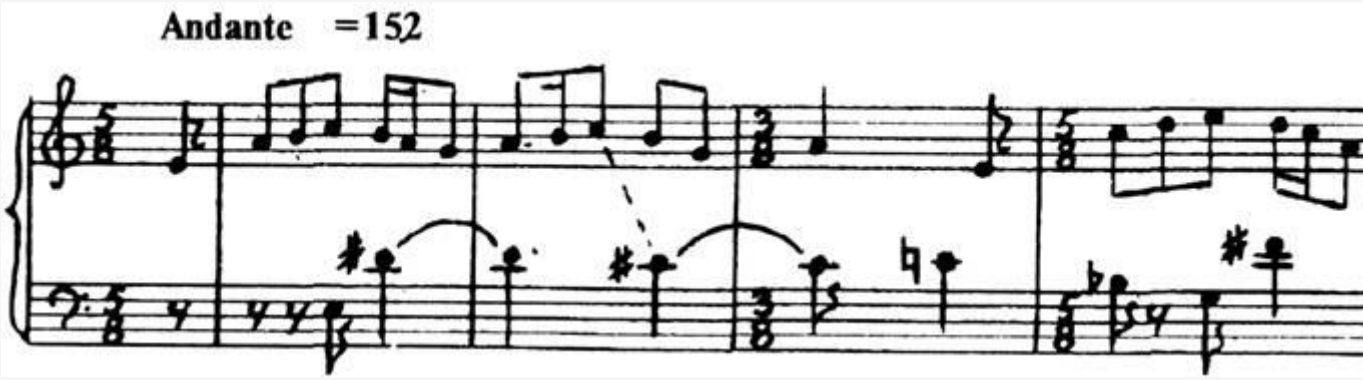
277

68a. ДЕБЮССИ. ПРЕЛЮДИИ,XIII

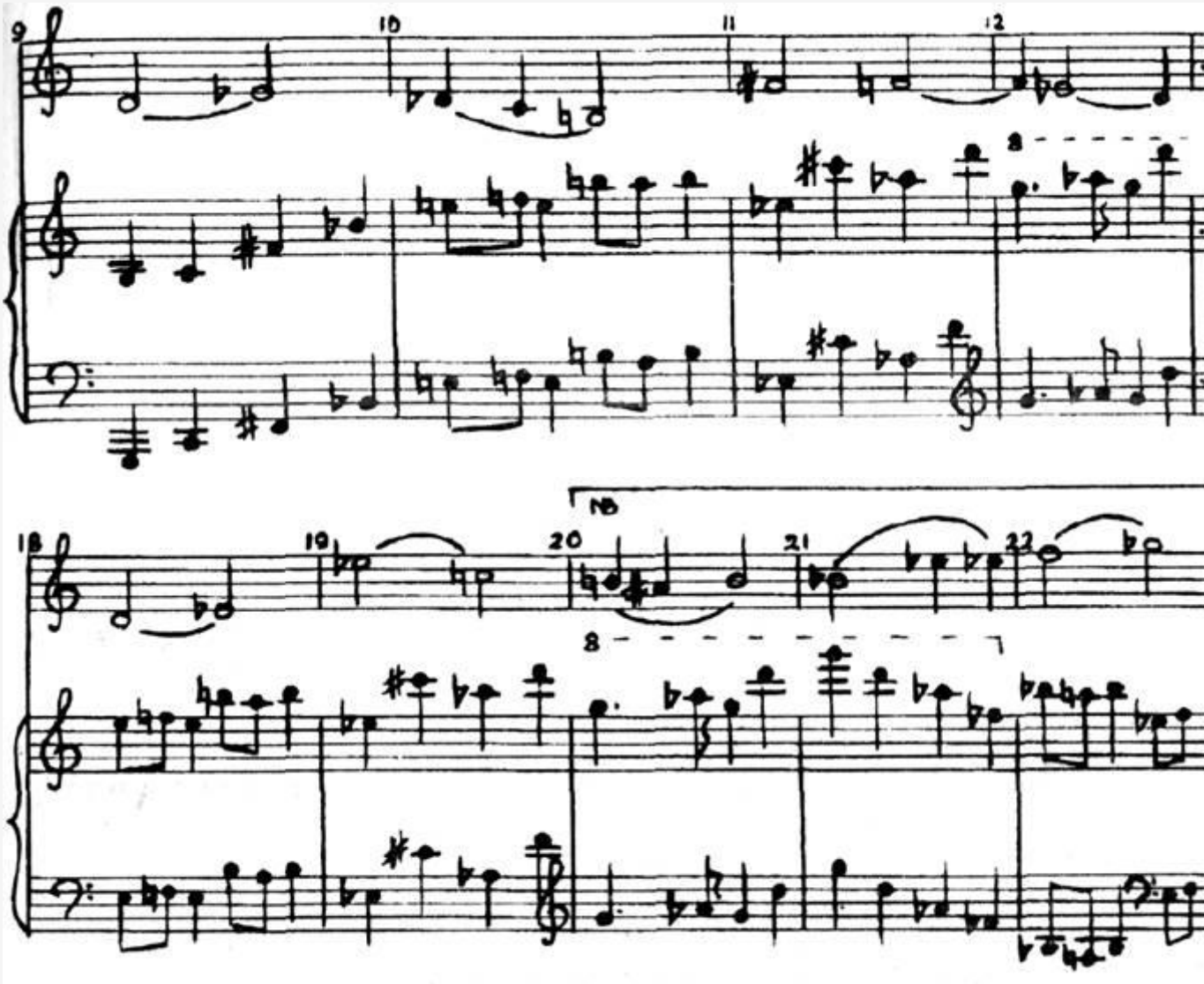


Примечание: разноступенная хроматика в полидиатонике.

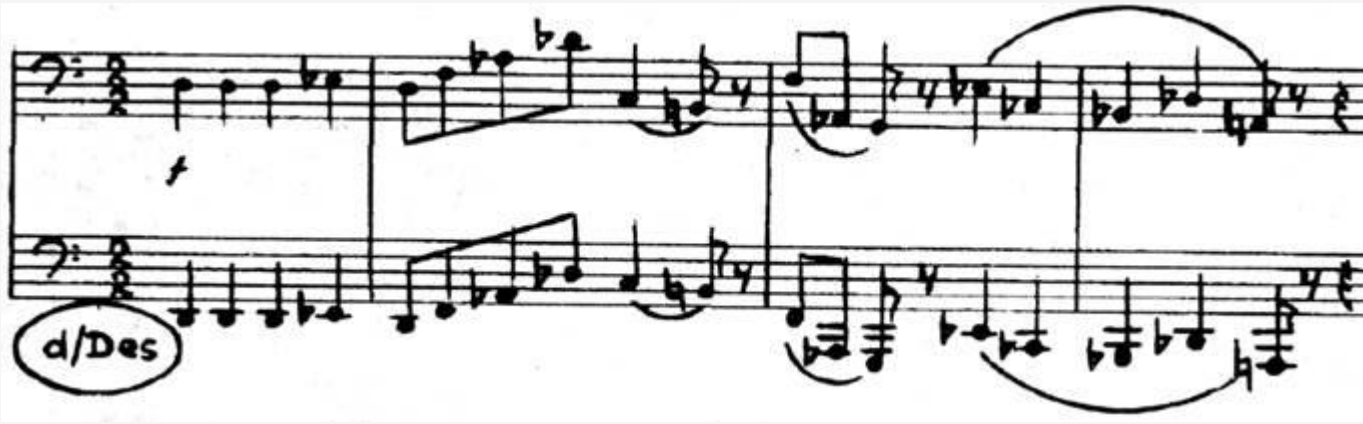
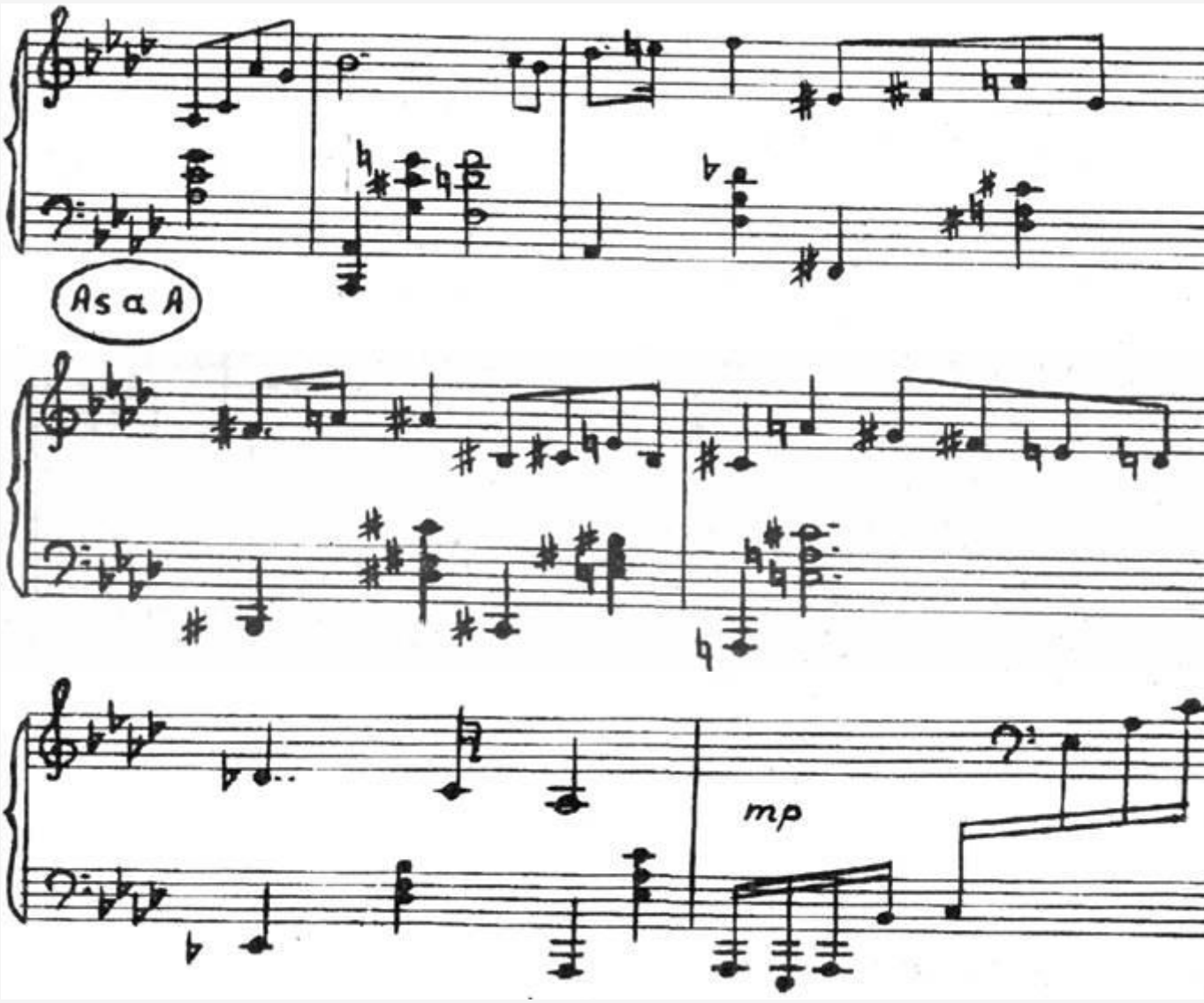
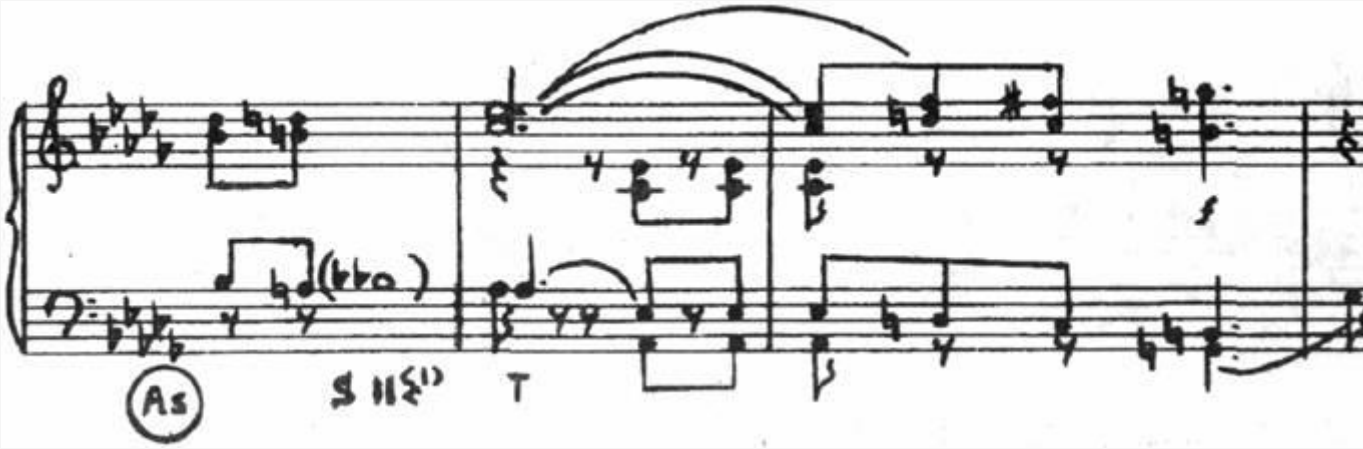
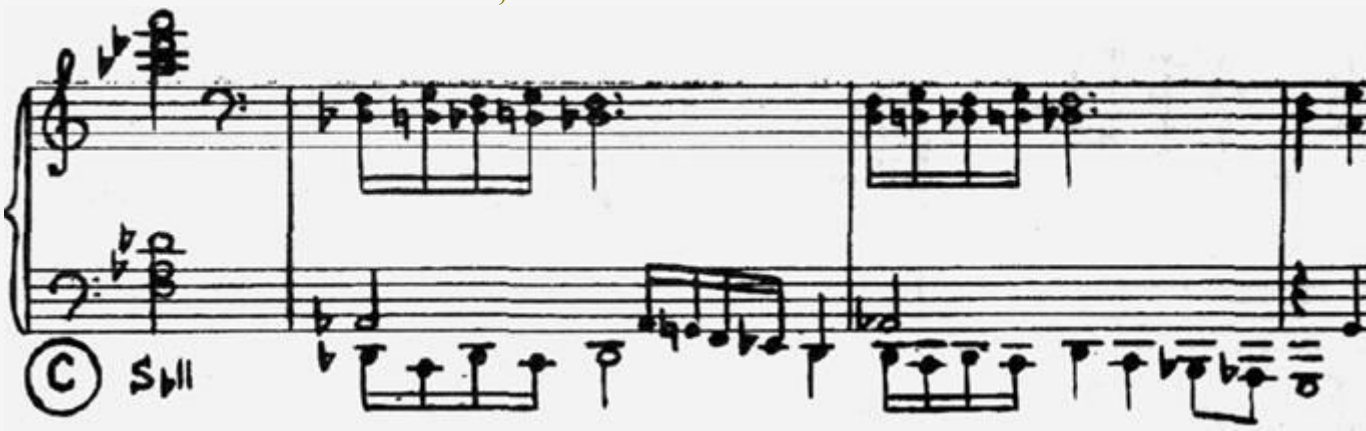


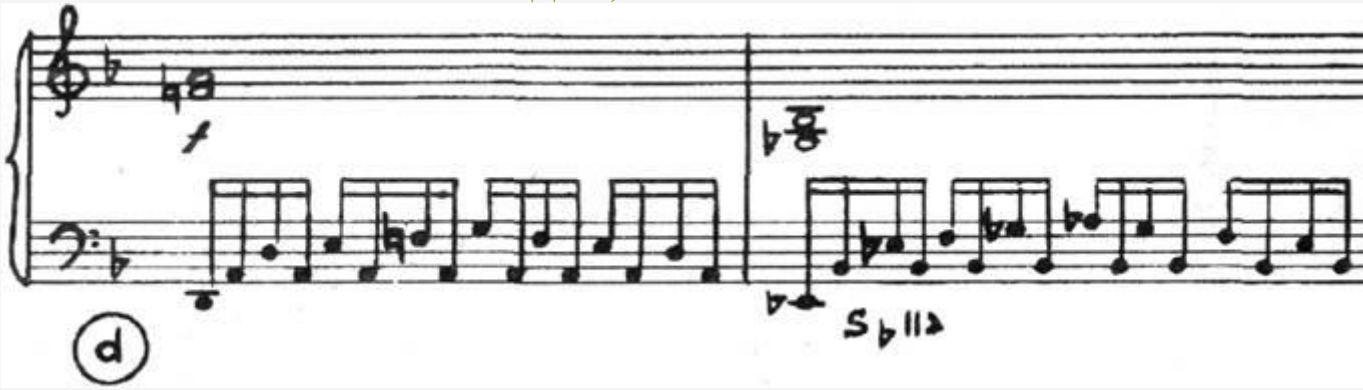
68b. БАРТОК. VOLKSLIEDARTIG

Примечание: верхний голос - диатонический ряд, нижний голос - хроматический ряд (1.2... 1.2)

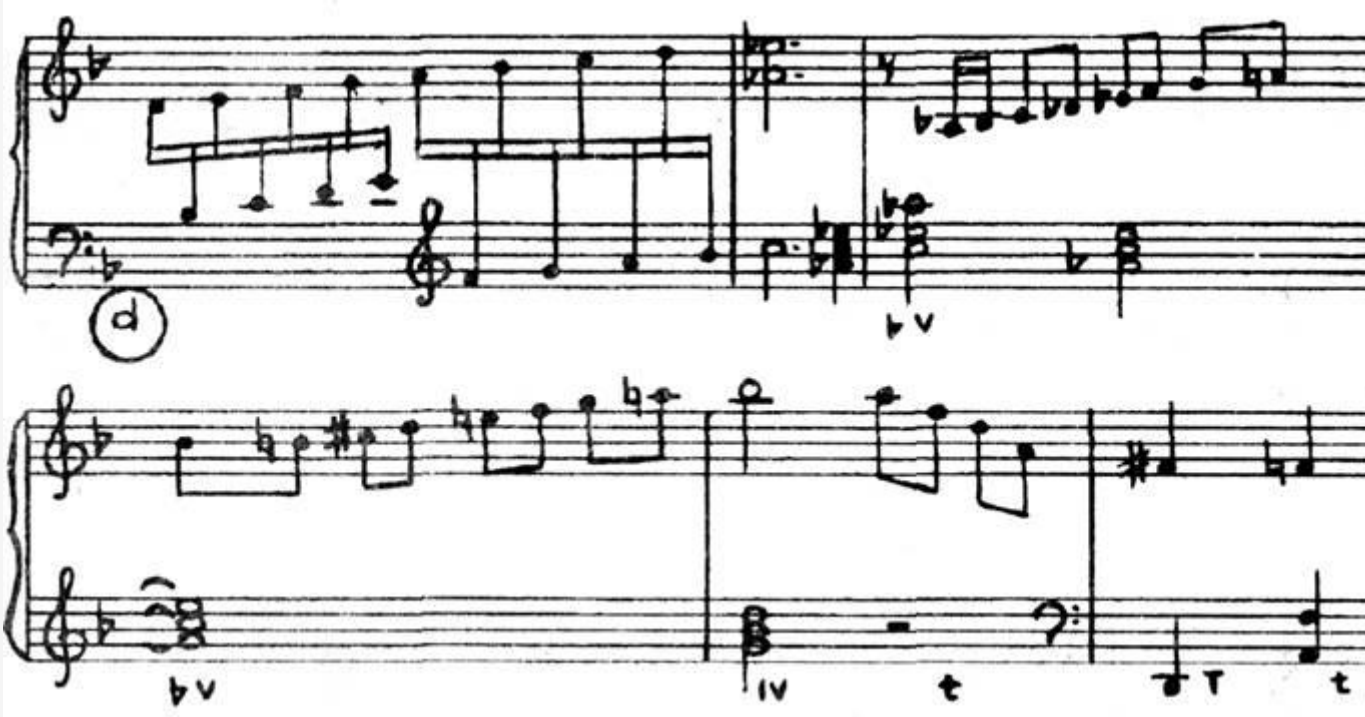
278

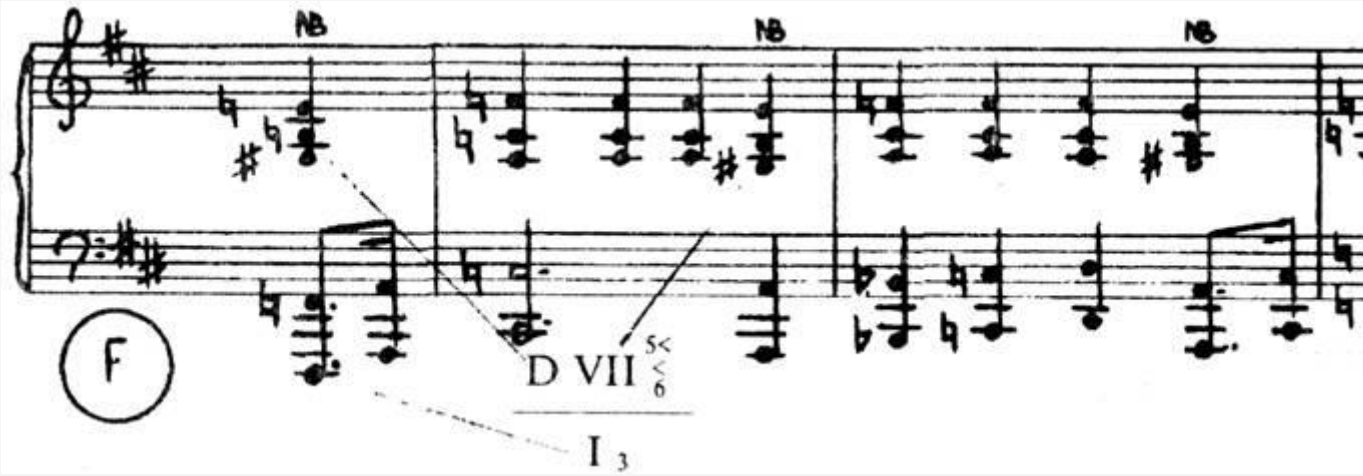
69. ШОСТАКОВИЧ. СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И Ф-НО op.134

Примечание: верхний голос проходит в доминантовом ладе "нейтрально-полиладовой" тональности G.

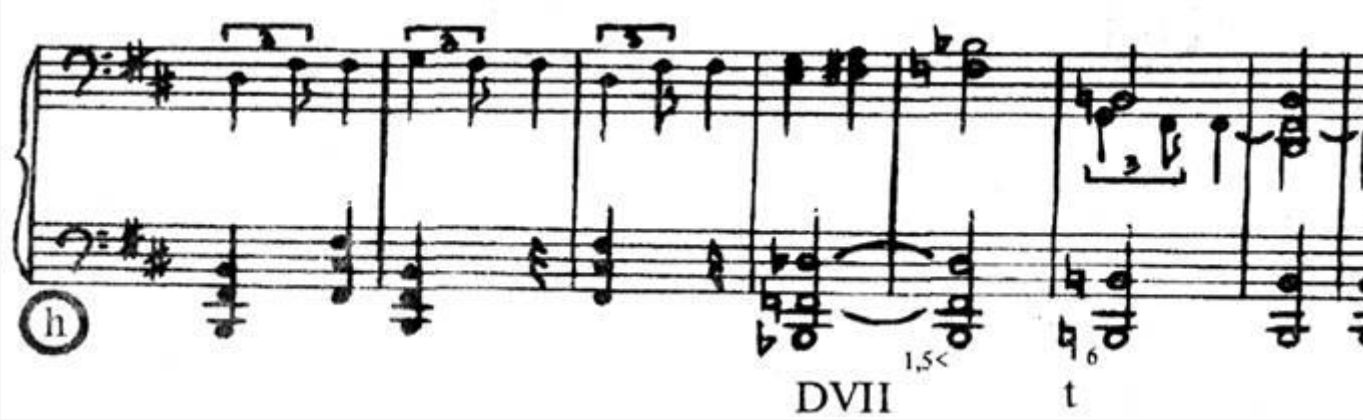
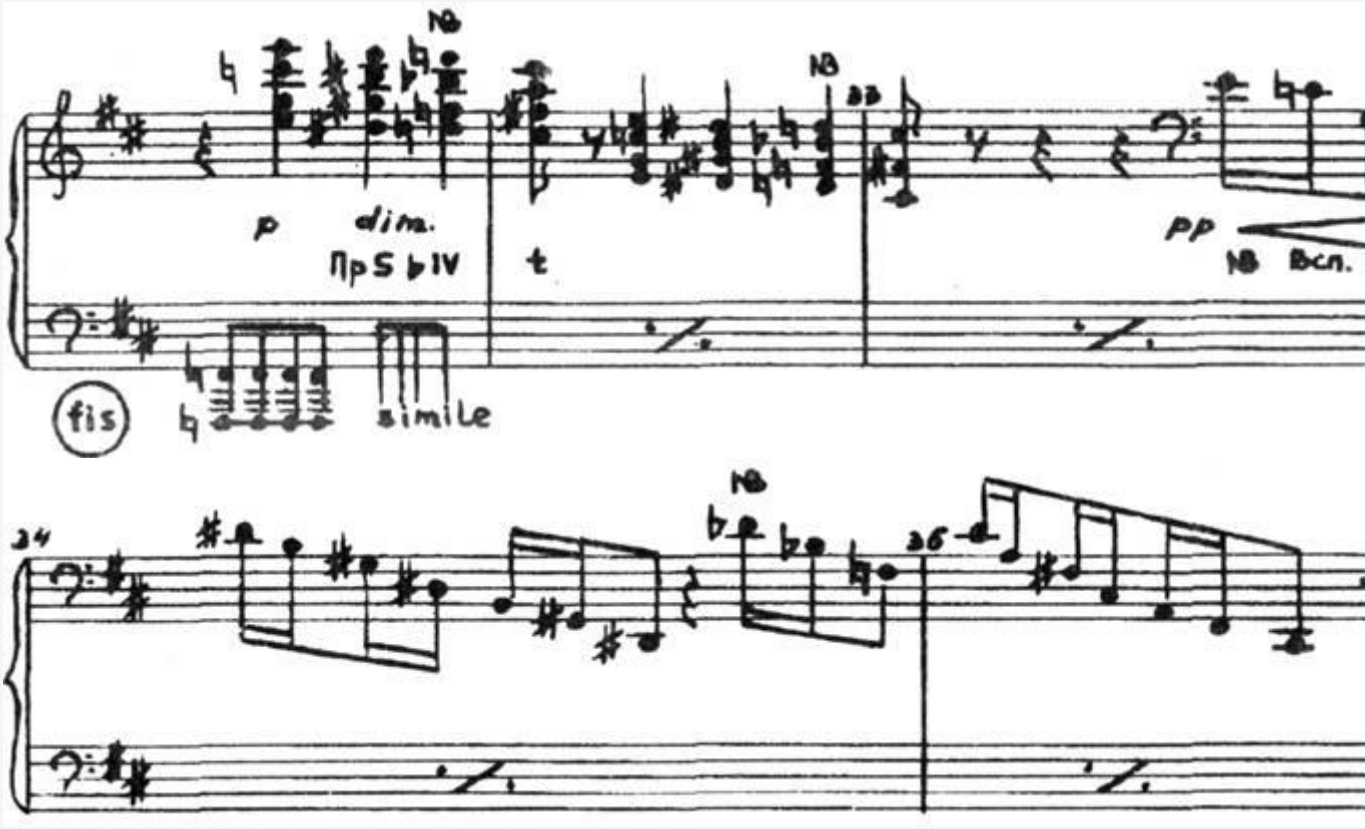
279

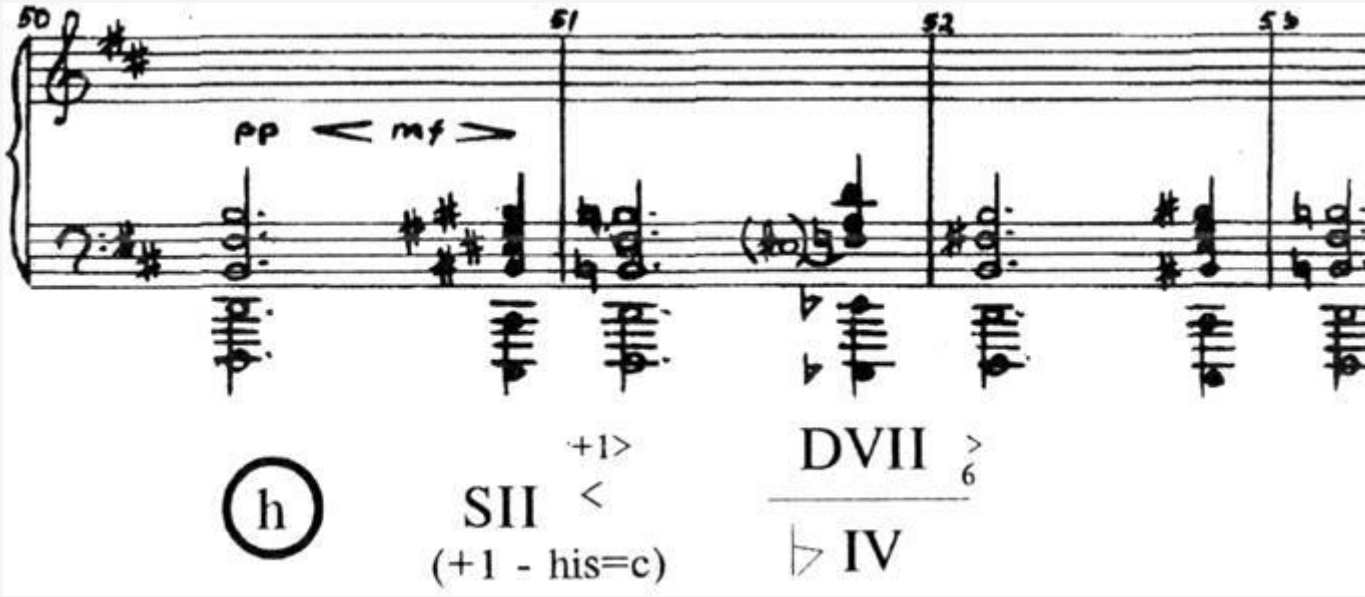
70. ОНЕГГЕР. 2 СИМФОНИЯ, I

71. ПРОКОФЬЕВ. 9 СОНАТА, III

72a. ПРОКОФЬЕВ. NATIONALTANZ

72b. ПРОКОФЬЕВ. 9 СОНАТА, IV

72c. ШОСТАКОВИЧ. 24 ПРЕЛЮДИИ, XXIV

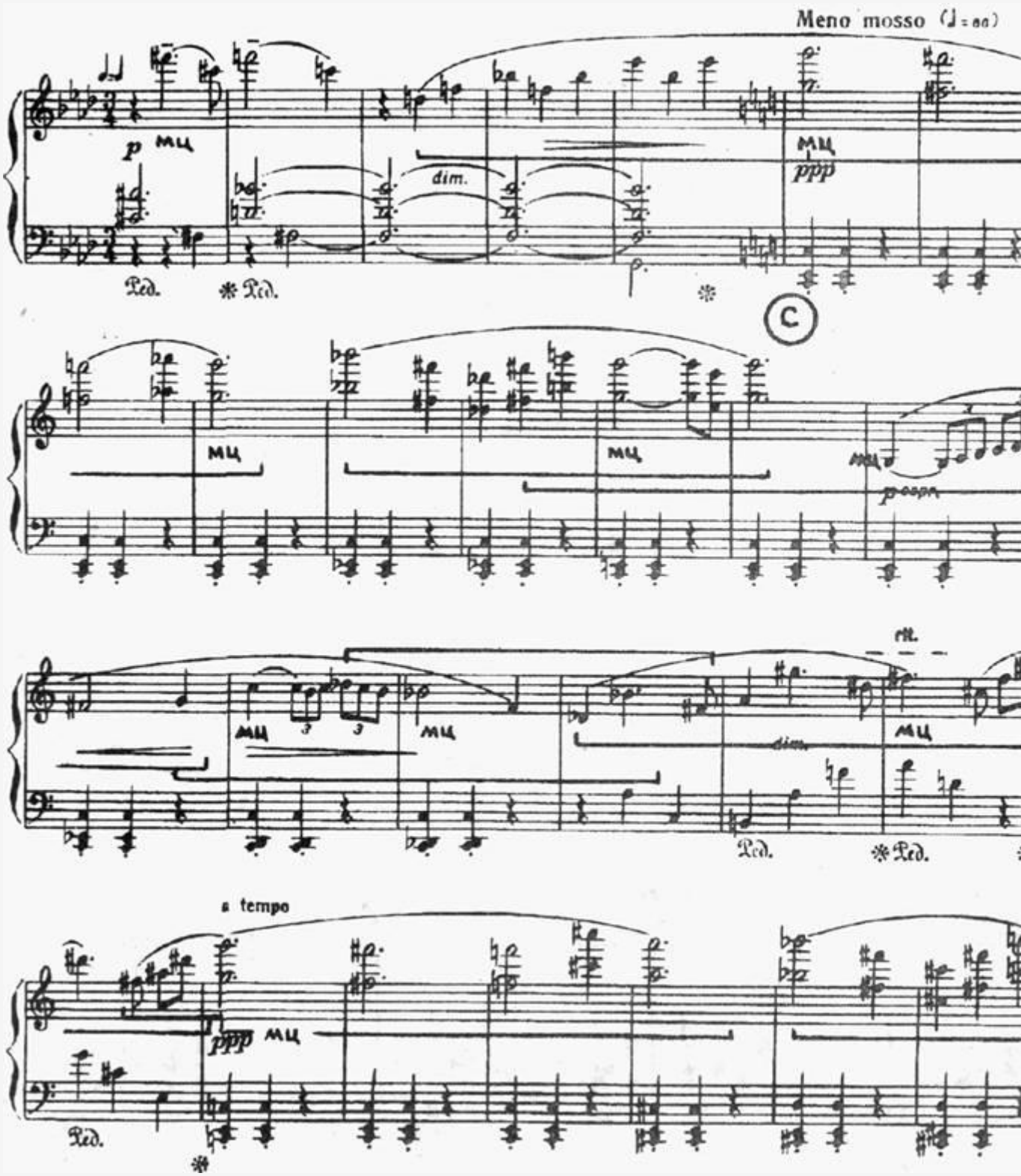


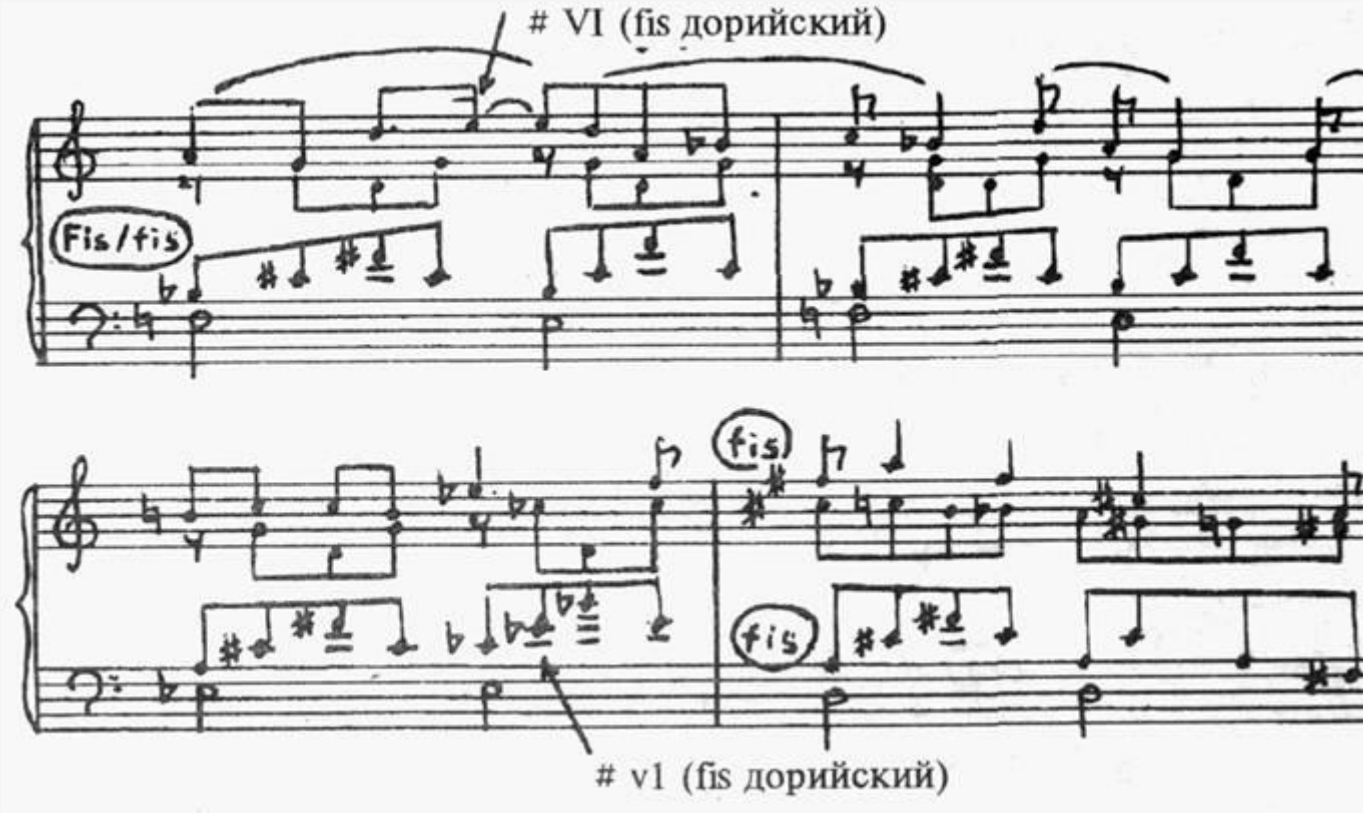
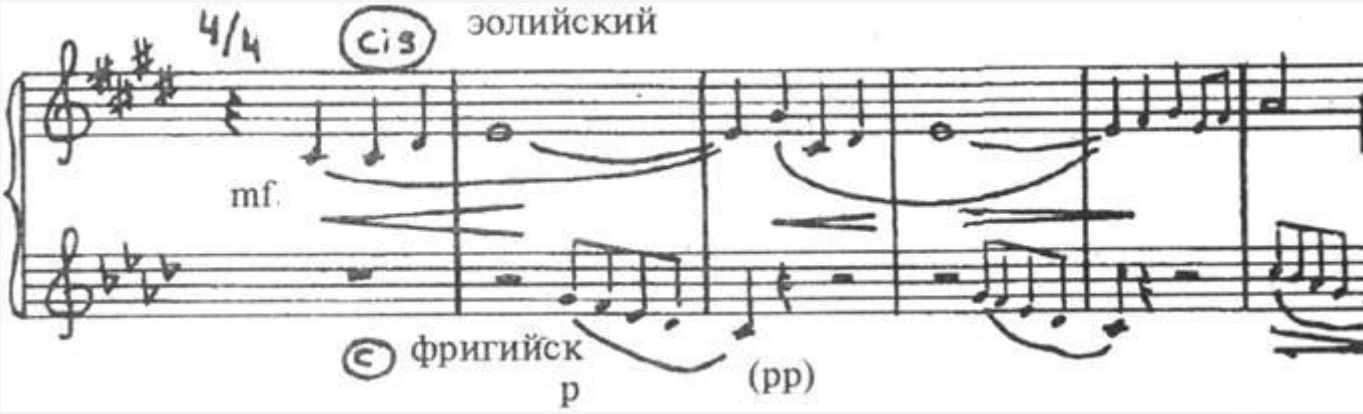
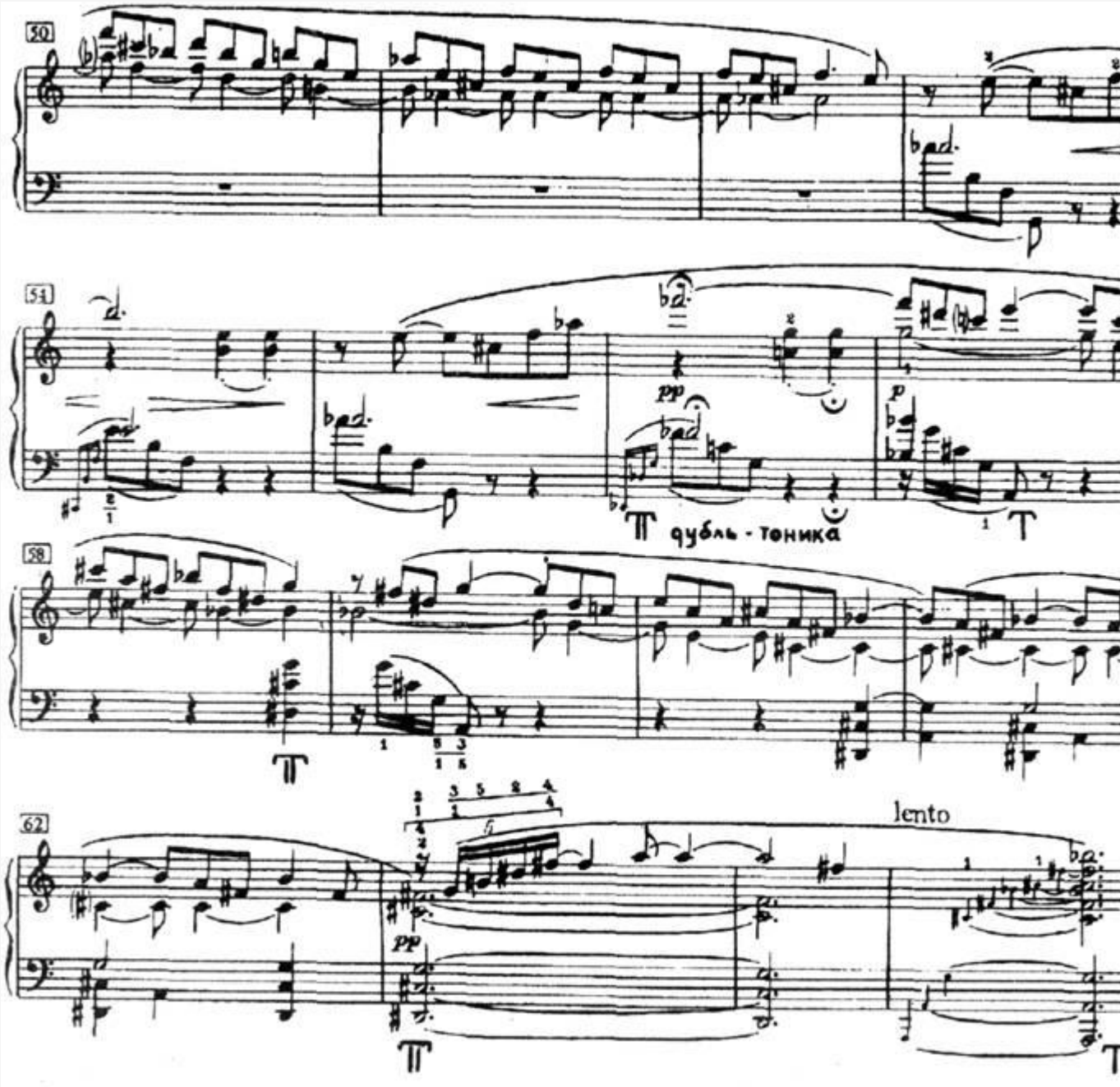
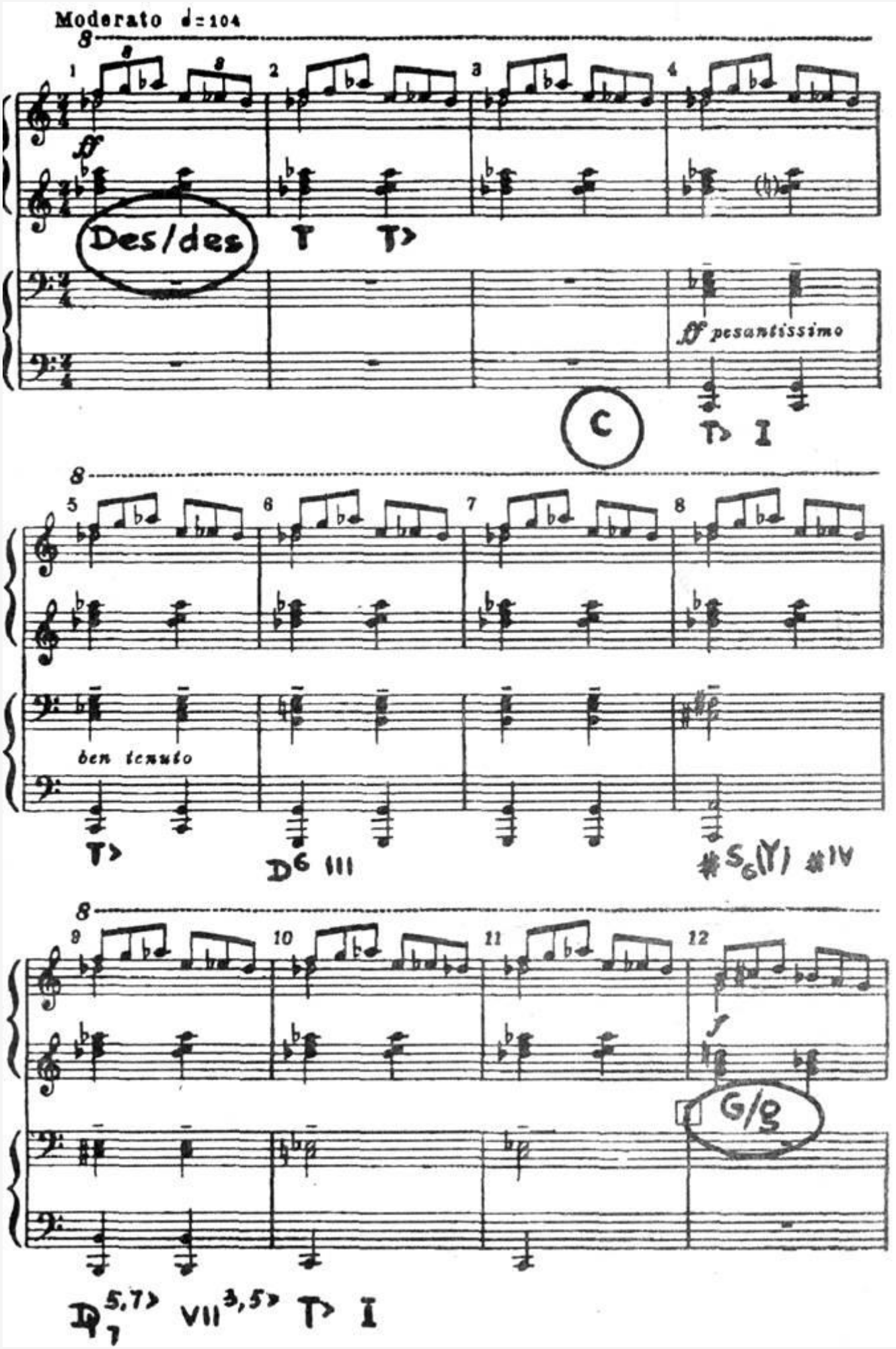
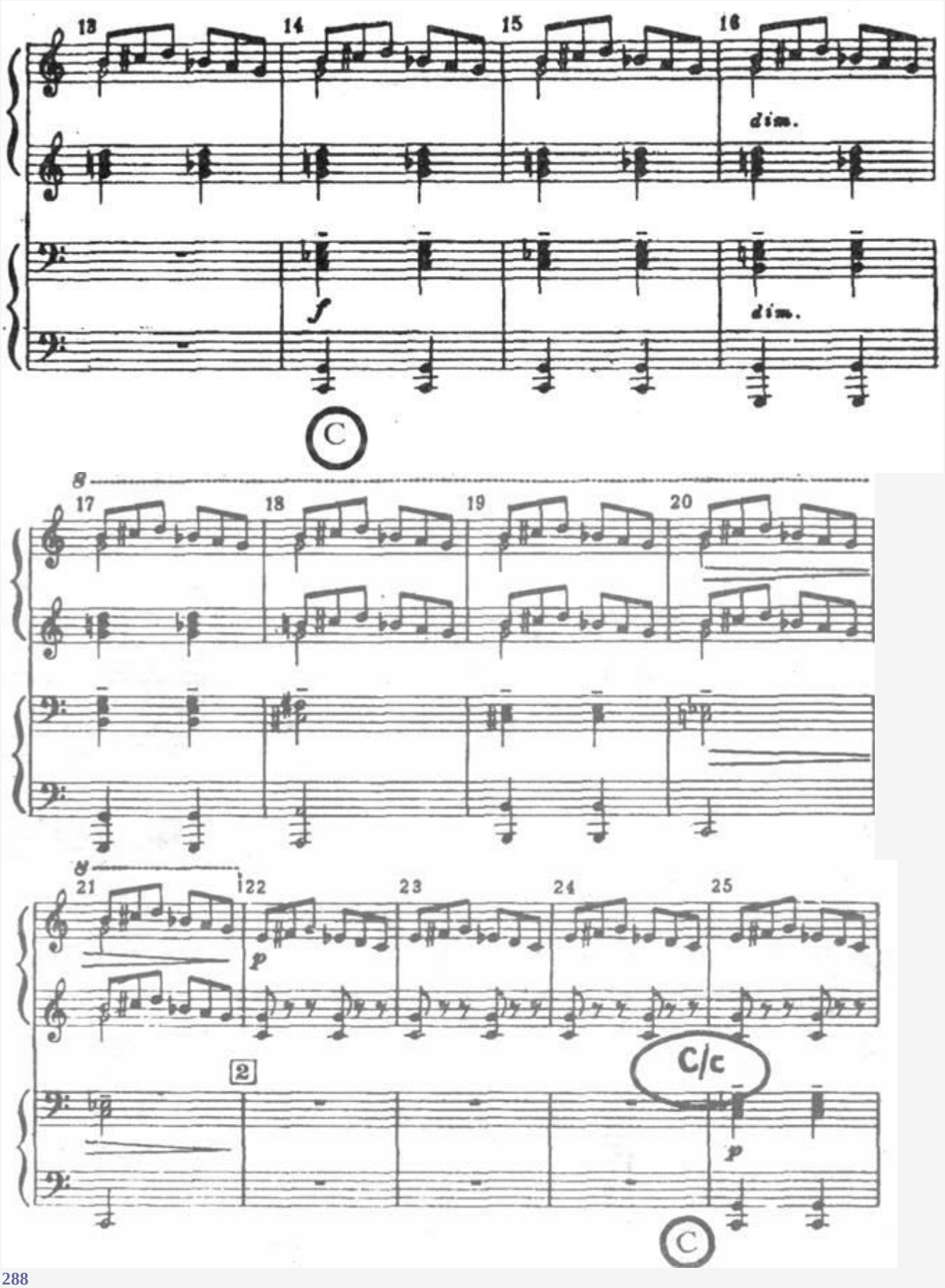
72d. ШОСТАКОВИЧ. 24 ПРЕЛЮДИИ, XXIV

72e'. ШОСТАКОВИЧ. 2 СОНАТА, I

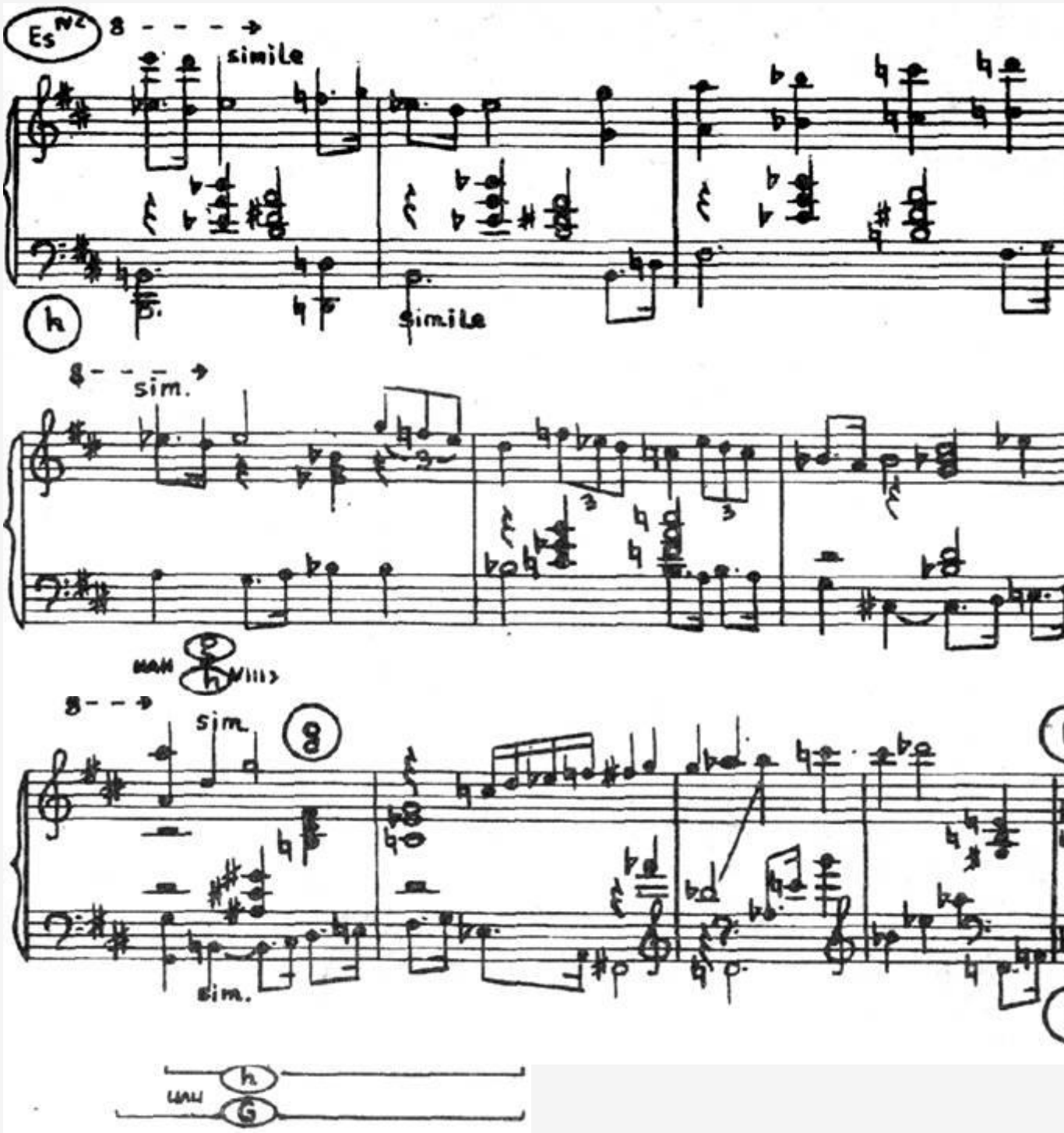


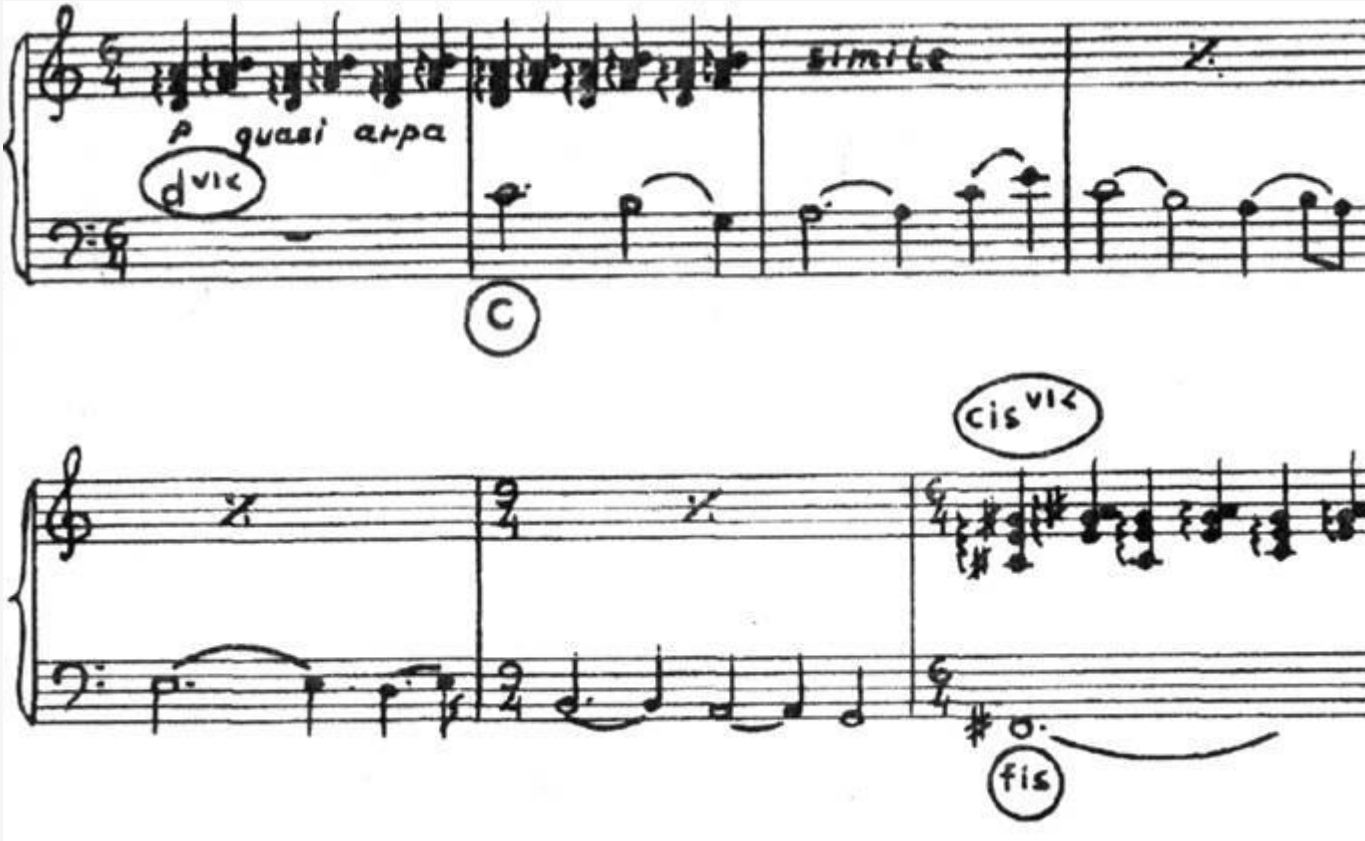
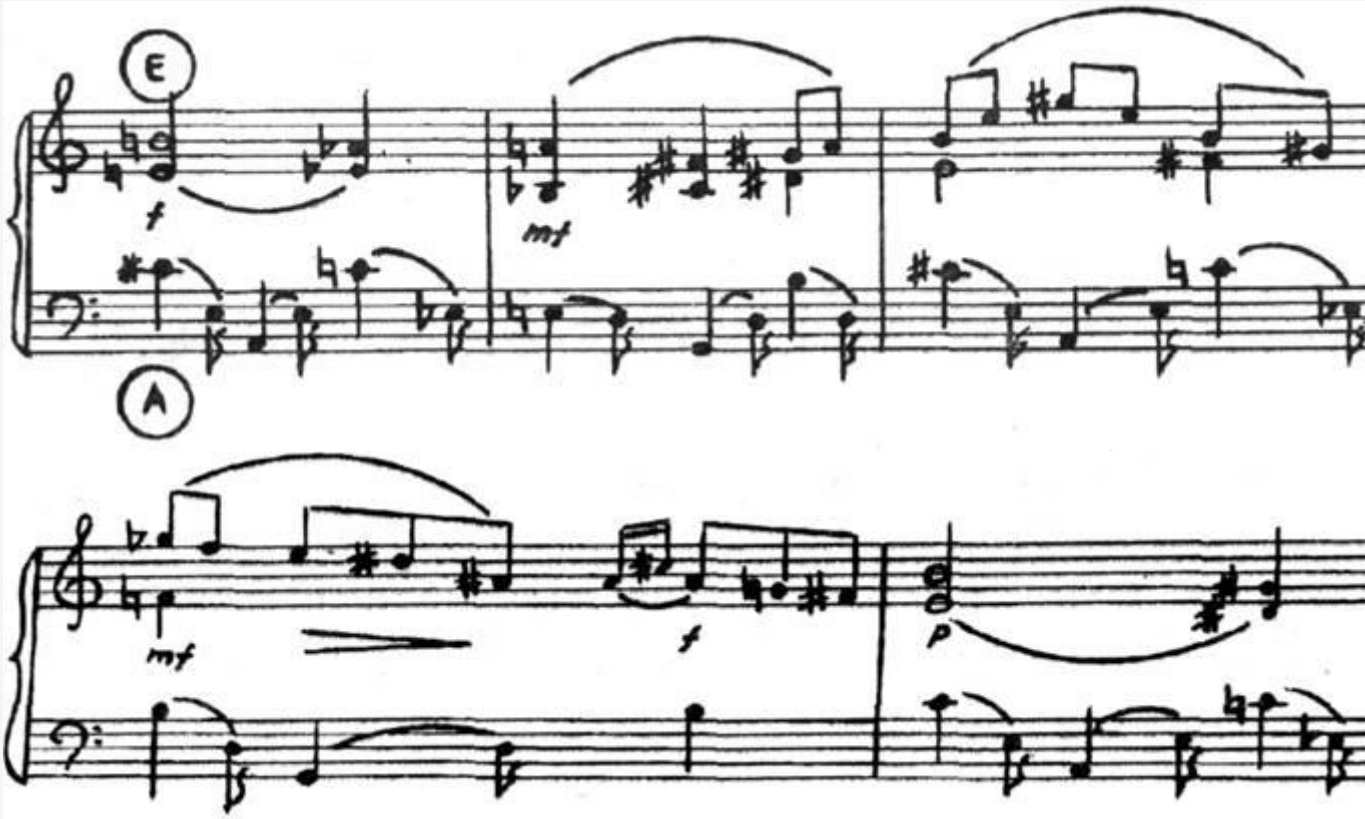
72e". КАРА КАРАЕВ. 24 ПРЕЛЮДИИ, XII

72f. МЯСКОВСКИЙ. ПРИЧУДЫ, II

72g

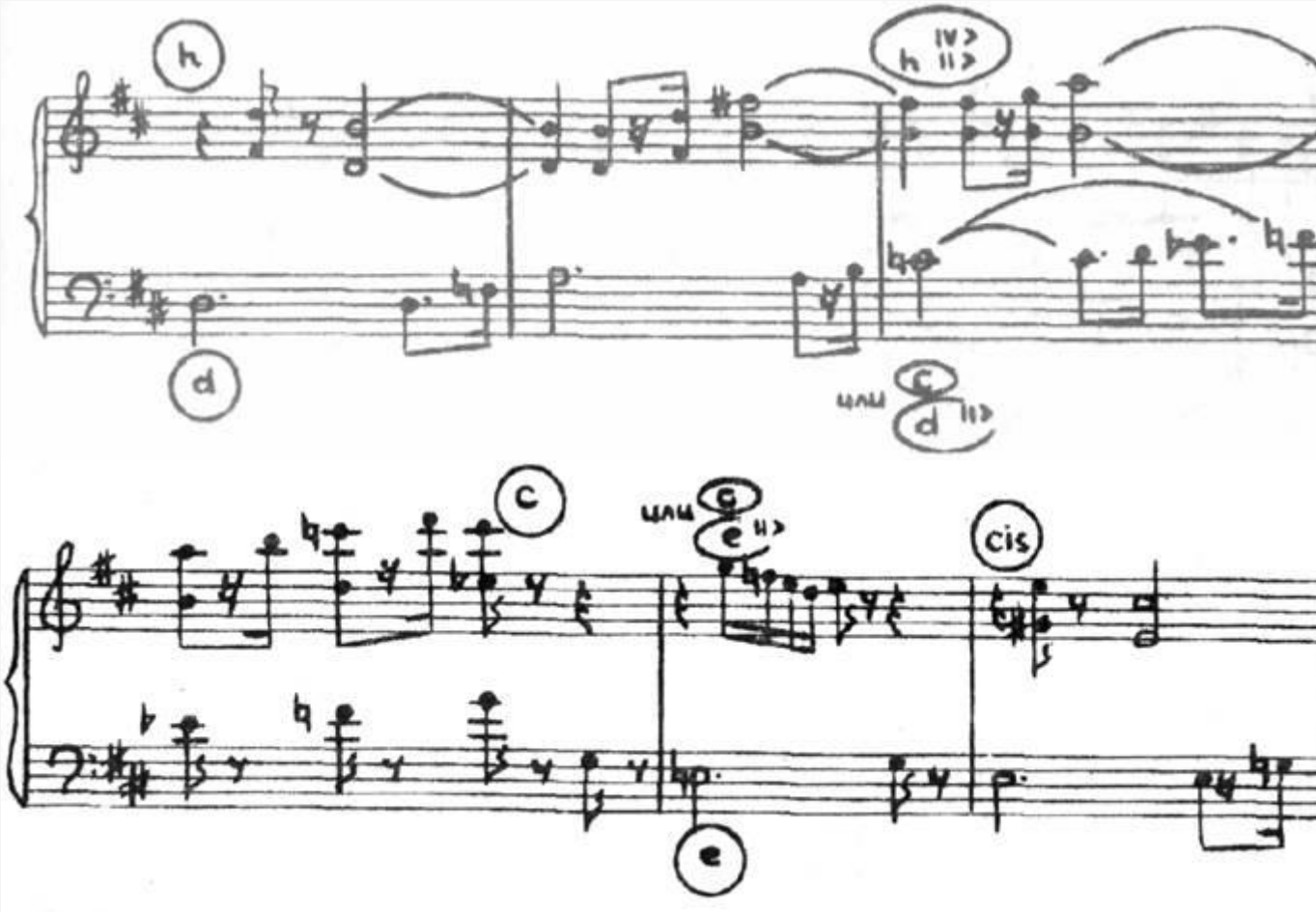


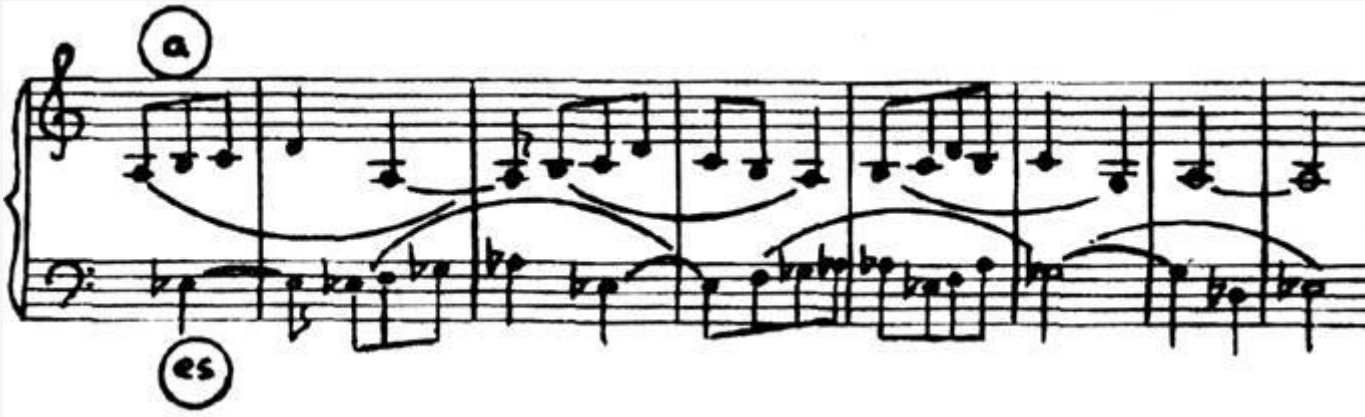
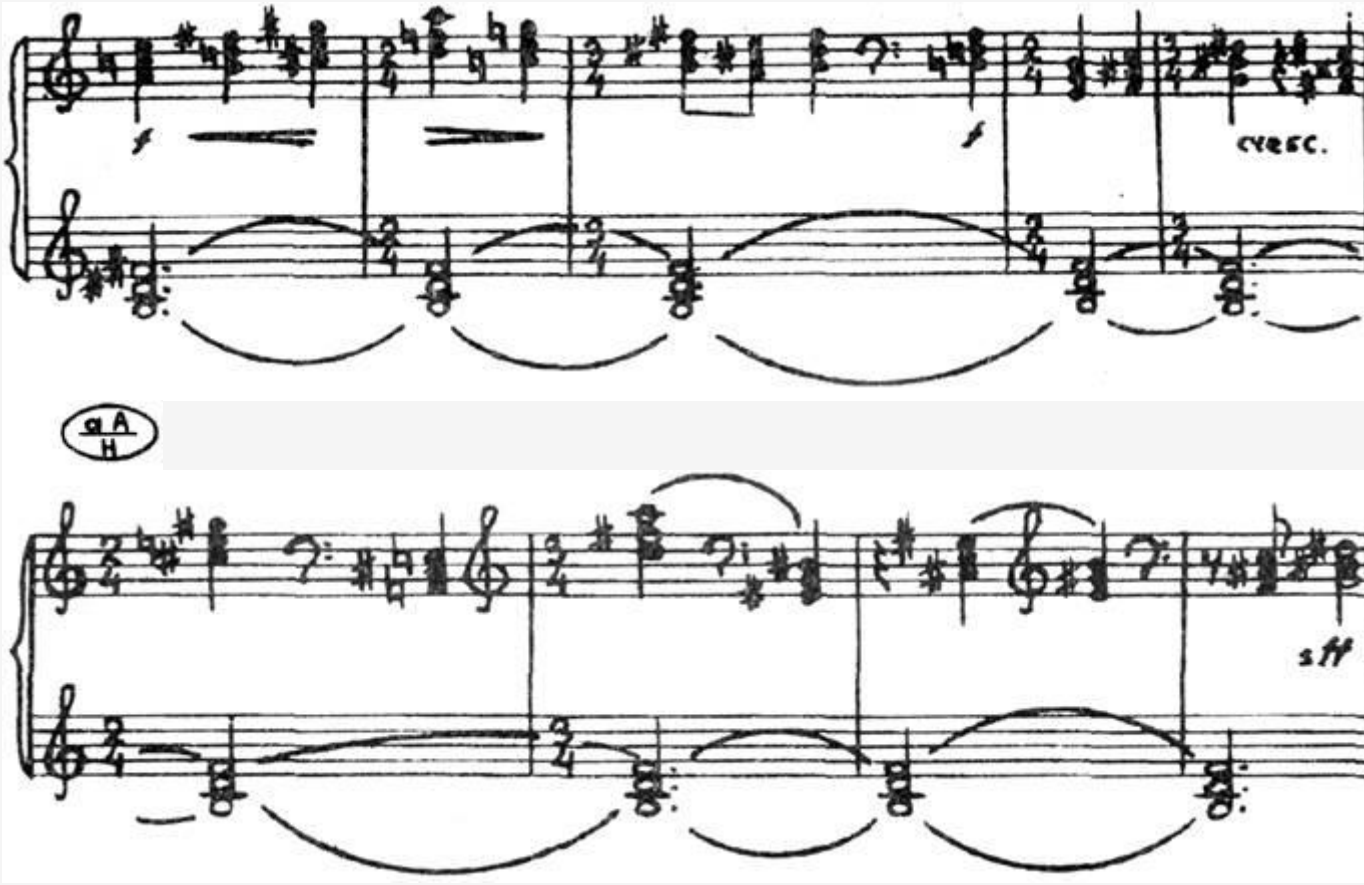
73. ШОСТАКОВИЧ. СОНАТА № 2, II

Примечание:]) МЦ - обозначение местных опор (центров) в субсистемах мелодического пласта;
2) скобки указывают на условные границы этих субсистем, которые, как правило, "врастают" одна в другую, сливаясь в единый хроматический переменный лад.

74a. ПРОКОФЬЕВ. САРКАЗМЫ, III

74b. БАРТОК. 14 БАГАТЕЛЕЙ, I

75. СКРЯБИН. GU1RLANDES

76. ПРОКОФЬЕВ. ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ

Moderato ♩=104
ff
Des/des
T
T>
ff pesantissimo
C
T> I
ben tenuto
T>
D6 III
#S6(7) #IV
f
G/g
D7 5,7> VII 3,5> T> I

13
14
15
16
dim.
f
dim.
C
8
17
18
19
20
8
21
22
23
24
25
p
2
C/c
p
C

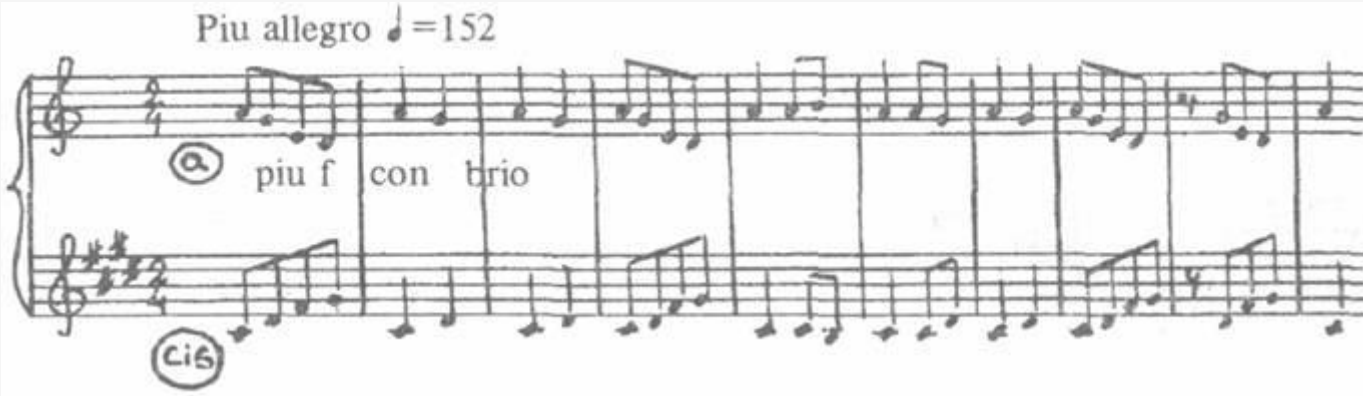
77. ШОСТАКОВИЧ. СОНАТА № 2, I (УПРОЩЕНО)

Примечание: данную форму политональности можно скорее услышать как мнимую, но решённую в состоянии мажоро-минора одноименно -однотерцевого типа (H/h/B - 1-3 тт.), а в тактах 5-6 даже как диатоническую в B-dur с переходом в g/G (конец 6-8 тт.)

78. КОДАЙ. ИМПРОВИЗАЦИЯ (УПРОЩЕНО)

79. ПУЛЕНК. ПЕШКОМ

80. ШОСТАКОВИЧ. СОНАТА № 2, I



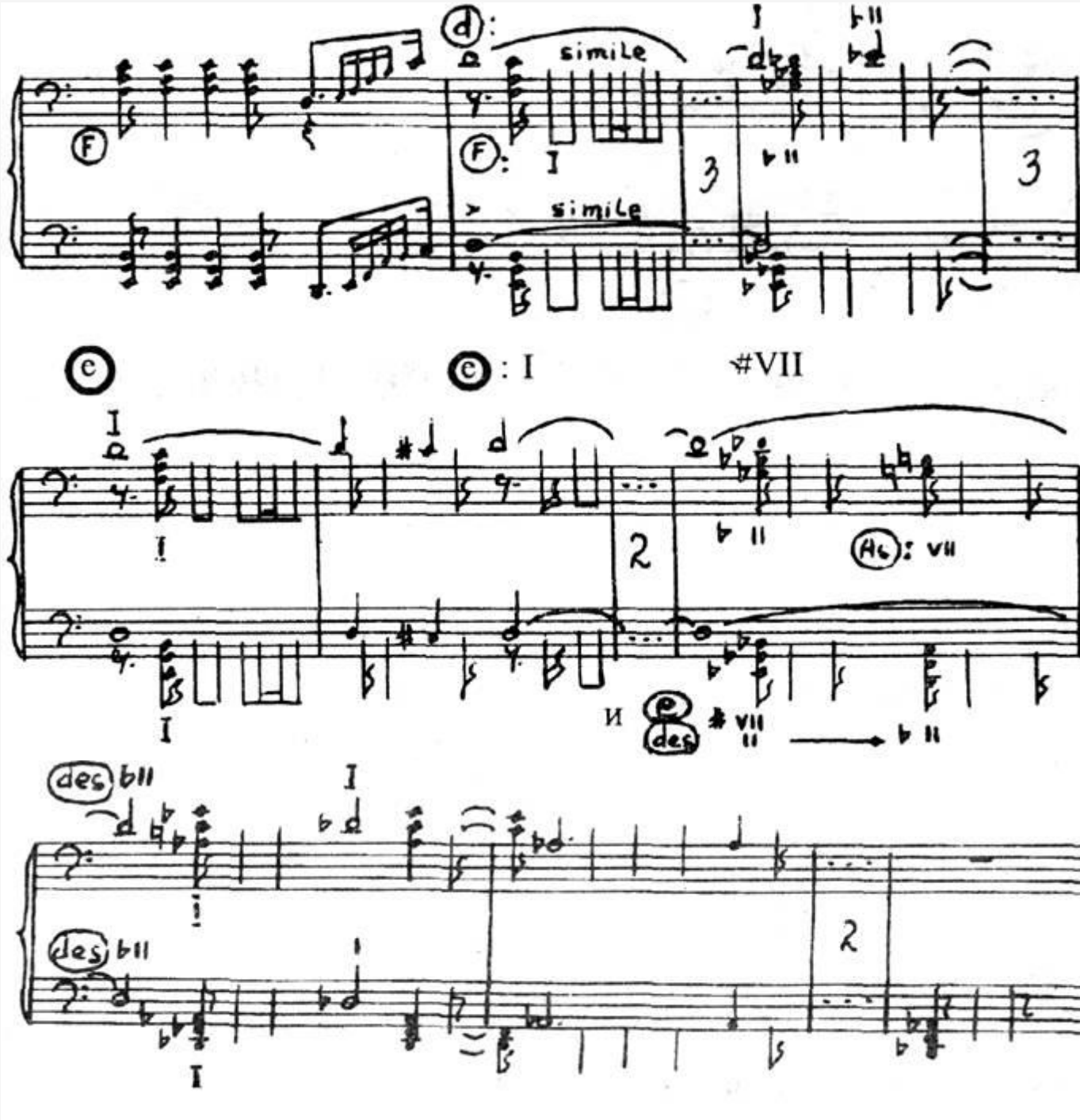
81. БАРТОК. VERMINDERTE. QUINTEN

82. BARTOK. MIKROKOSMOS. IV, 10:

83. MIKROKOSMOS. V, 136

84. BARTOK. MIKROKOSMOS, IV, 105

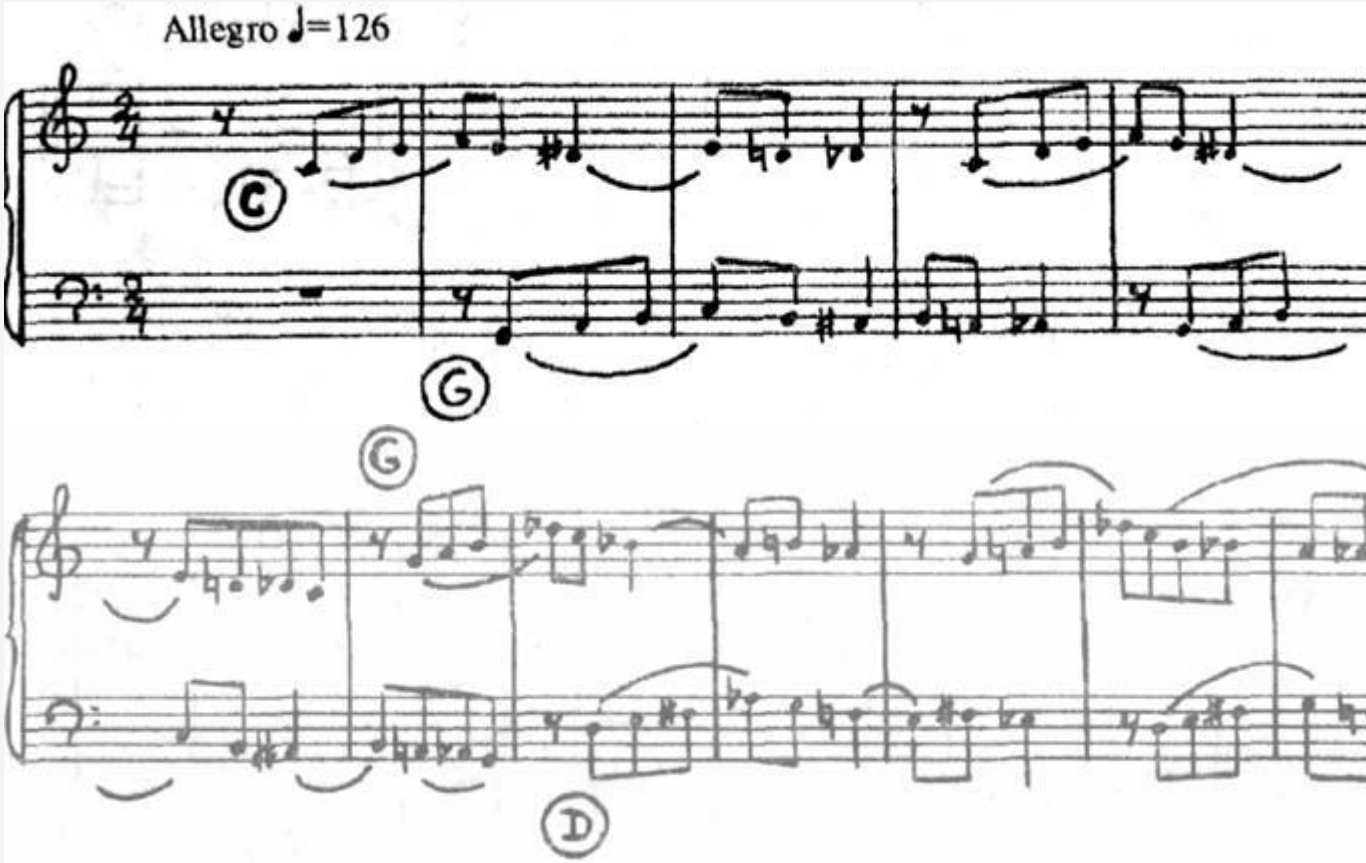
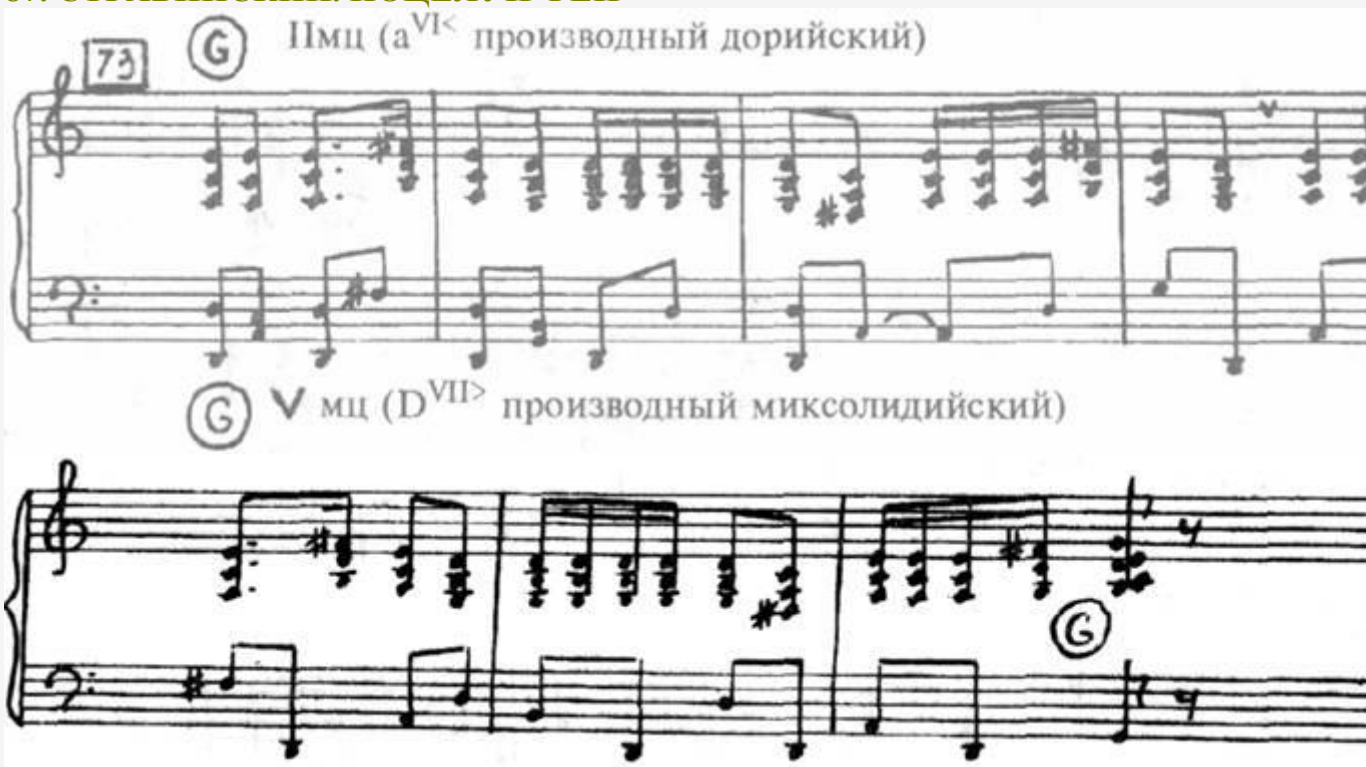


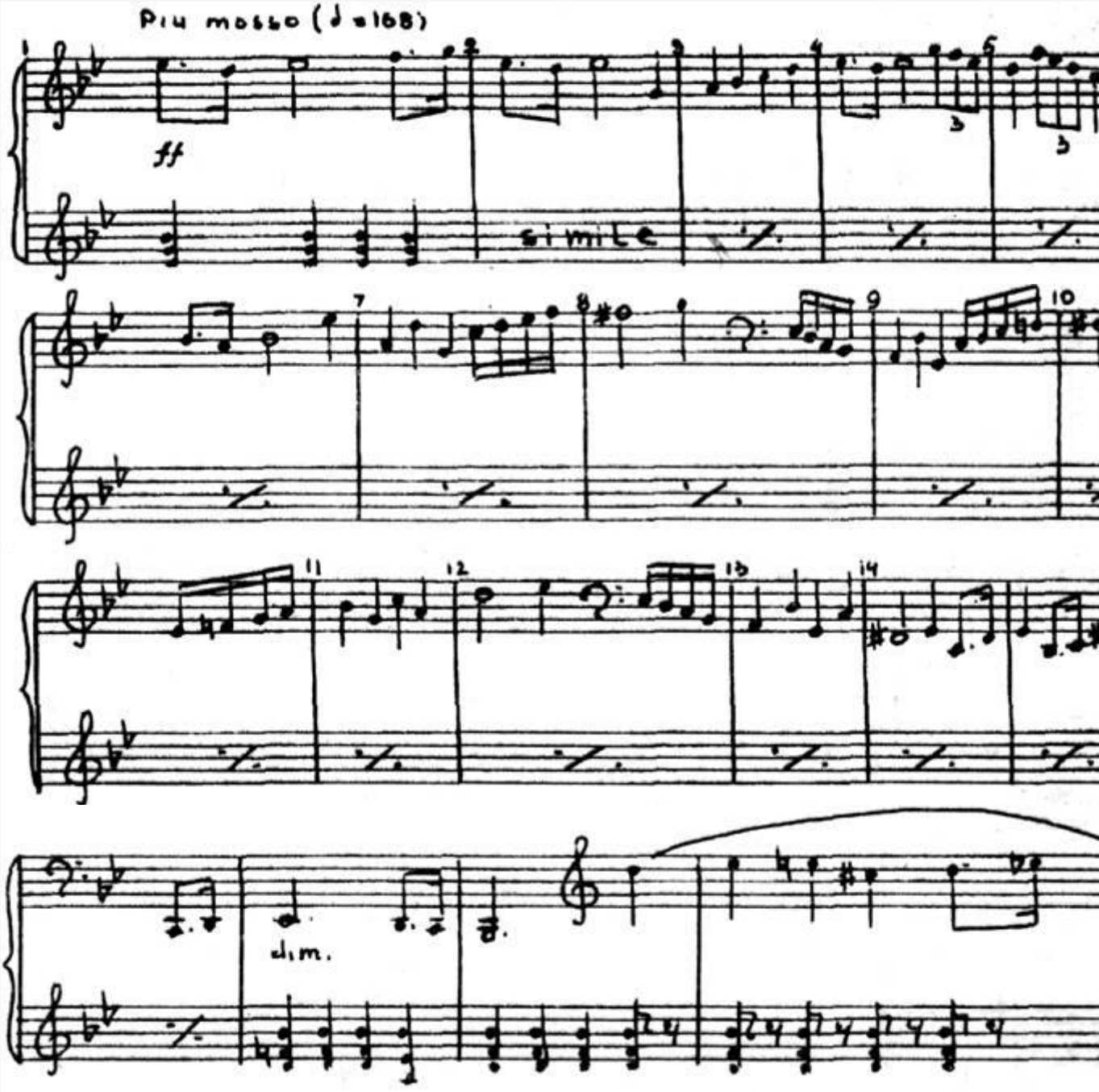
Примечание: мелодические голоса этого примера в отличие от 83 отличаются большей линеарной самостоятельностью (зеркальная симметрия) и вступают в частые диссонантные "конфликты". Отсюда возможность оценки образующейся политональной структуры скорее как "скрытой политональности", чем "мнимой".

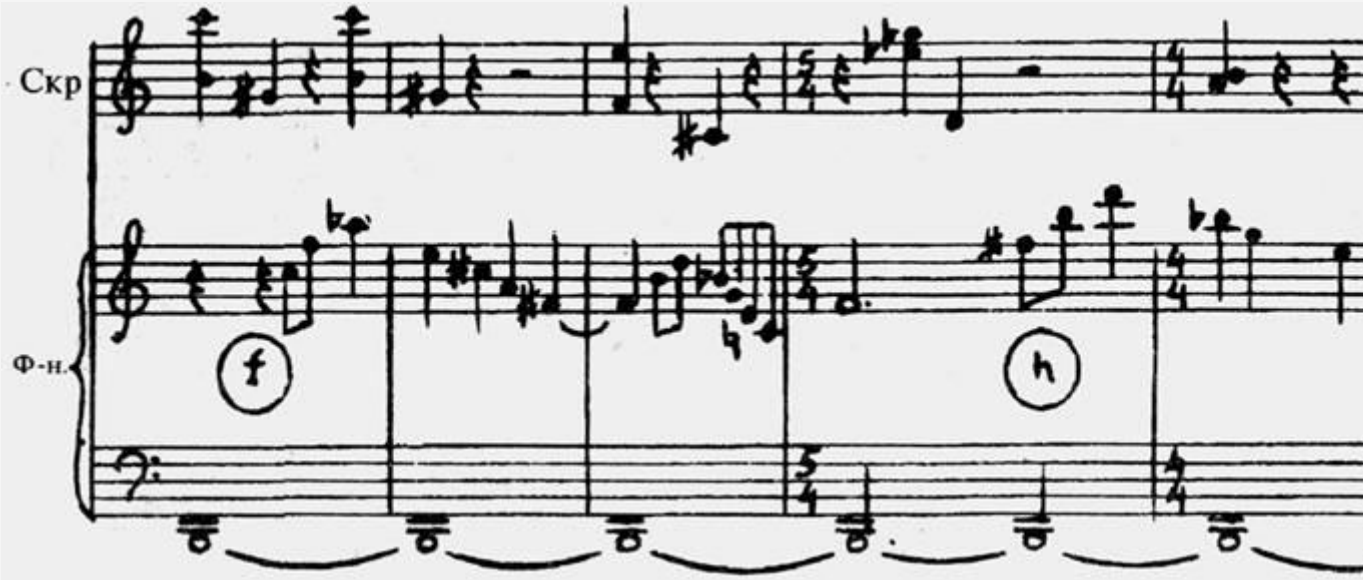
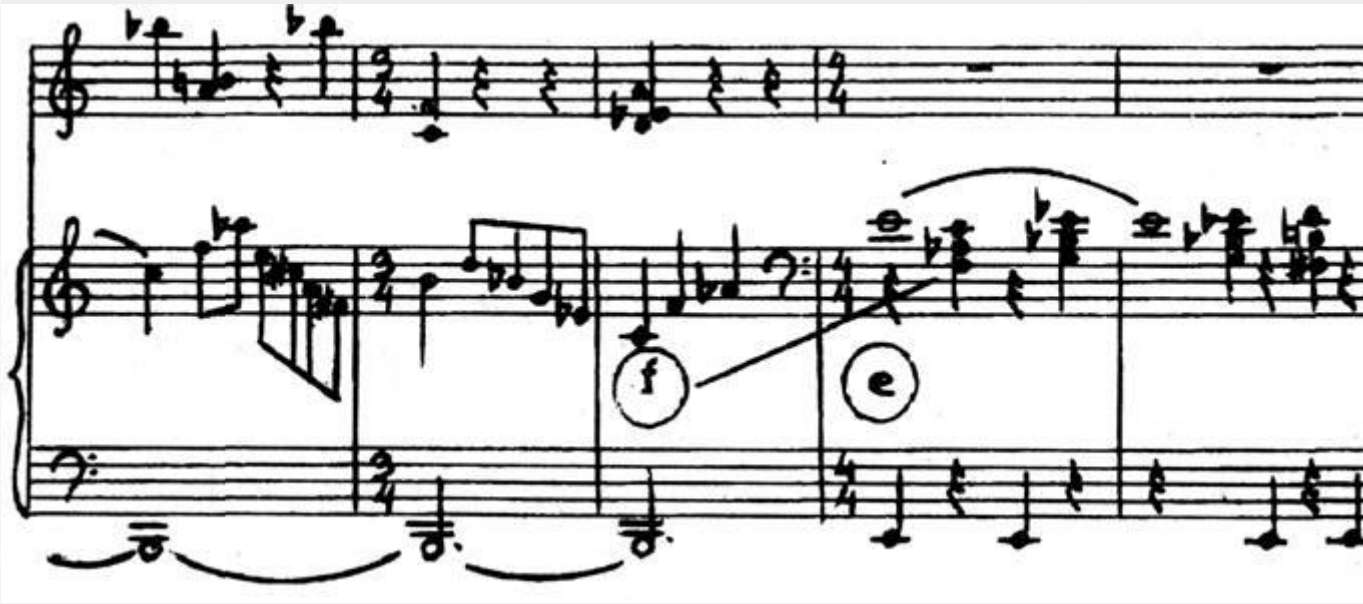
85. ПРОКОФЬЕВ. САРКАЗМЫ. IV *

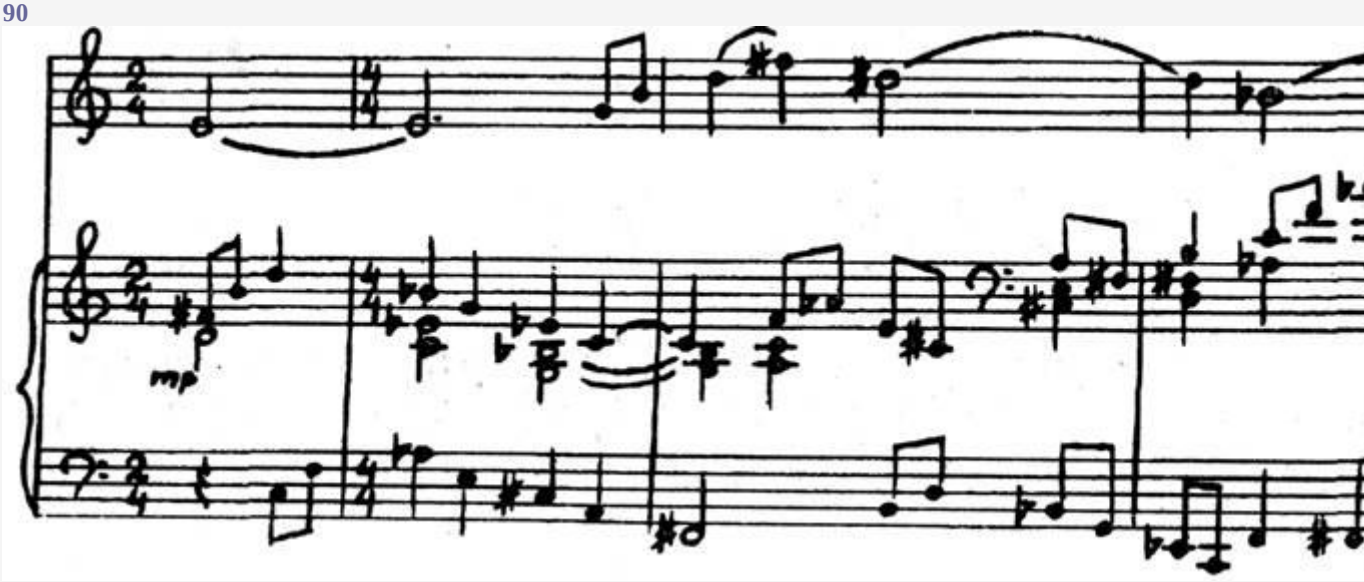


* Изложение упрощено

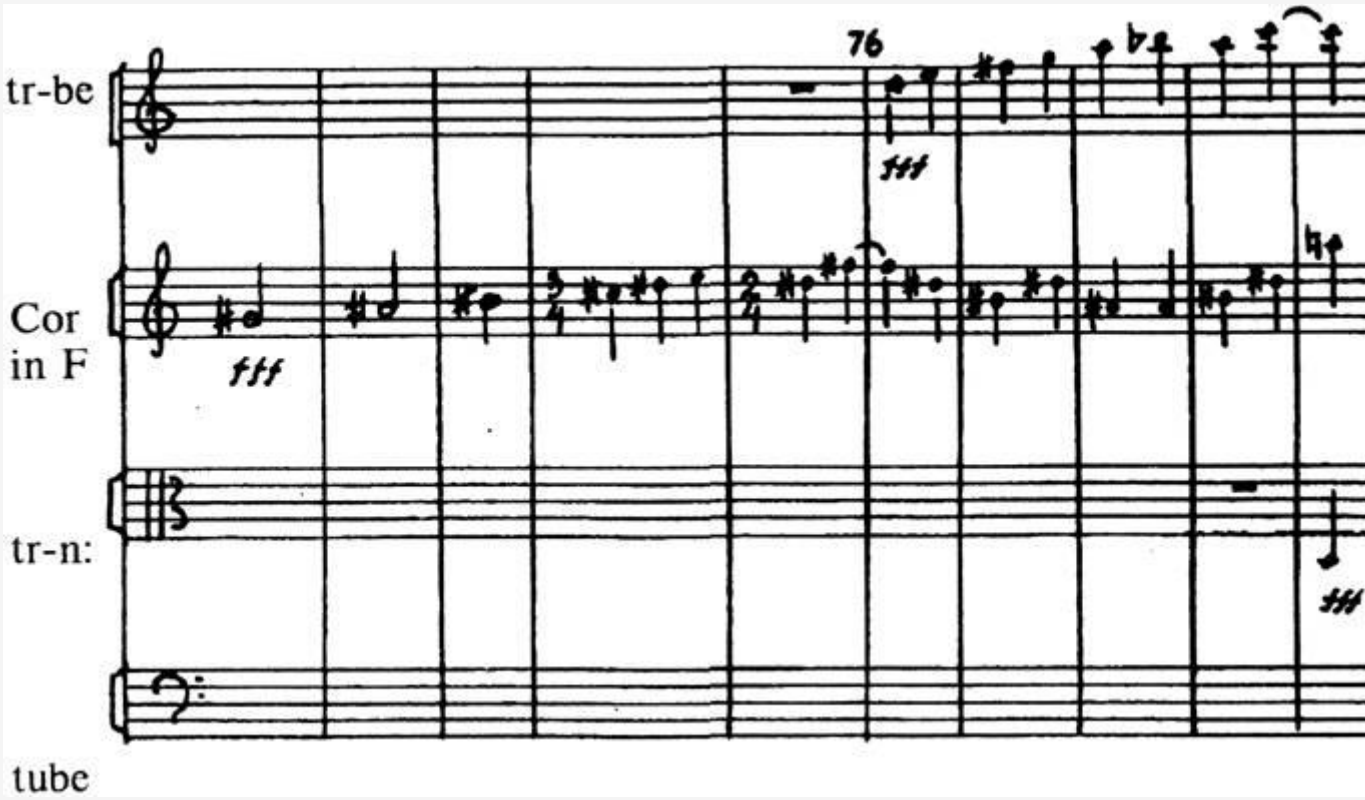
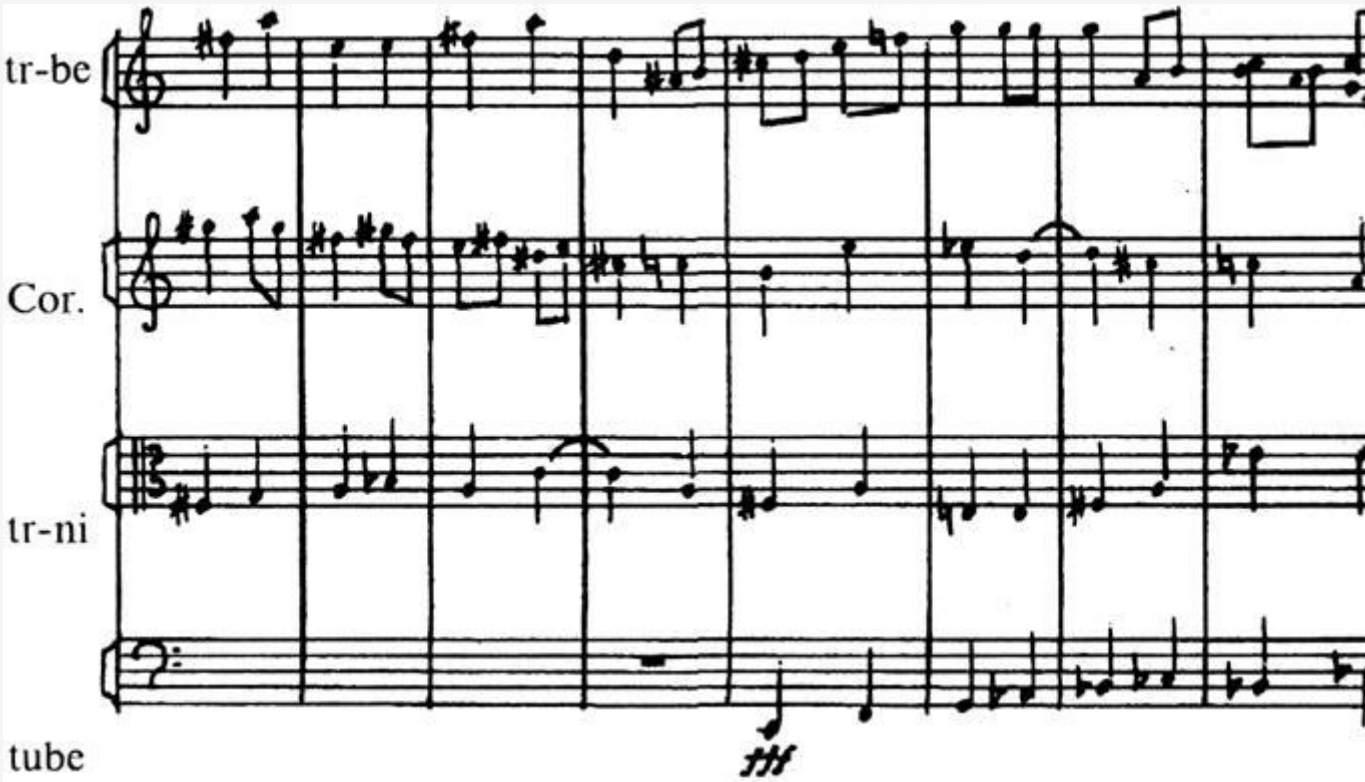
86. BARTOK. MIKROKOSMOS. V, 123

87. СТРАВИНСКИЙ. ПОЦЕЛУЙ ФЕИ *

* Политональность с производными ладами.

88. ШОСТАКОВИЧ. СОНАТА № 2, I (УПРОЩЕНО)

* Основная тональность (B-dur) в начале представлена как производный лад от IV ступени, т.е. как Es; затем в мелодическом голосе образуется субтональное отклонение "замкнутого типа" в g (7-8 тт.); в 13-14 тактах вновь уход в g, а затем "развивающее" отклонение в B (17-19 тт.), создающее эффект модуляции. Приход к монотональности B-dur позволяет говорить о совпадении "развивающего типа" политонального отклонения со "сближающим".

89. ШНИТКЕ. СОНАТА №1, II



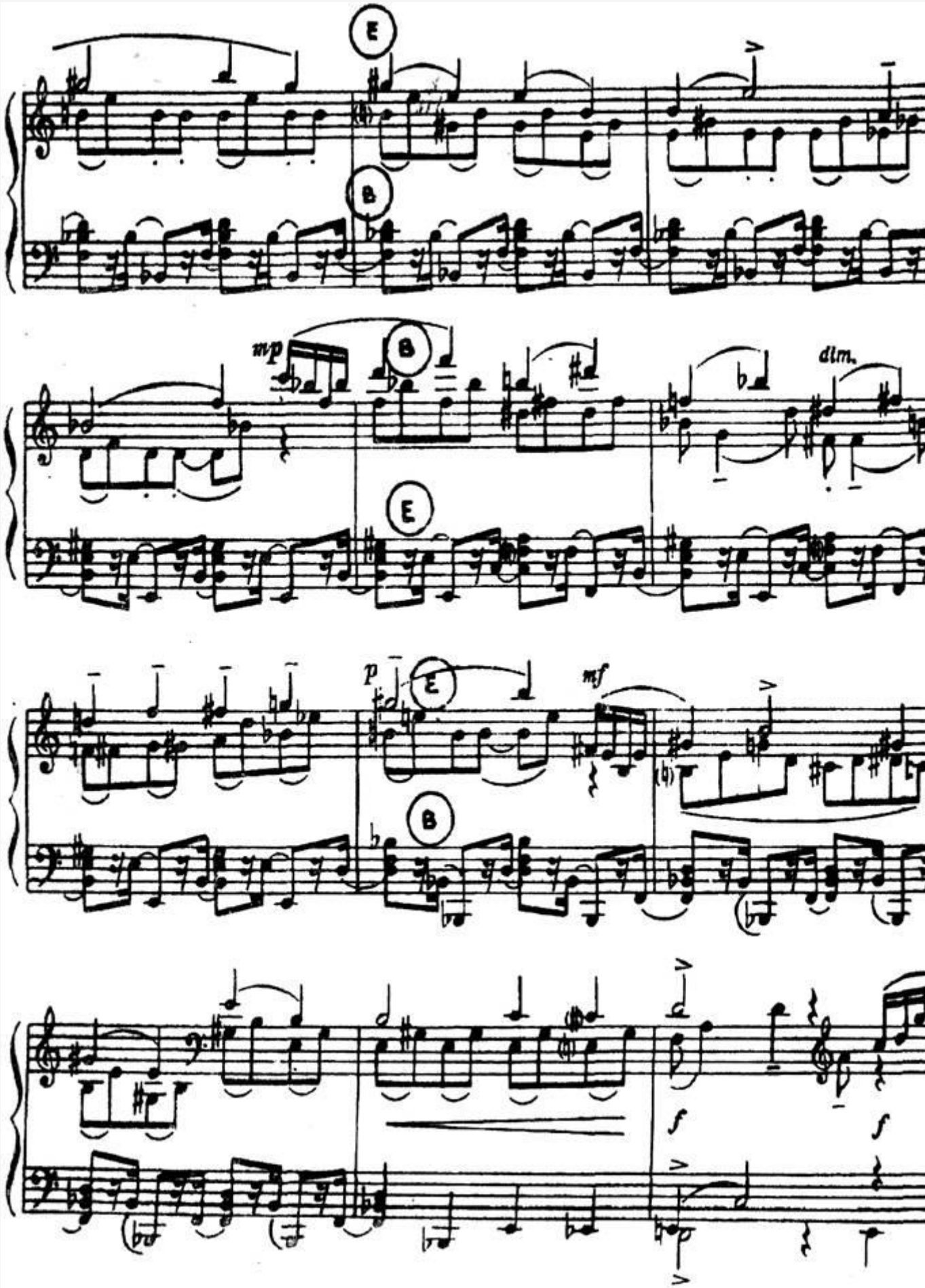
90

*/ хроматическая политональность с "рыхлой тональностью" в каждом слое. (Техника письма : тонально-додекафонная)

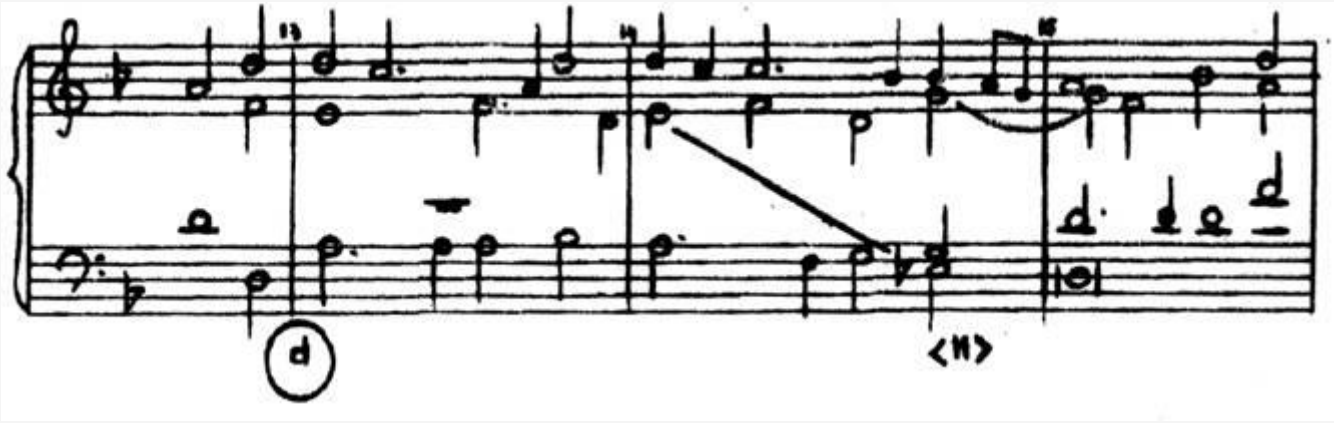
91. ШОСТАКОВИЧ. 4 СИМФОНИЯ, I (изложение упрощено)

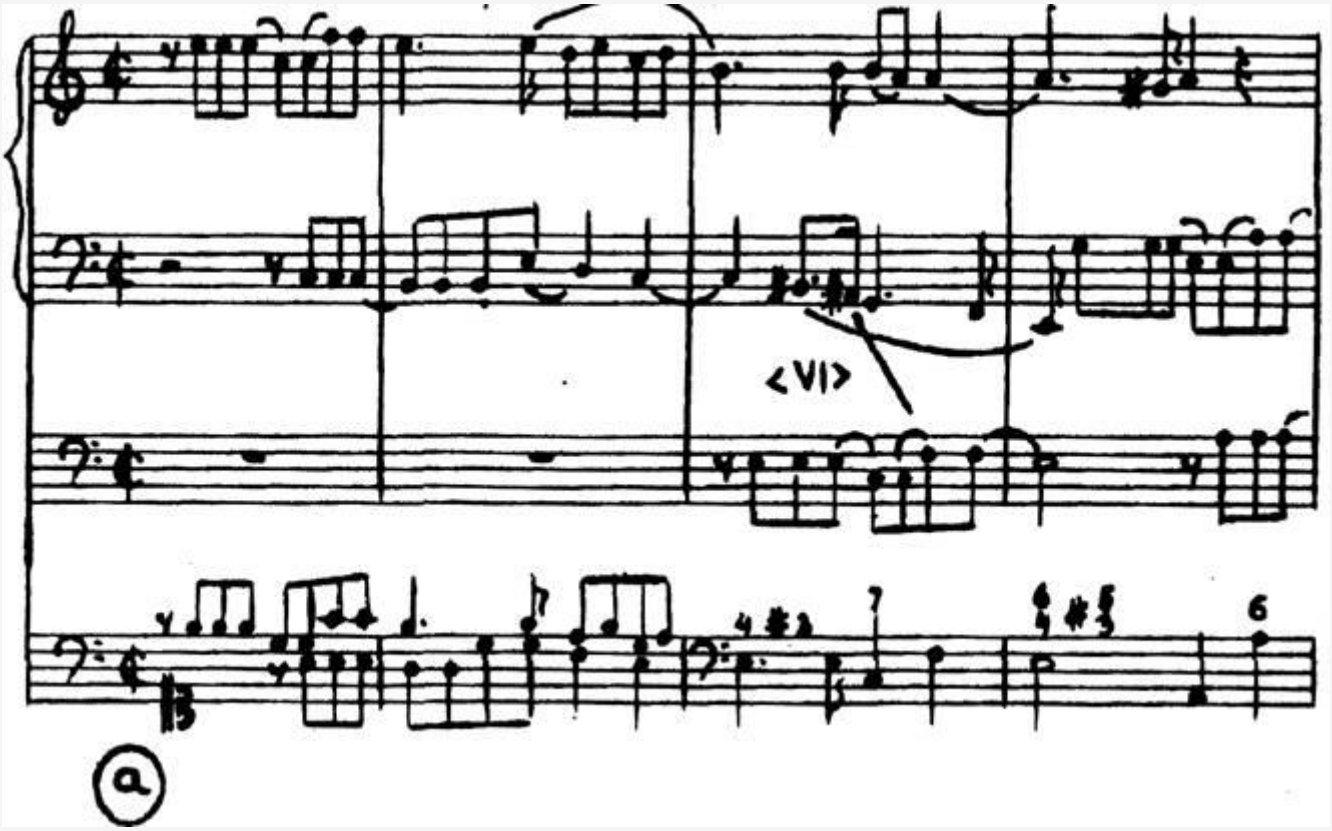


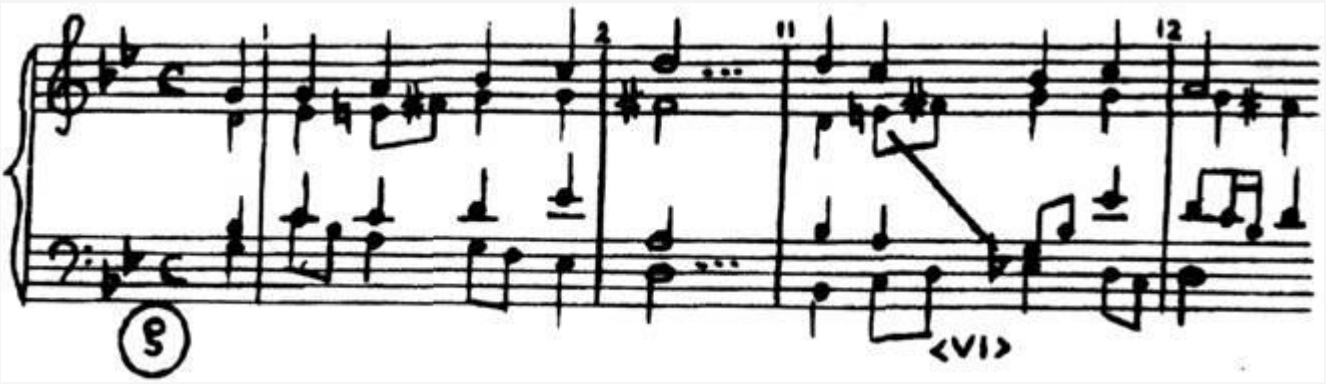
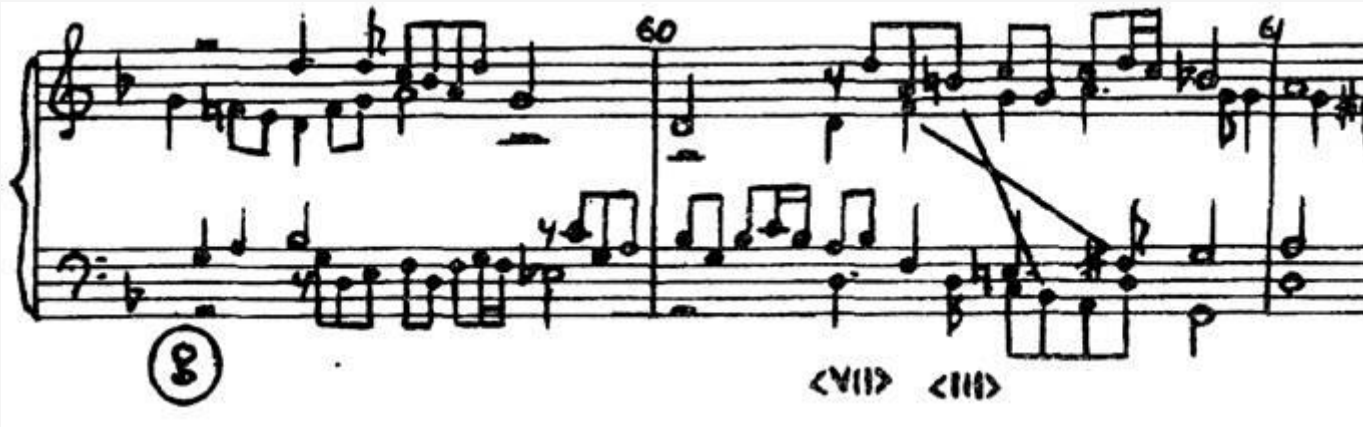
*/

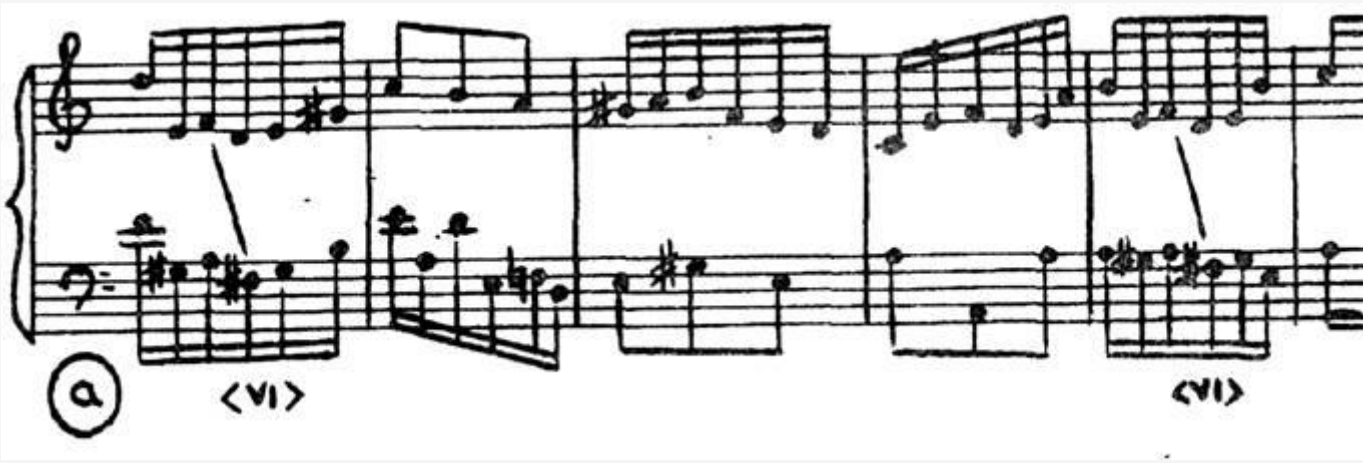
* Примечание: политональный канон с острейшим малосекундовым соотношением тональностей.

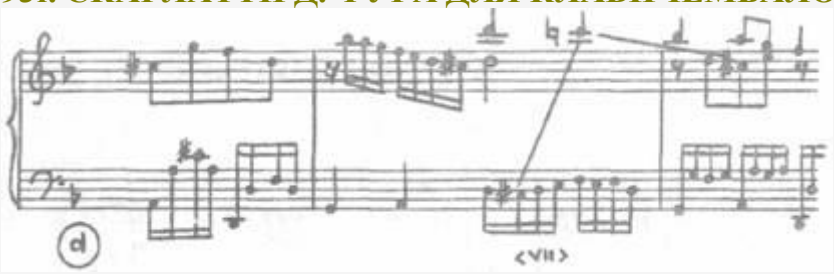
92. ПРОКОФЬЕВ. ПЯТАЯ СОНАТА, I

E
B
mp
B
dim.
E
p
E
mf
B
f
f

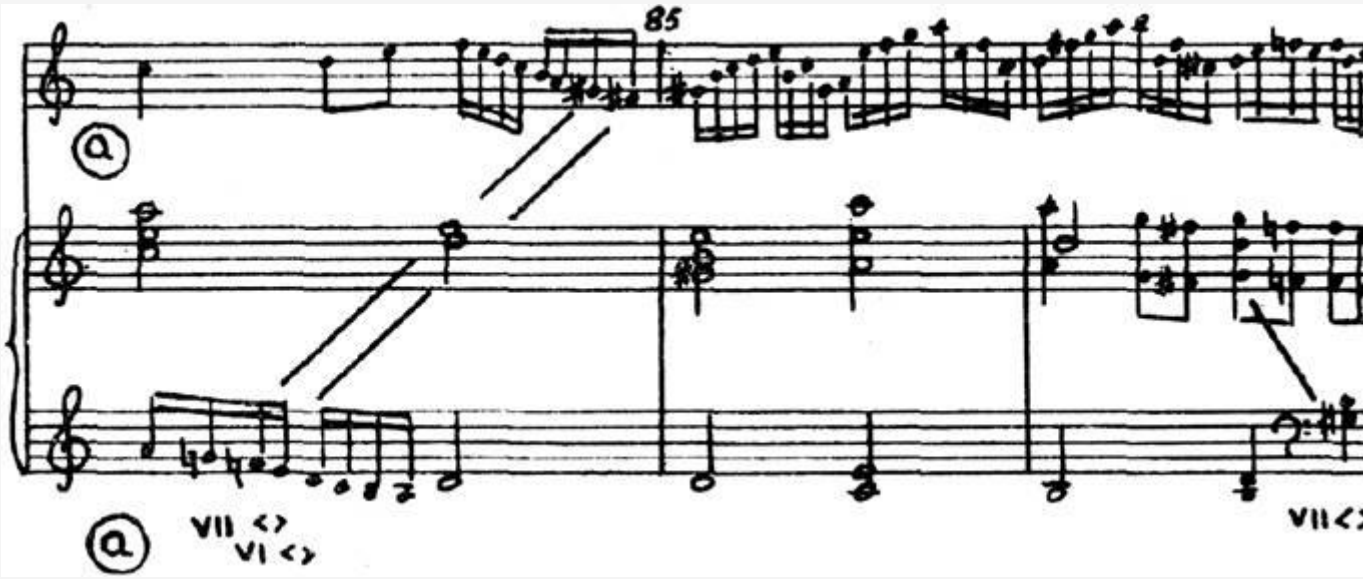
93a. ПАЛЕСТРИНА. РИЧЕРКАР В I ТОНЕ

93b. ПЕРСЕЛЛ. MODERATO (ФУГА) ИЗ V СОНАТЫ



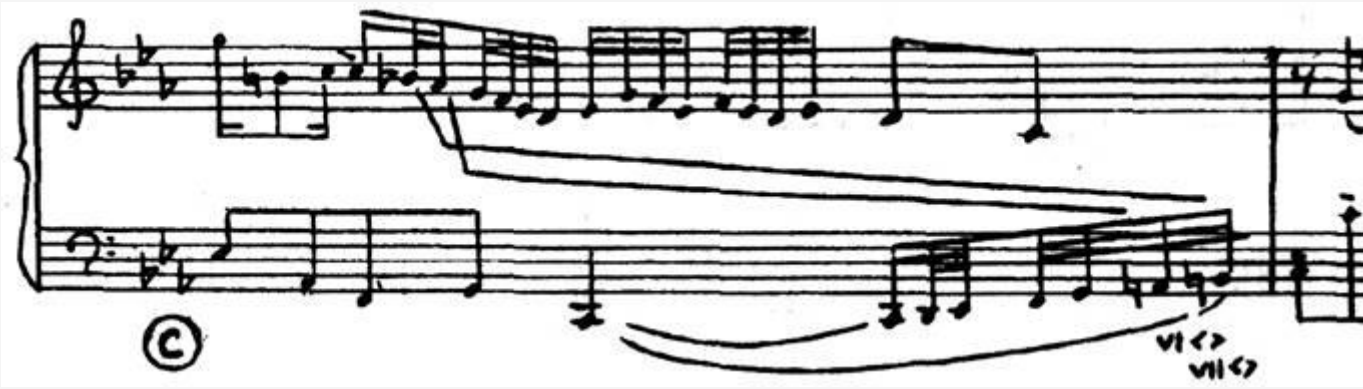
93c. БАХ. "371 CHORALGESANGE", 304

93d. ФРЕСКОБАЛЬДИ. КАНЦОНА ВО II ТОНЕ

93e. БАХ. ПАРТИТА ЛЯ-МИНОР, ФАНТАЗИЯ

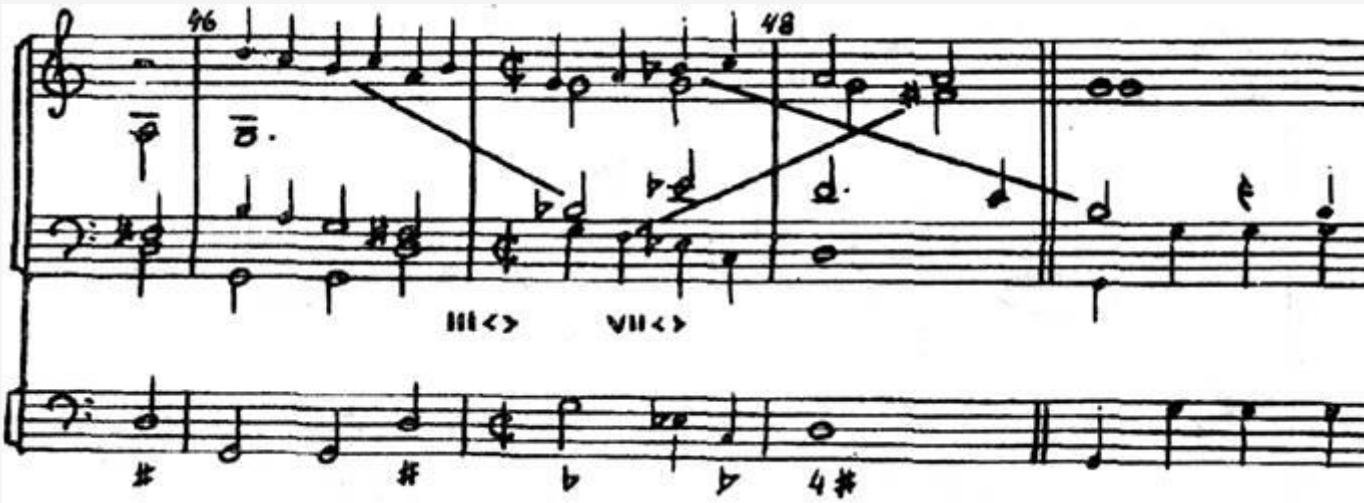
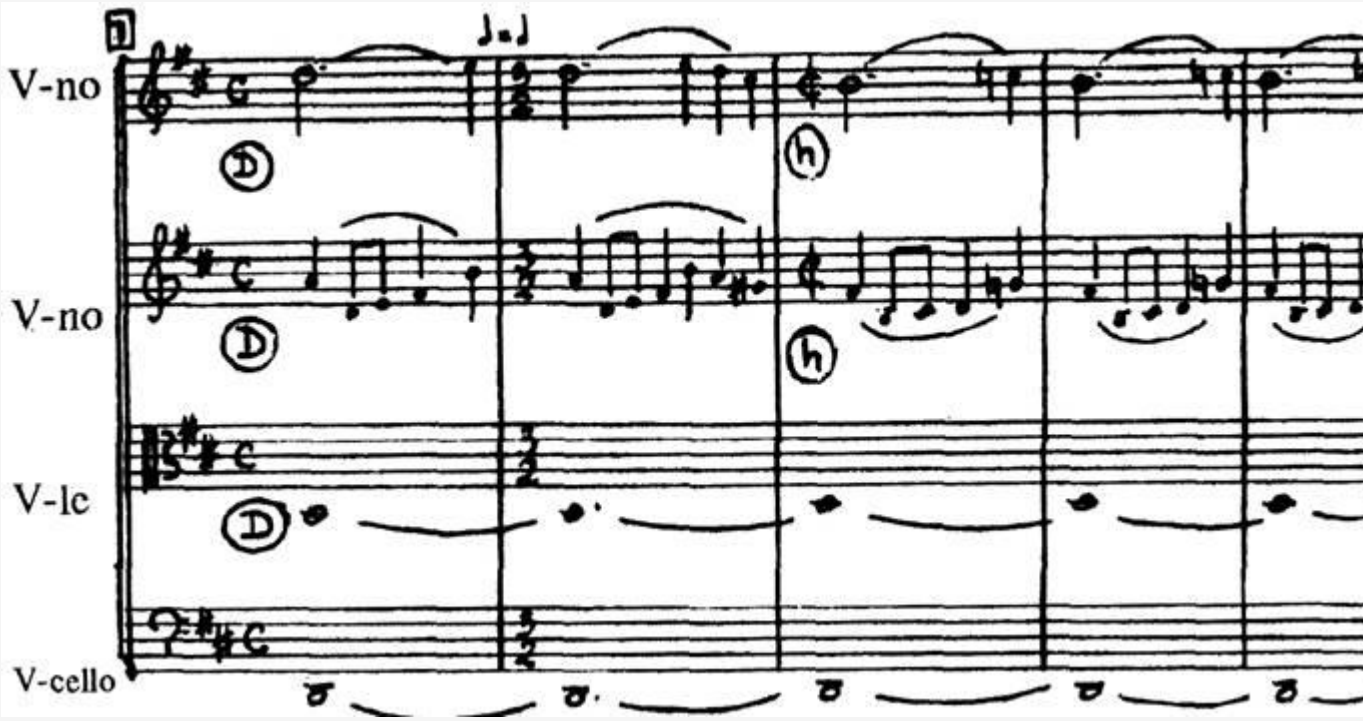
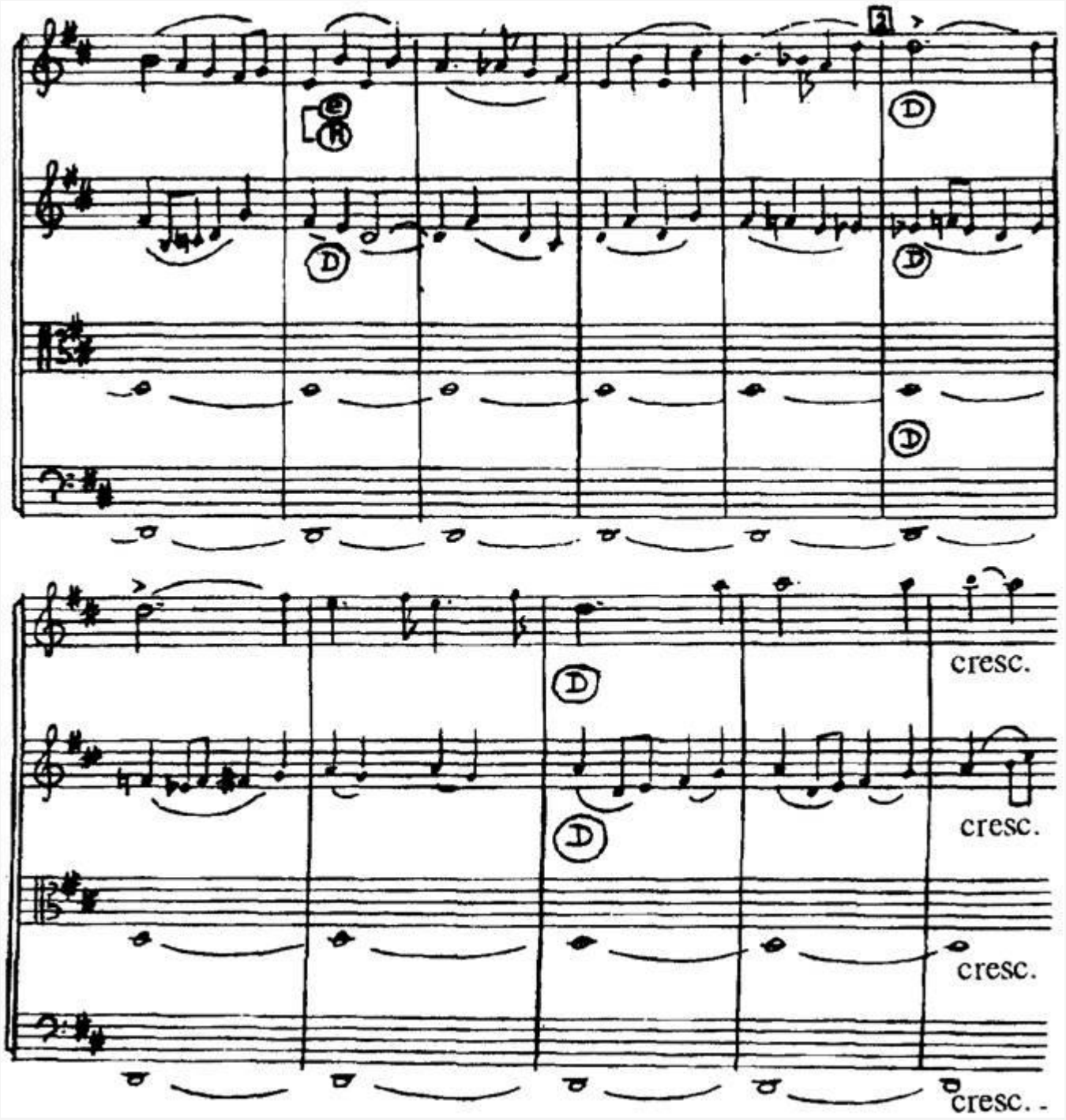


93f. СКАРЛАТТИ Д. ФУГА ДЛЯ КЛАВИЧЕМБАЛО

94a. РЕЙНКЕН. СОНАТА a-moll, I ДЛЯ ДВУХ СКРИПОК, ВИОЛЫ И BASSO CONTINUO

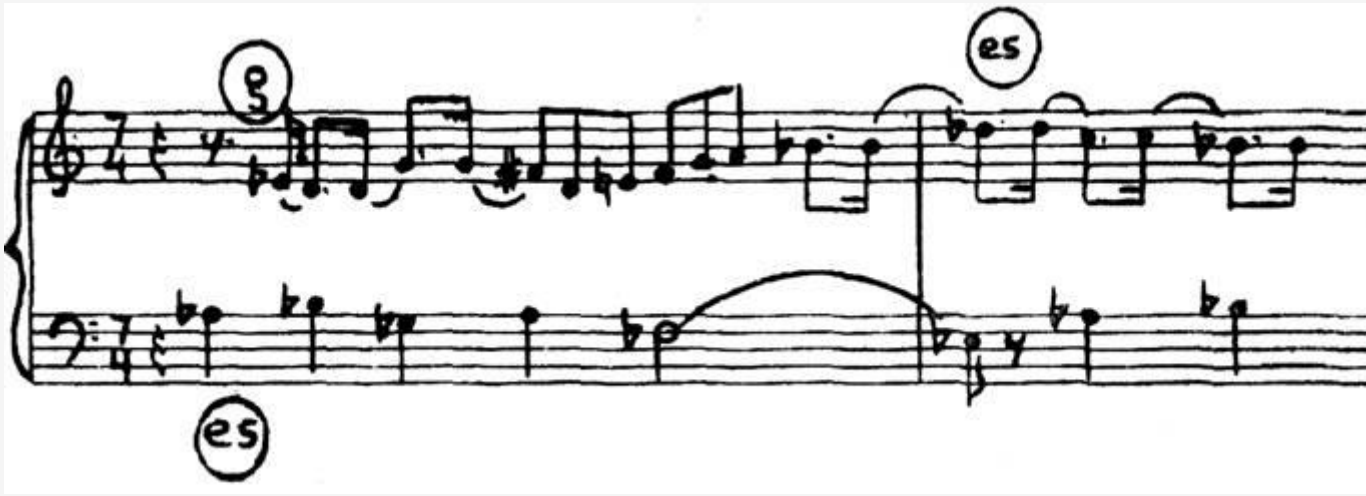


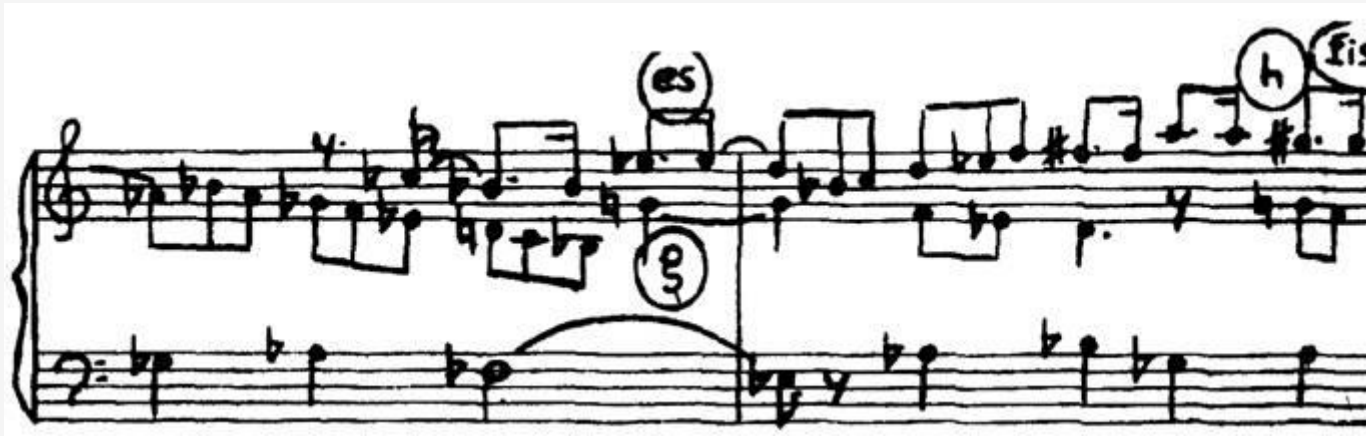
94b. БАХ. ПАРТИТА ДО-МИНОР, СИМФОНИЯ

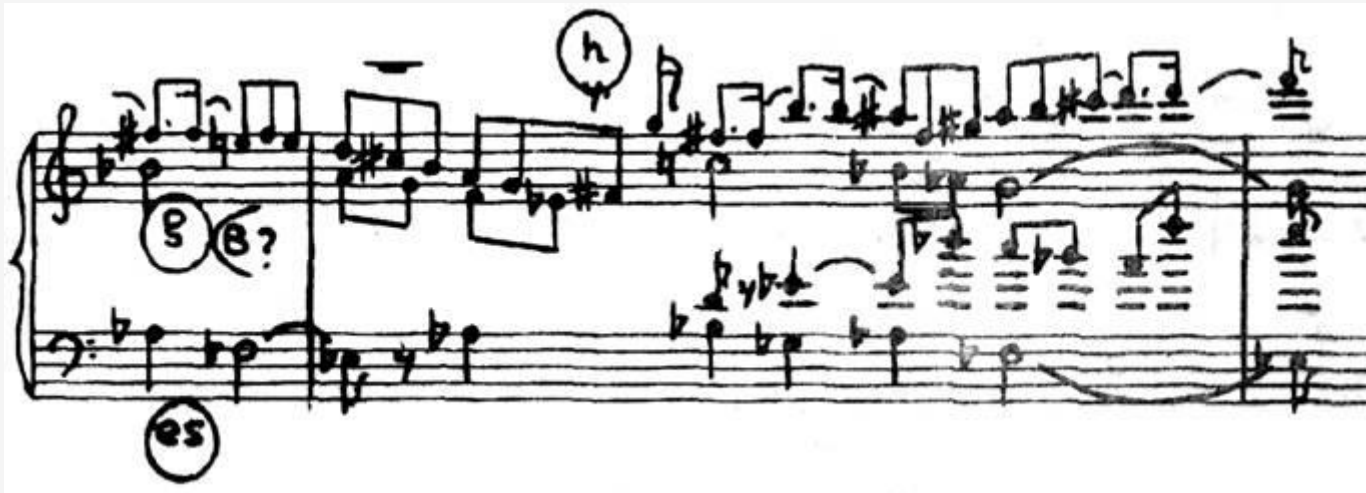


95. ЯЖЕМБСКИЙ. КАНЦОНА ДЛЯ КВАРТЕТА СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И BASSO CONTINUO

96. ШОСТАКОВИЧ. КВАРТЕТ №4, 1

97. ХИНДЕМИТ. КОНЦЕРТ, op. 38 "БАССО-ОСТИНАТО"

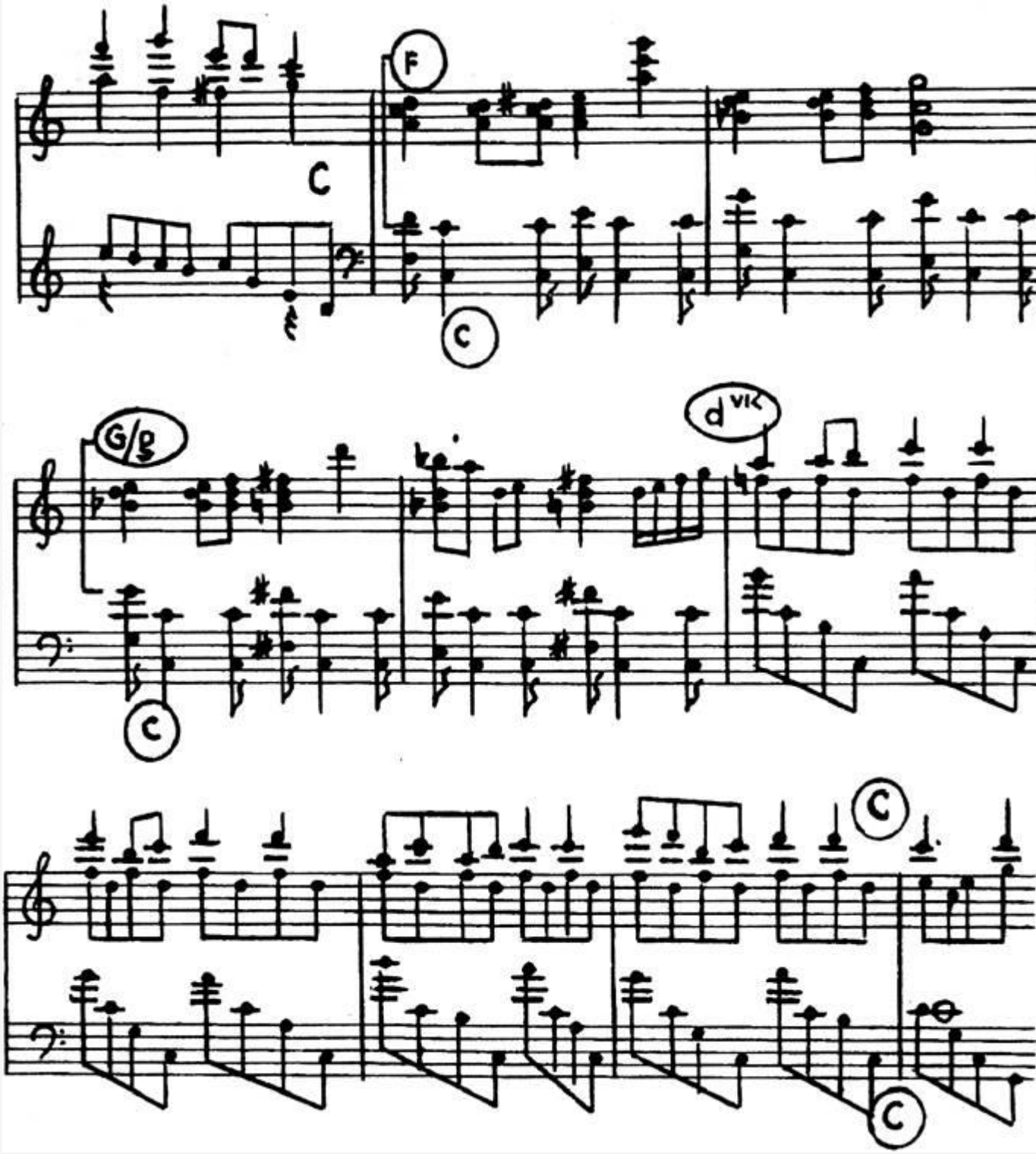
Schnelle Viertel

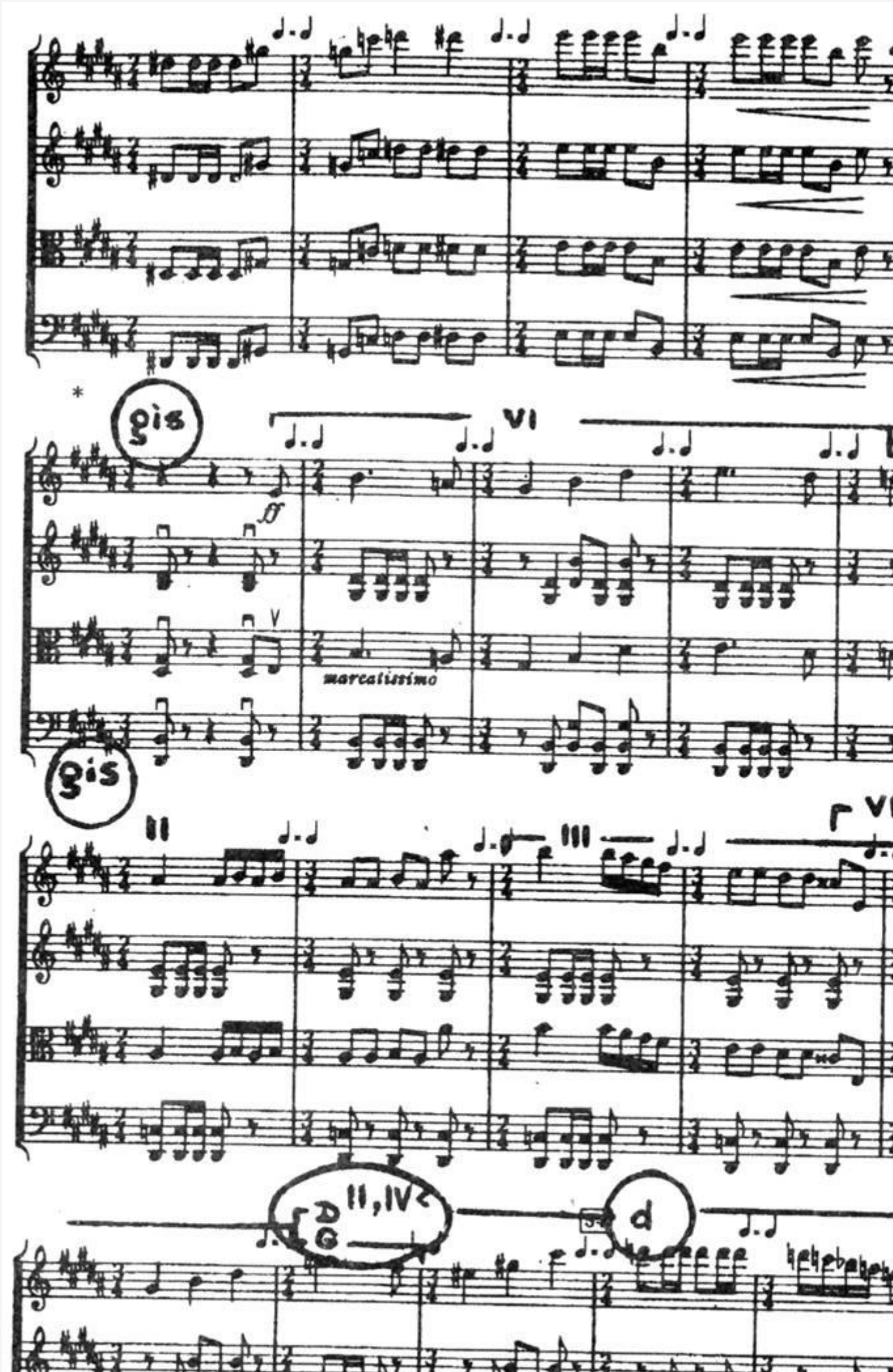

es
es

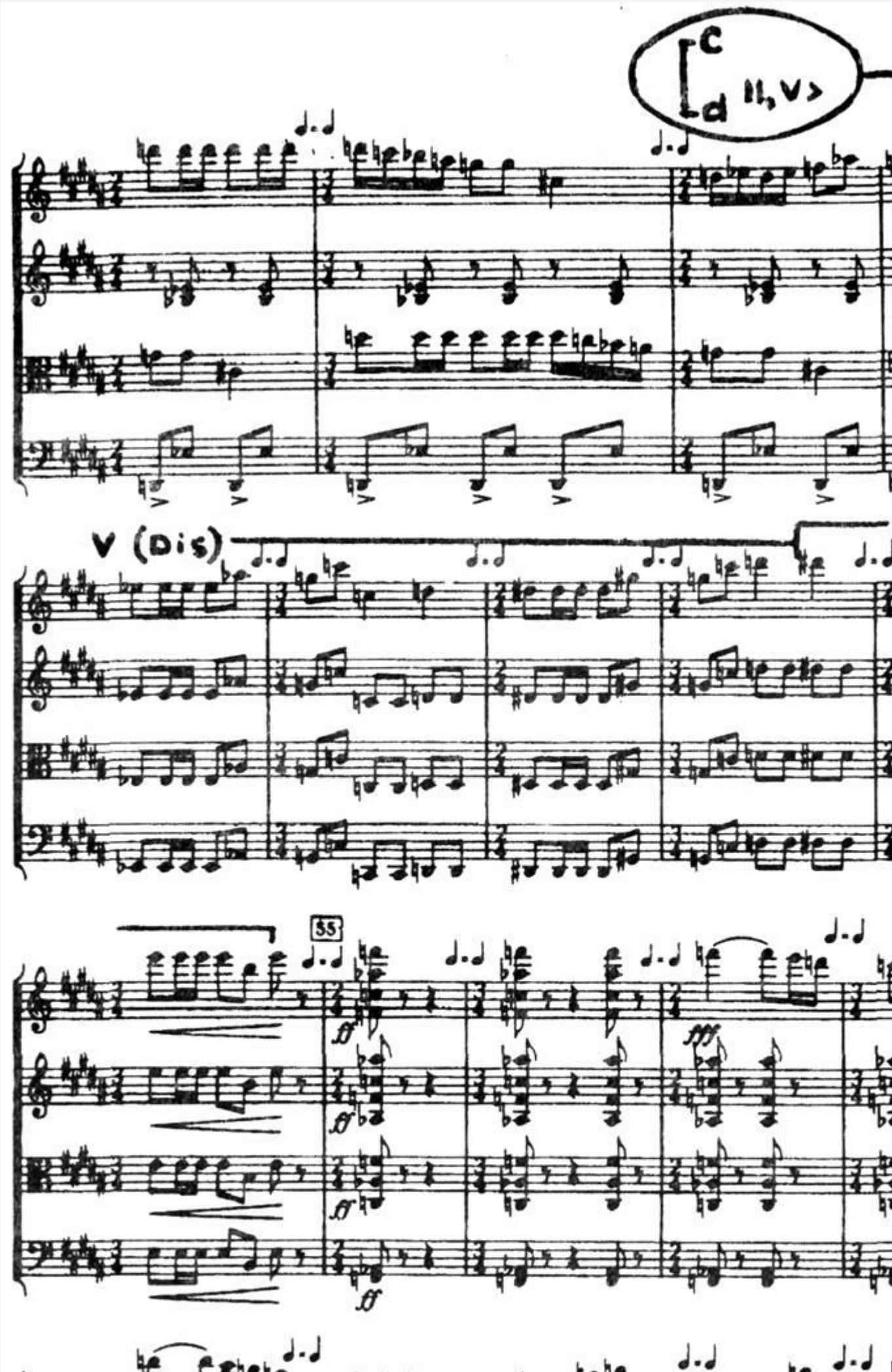

es
h

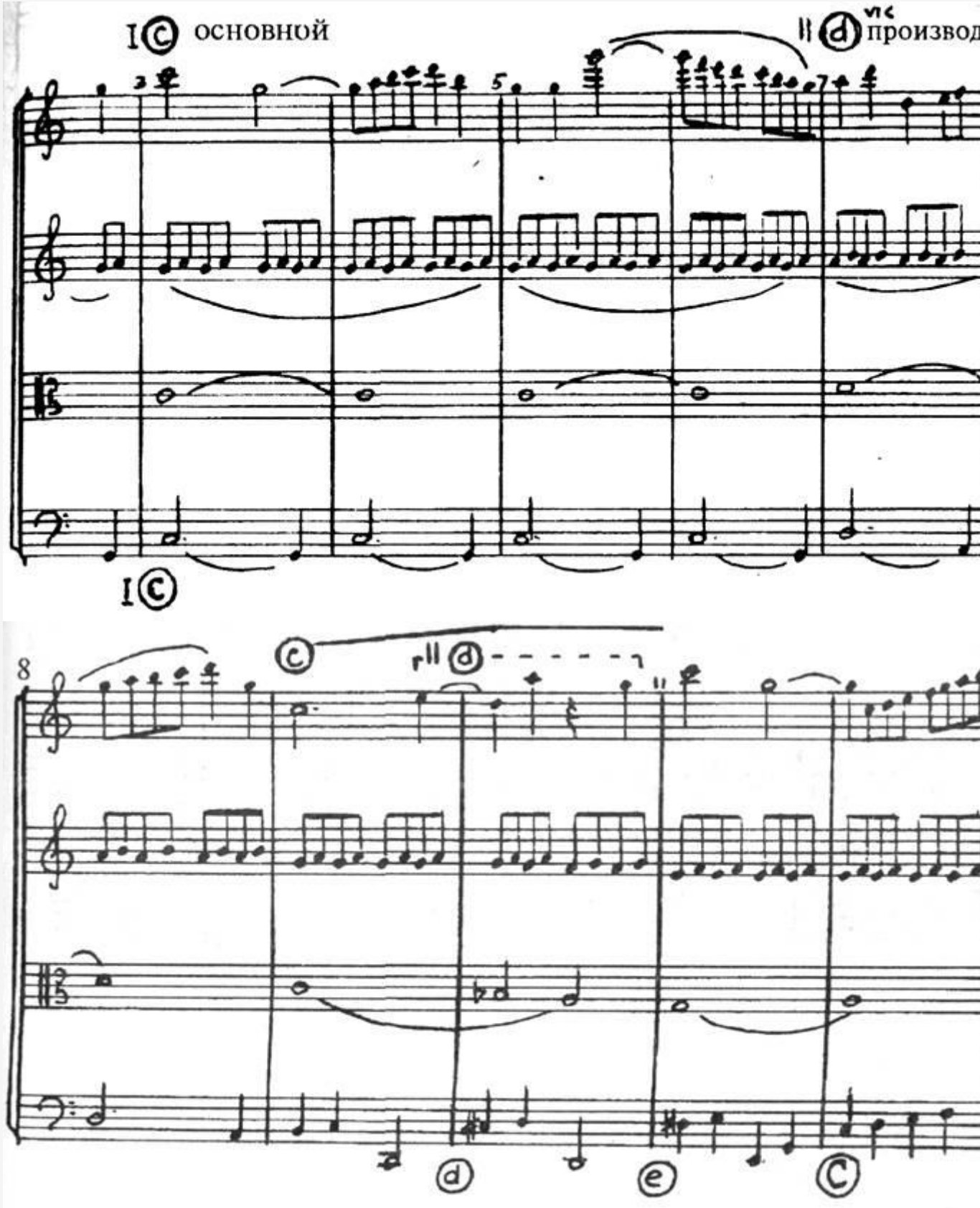
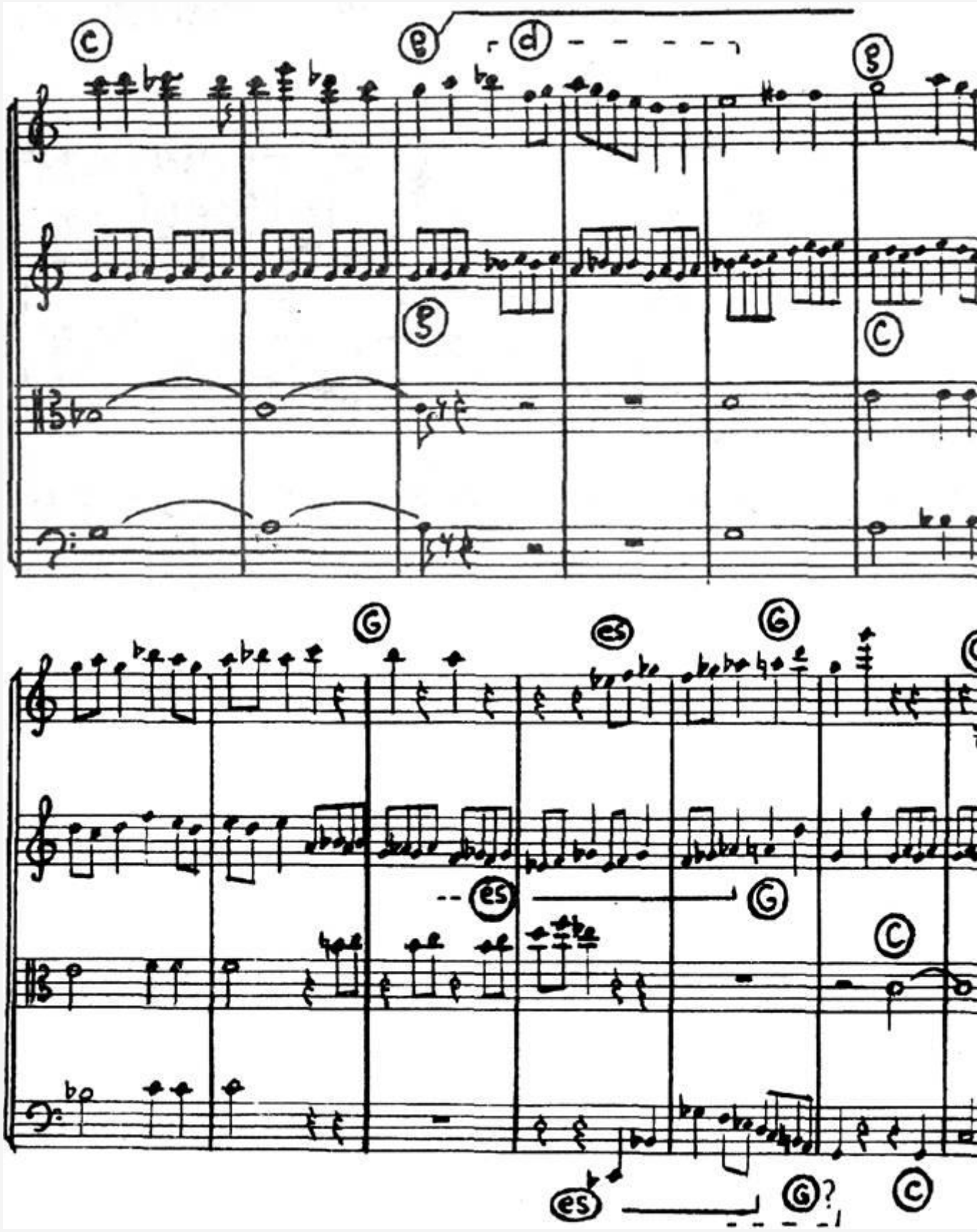

h
B?
es

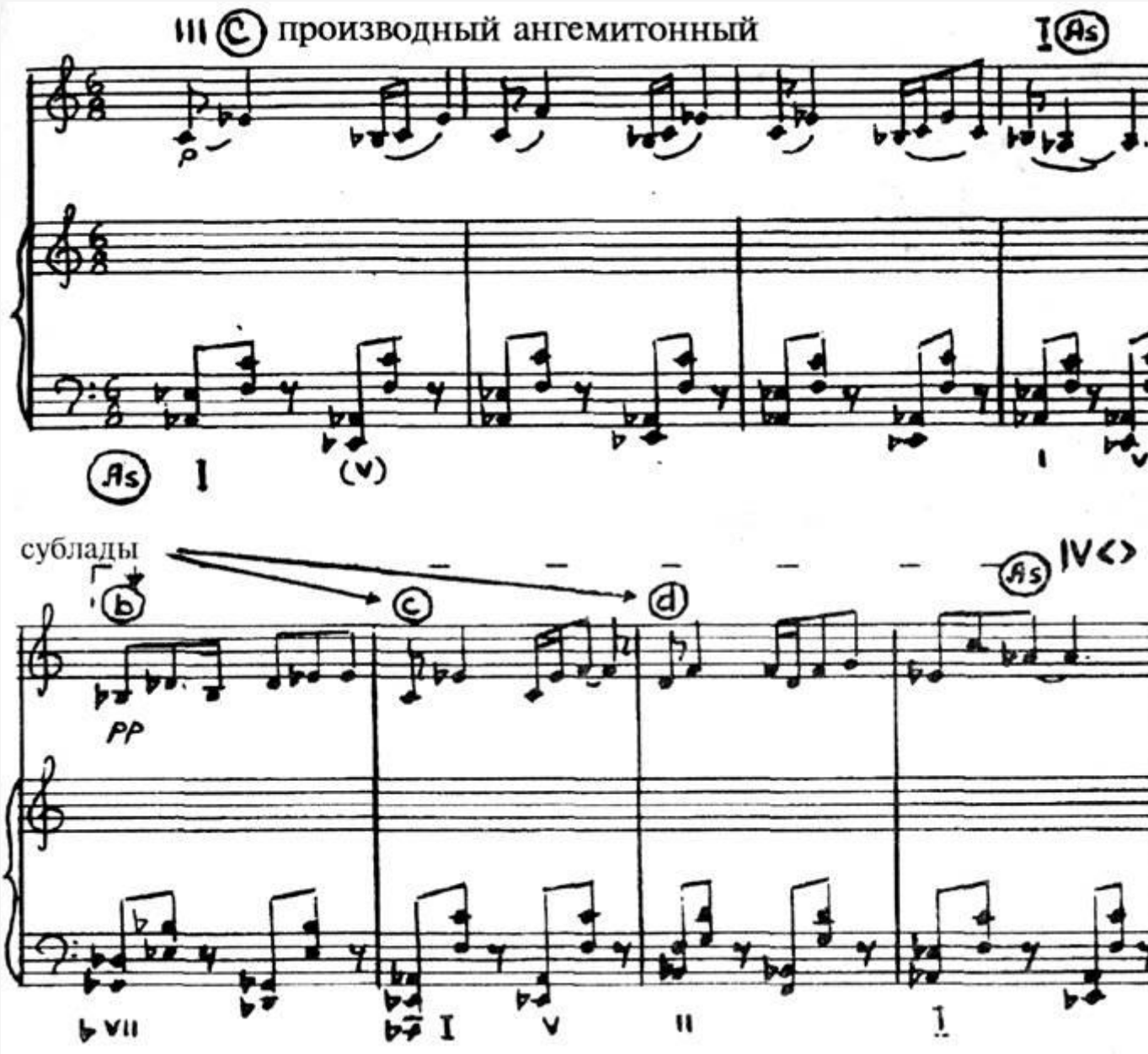
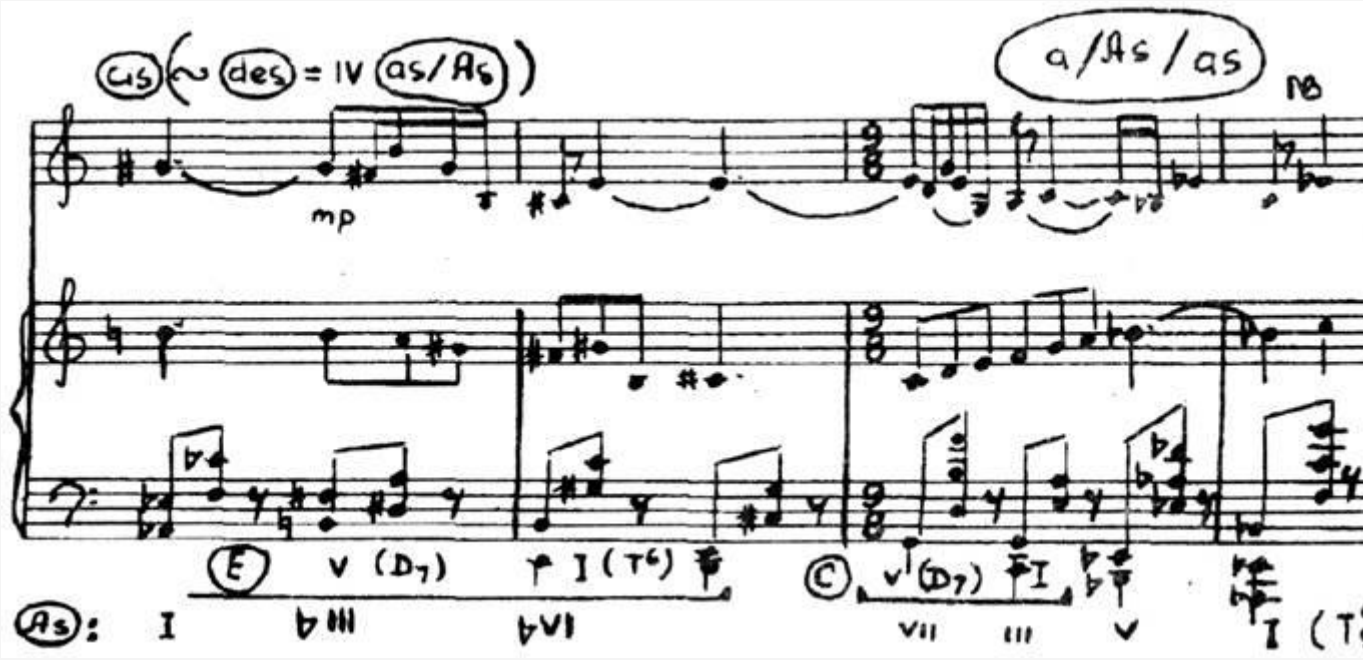
98. ПРОКОФЬЕВ. СОНАТА №3

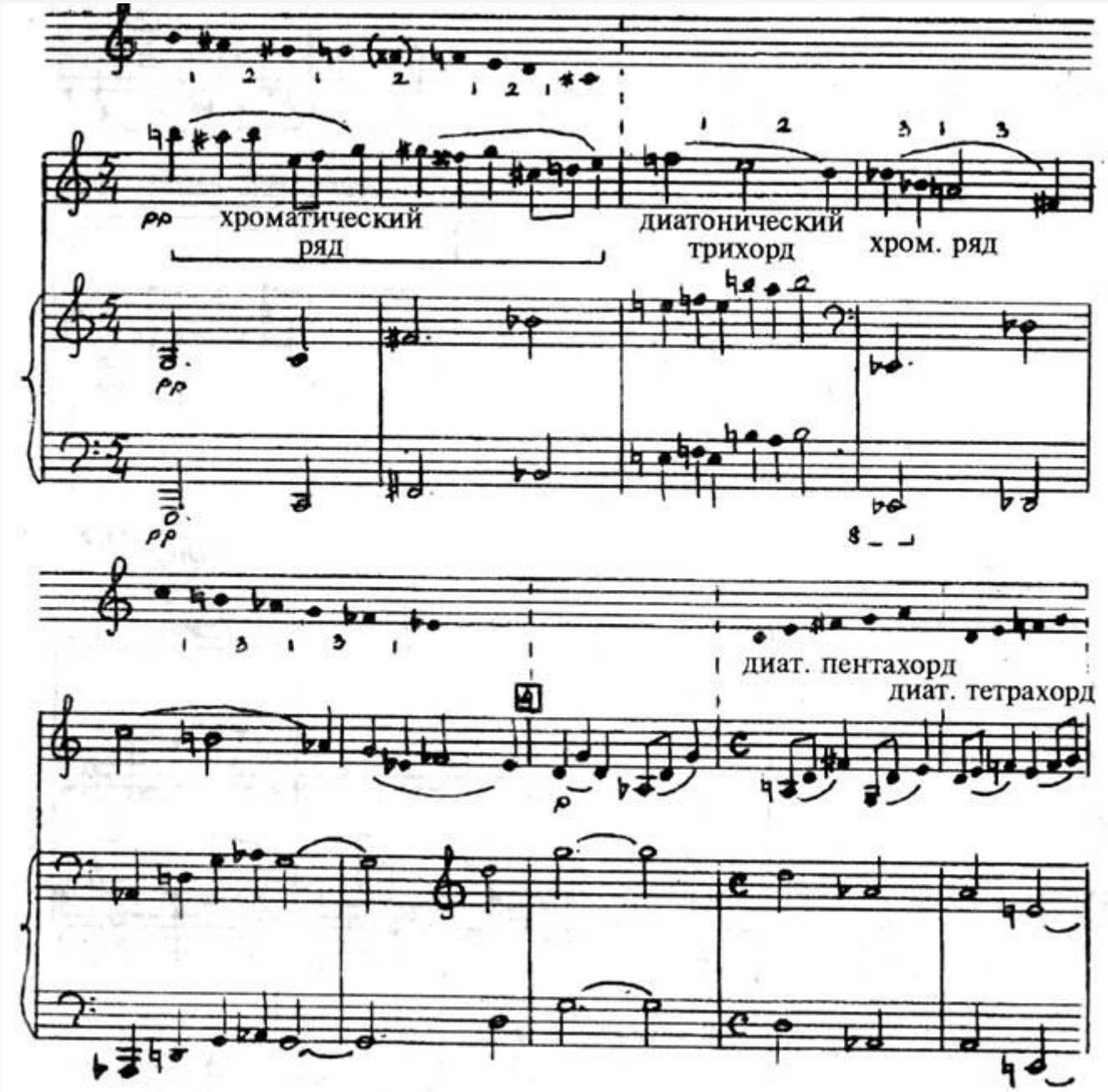
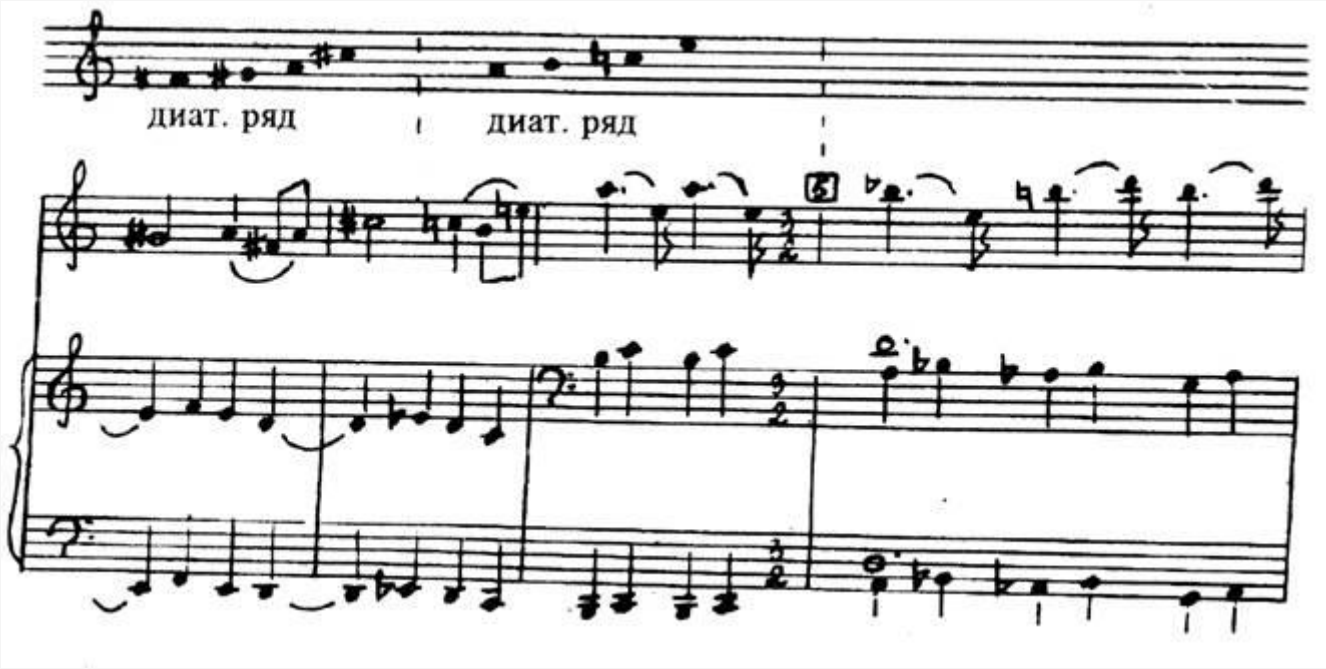


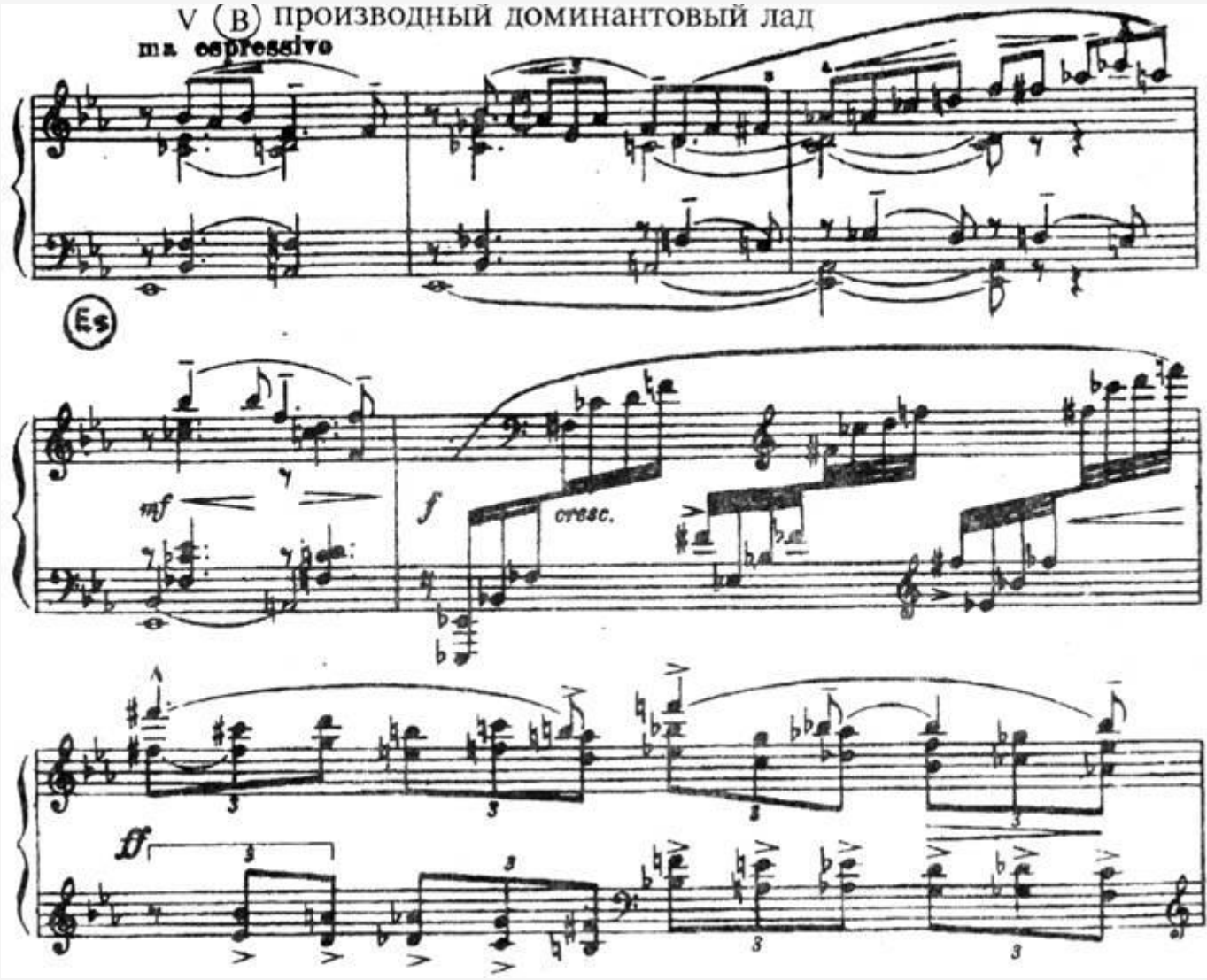
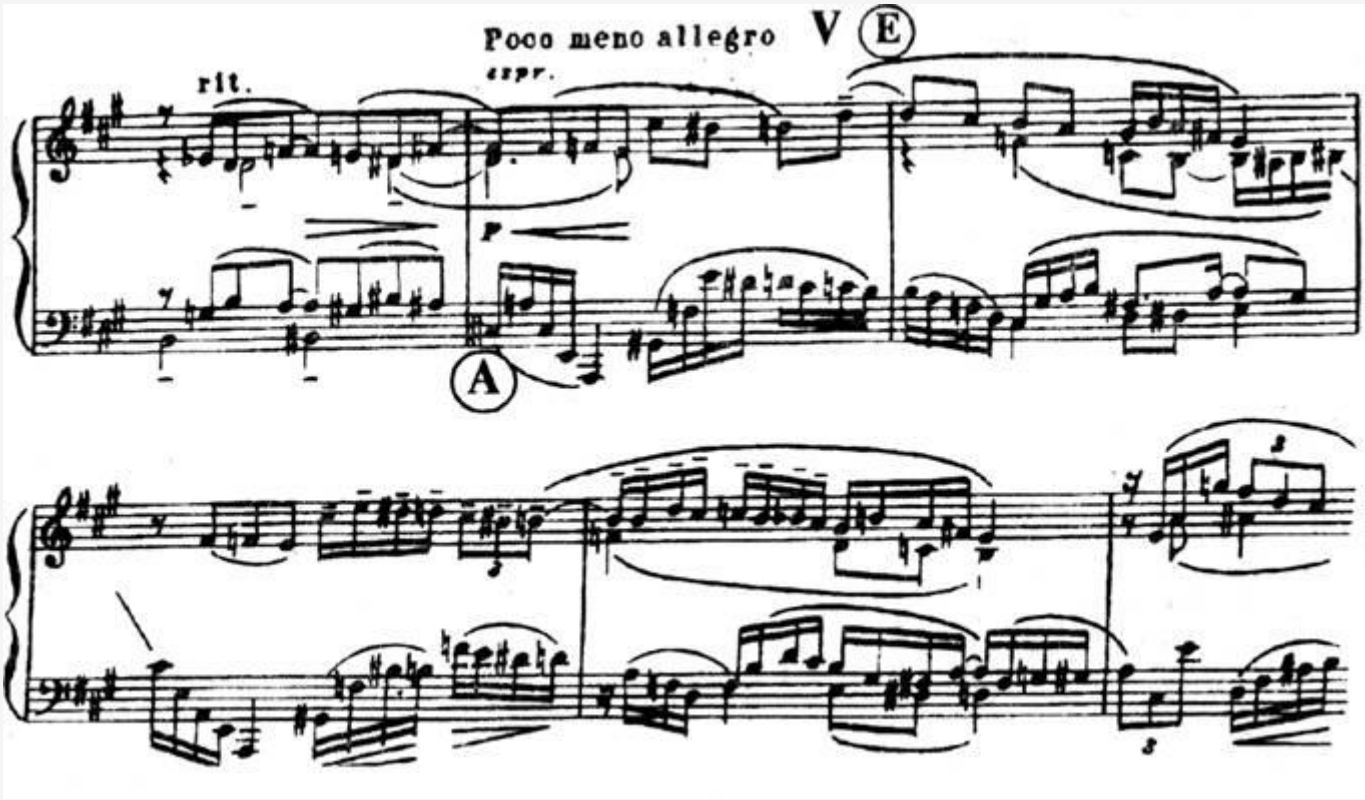
99. ШОСТАКОВИЧ. КВАРТЕТ №3, III

gis
VI
ff
V
marcatissimo
gis
II
III
II,IV
d

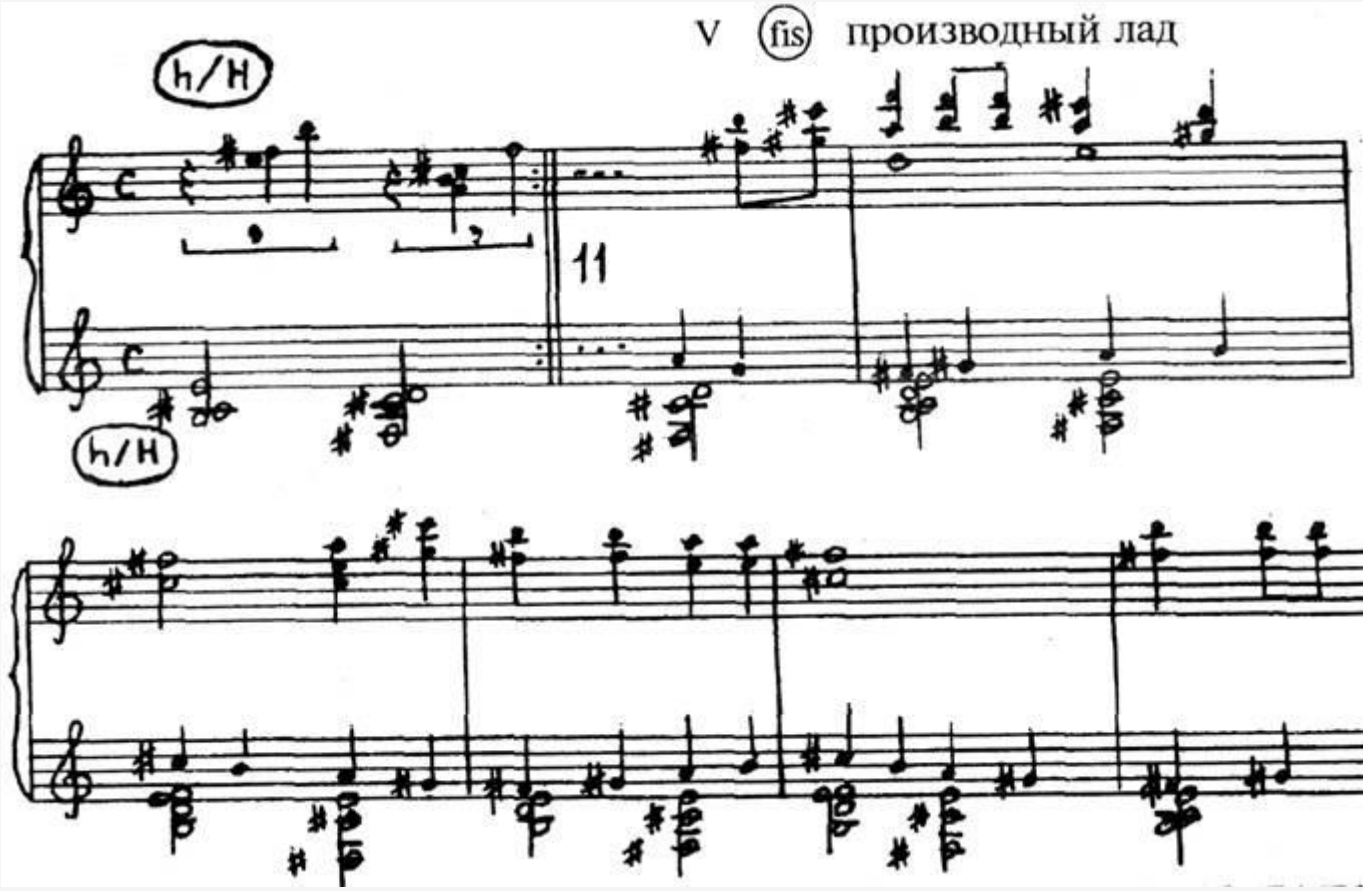
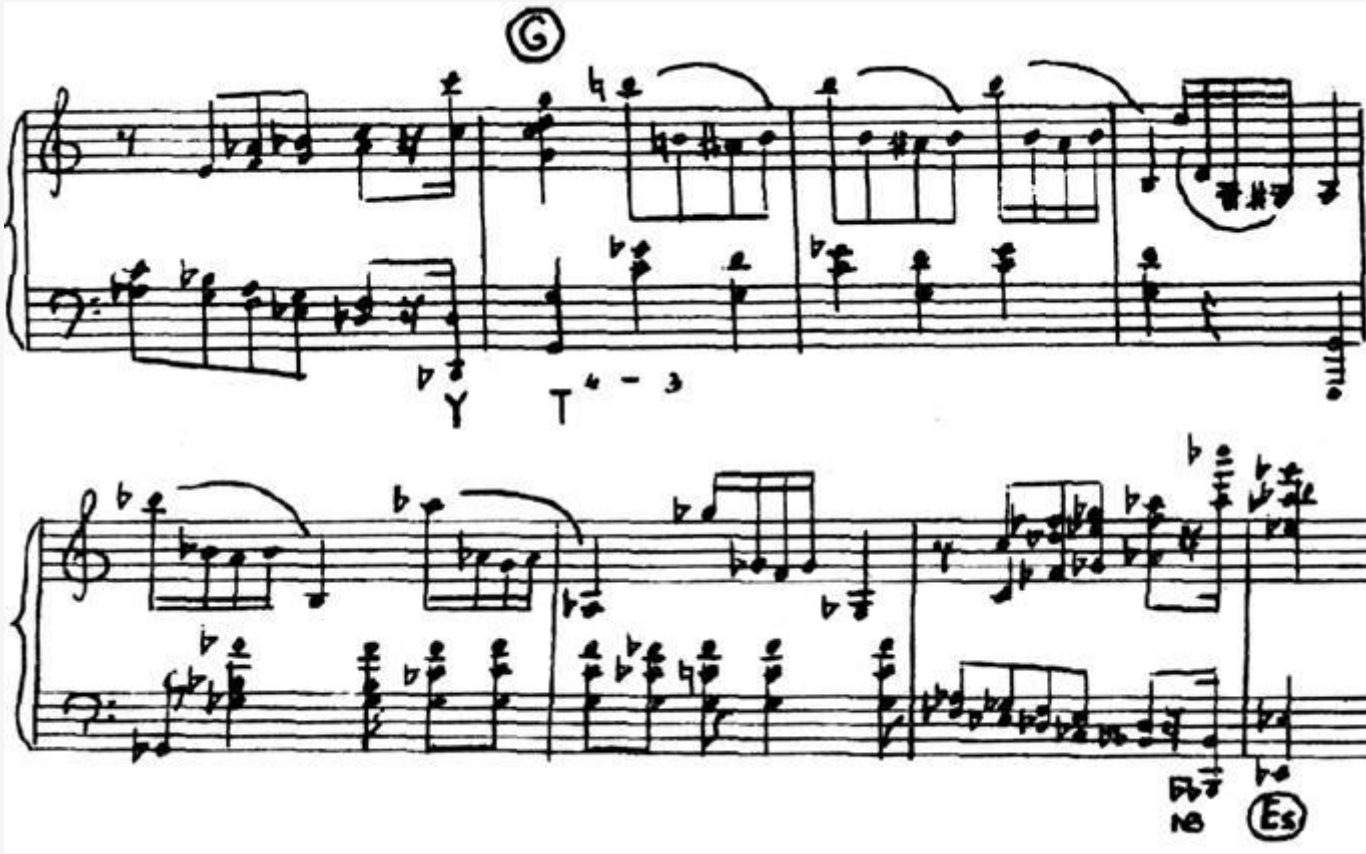
*/Основной центр. Все остальные (местные) центры отмечены римскими цифрами и латинскими буквами.

C
d II, V>
V (Dis)
55

100. ШОСТАКОВИЧ. КВАРТЕТ №1, IV

C
B
d
B
B
C
G
es
G
es
G
C
es
G?
C

100 а. МИЙО. КОНЦЕРТ, II "РОМАНС" (упрощено)


Gs
des = IV as/As
mp
a/As/as
E
V (D7)
I (T6)
C
V (D7)
I
As:
I
III
IV
VII
III
V
I

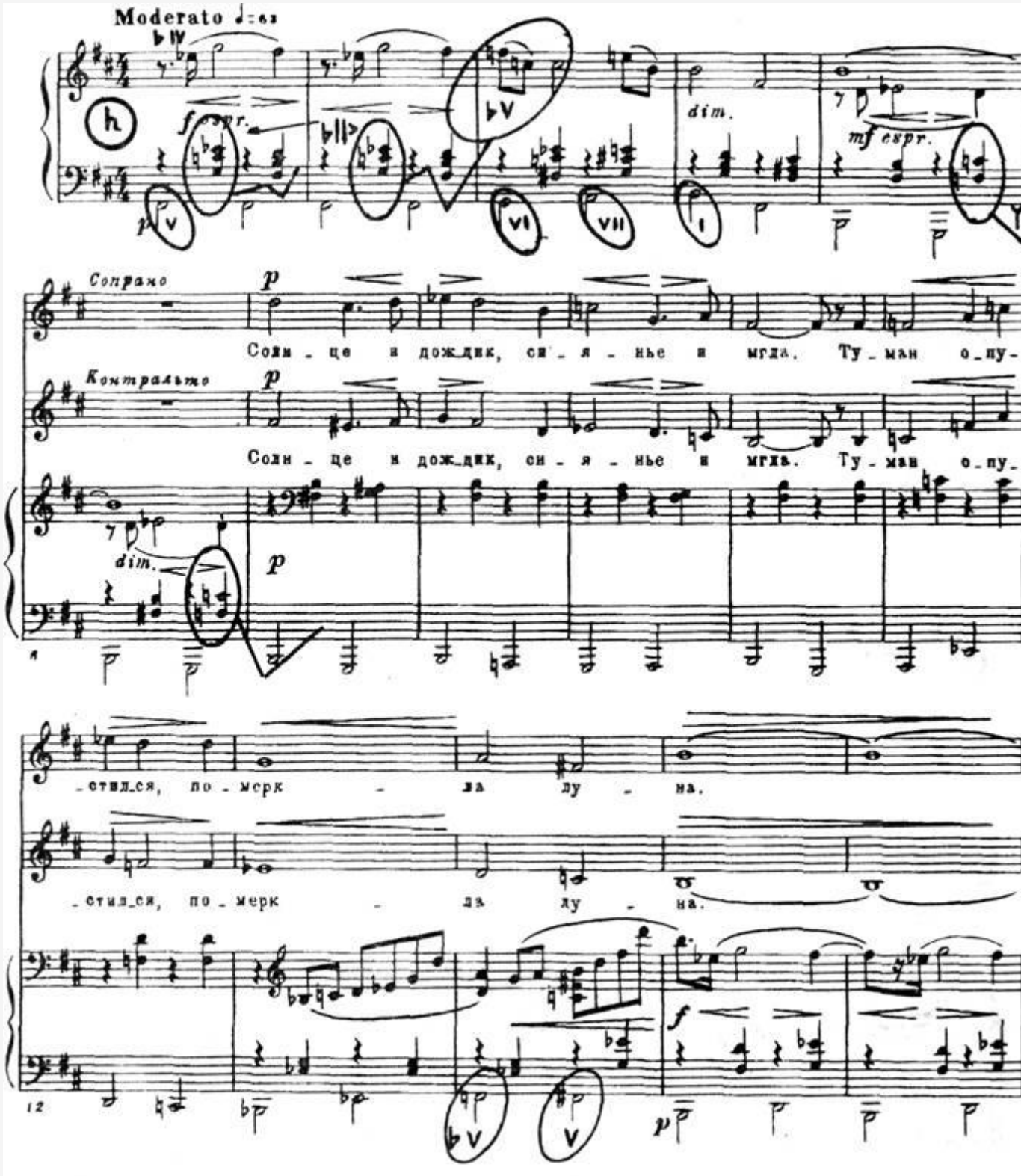
101. ШОСТАКОВИЧ. СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИЯНО. op. 134, I

310

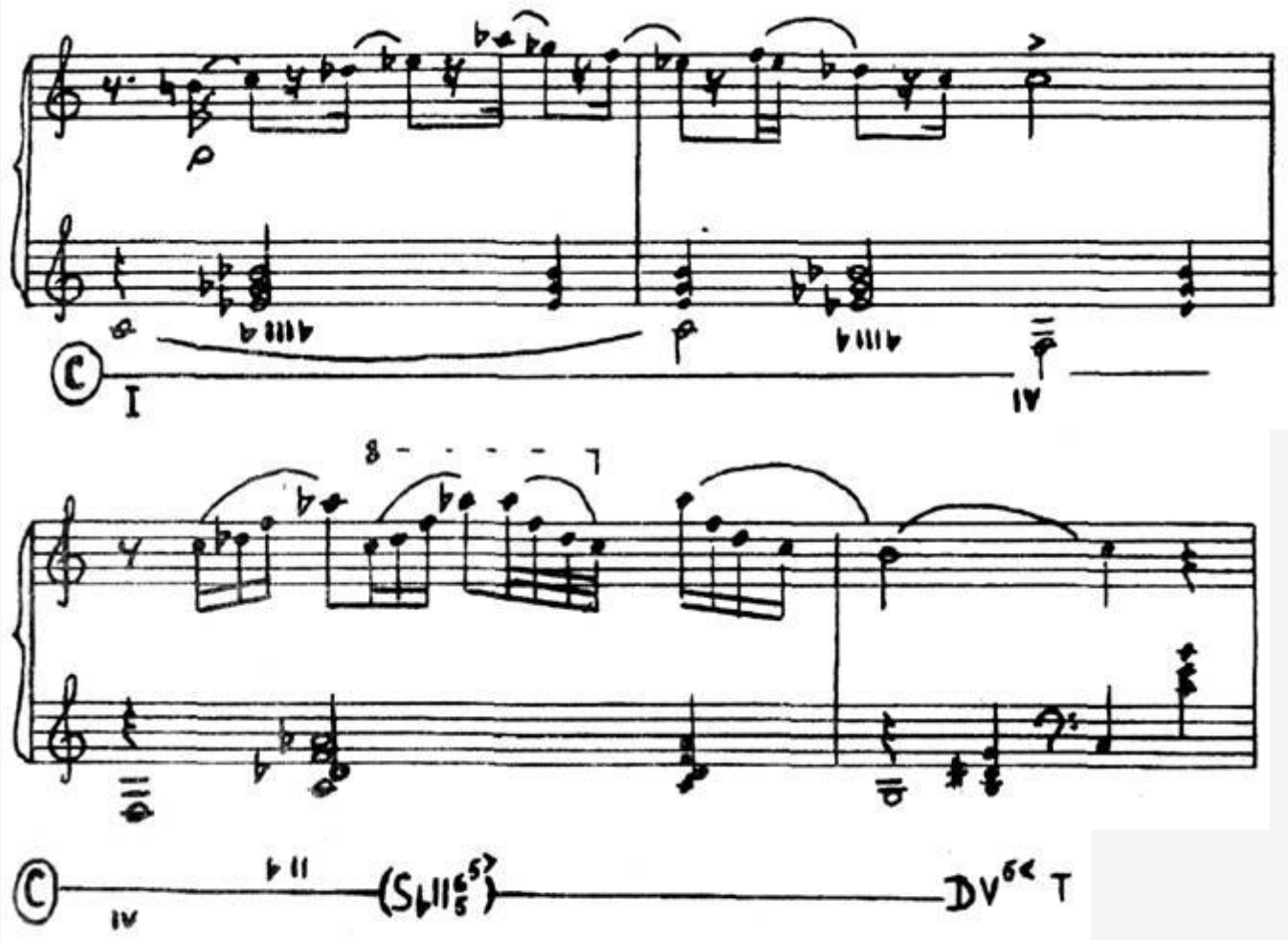
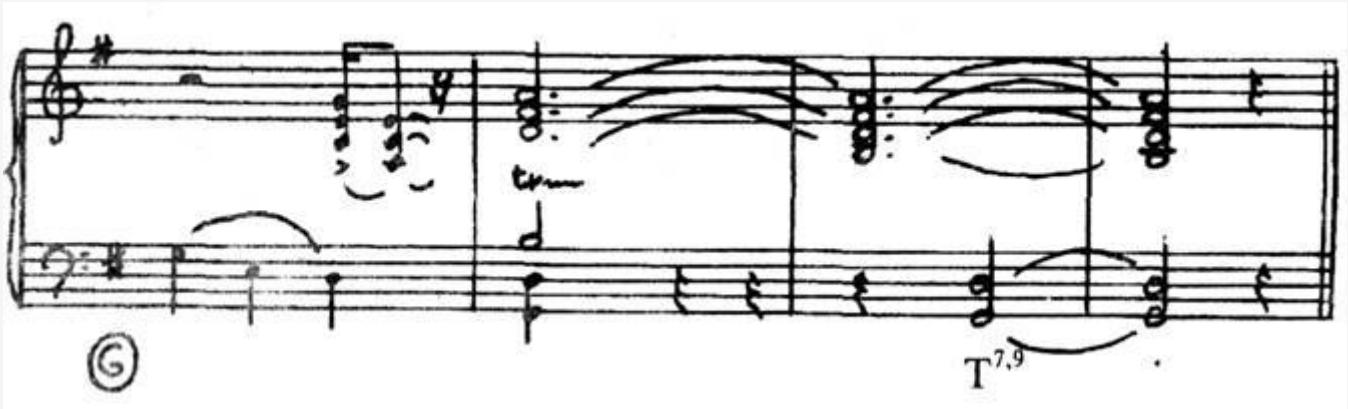
102. МЯСКОВСКИЙ. ЧЕТВЕРТАЯ СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО, op, 27

103. МЯСКОВСКИЙ. ВТОРАЯ СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПИЯНО, op. 13

311

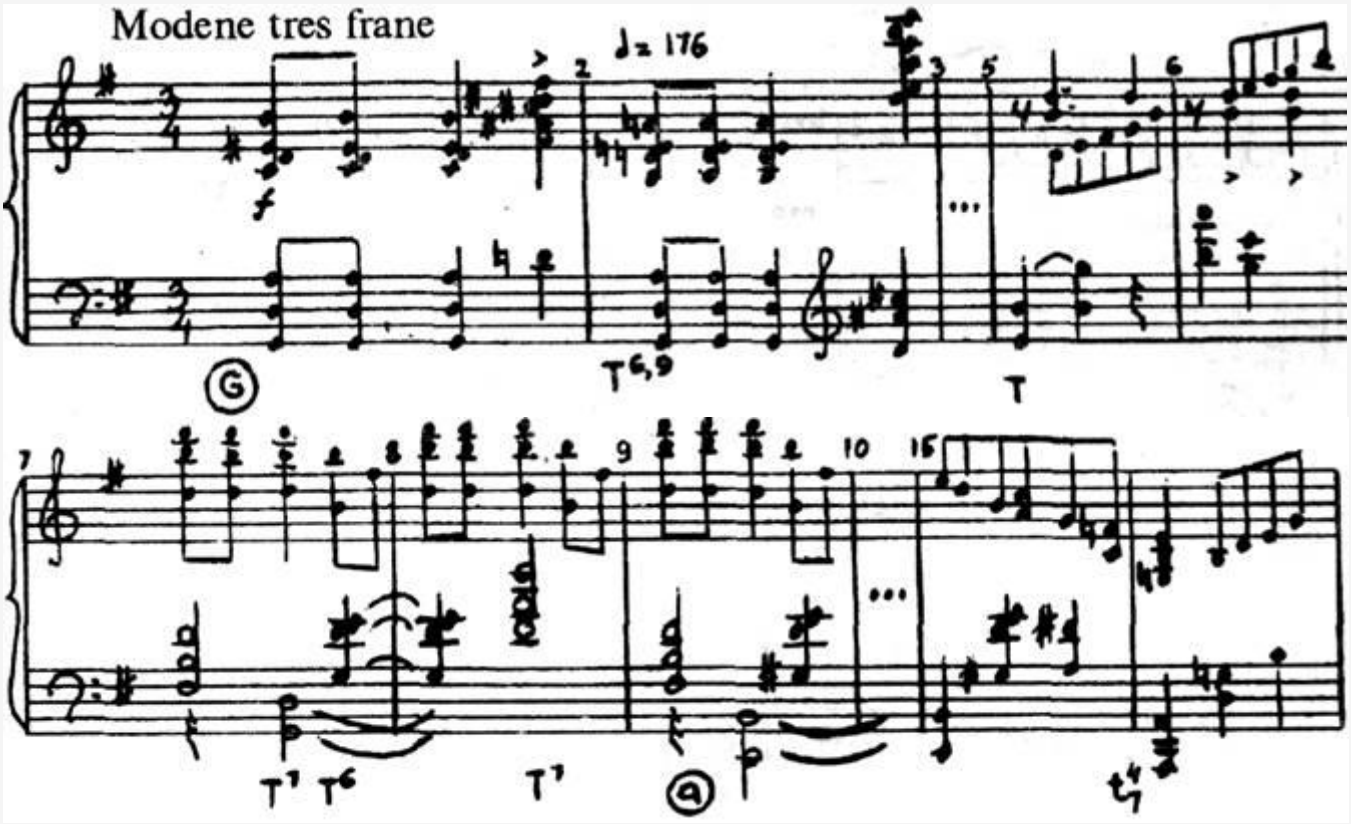
104. ВИЛЛА ЛОБОС. МАЛЕНЬКАЯ НИЩЕНКА.

104 a. ПРОКОФЬЕВ. ВТОРАЯ СОНАТА, I

312

104b. ШОСТАКОВИЧ - ИЗ ЕВРЕЙСКОЙ НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ - Вокальный цикл Соч. 79 (1948)

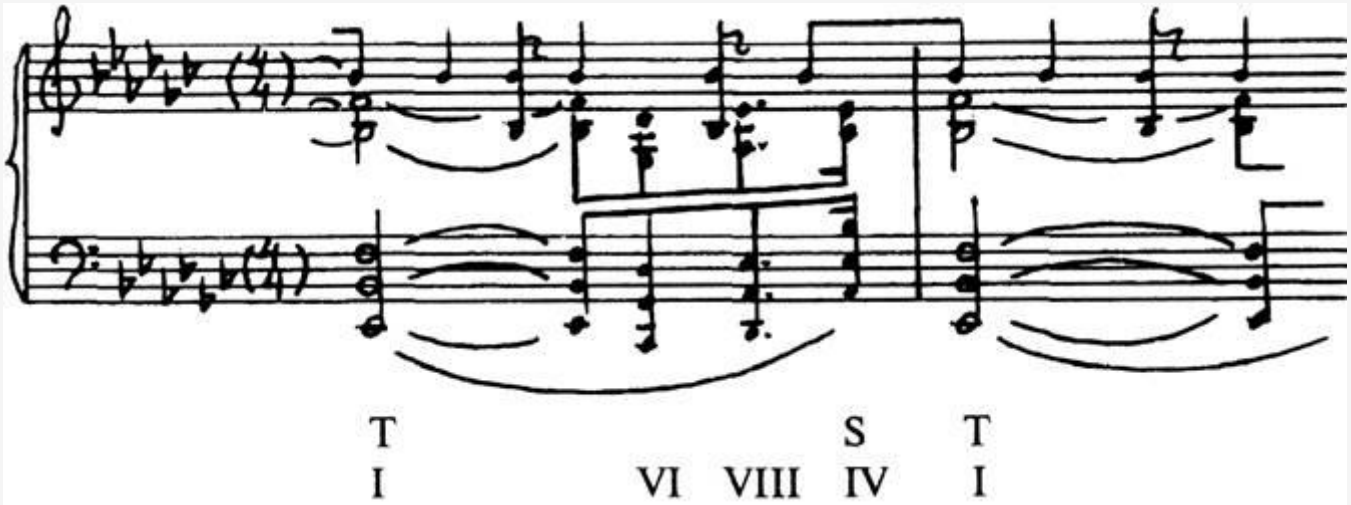
I. Плач об умершем младенце

Перевод Т. СПЕНДИАРОВОЙ

Moderato
Сопрано
Контральто
Солн - це и дождик, сн - я - нье и мгла. Ту - ман о - пу -
Солн - це и дождик, сн - я - нье и мгла. Ту - ман о - пу -
- стился, по - мерк - ла лу - на.
- стился, по - мерк - ла лу - на.

105. ШОСТАКОВИЧ. ТРИ ФАНТАСТИЧЕСКИХ ТАНЦА, I

106a. РАВЕЛЬ. МОГИЛА КУПЕРЕНА, МЕНУЭТ

106 b. РАВЕЛЬ. БЛАГОРОДНЫЕ, СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЕ ВАЛЬСЫ, I



106c. РАВЕЛЬ. ВИСЕЛИЦА.



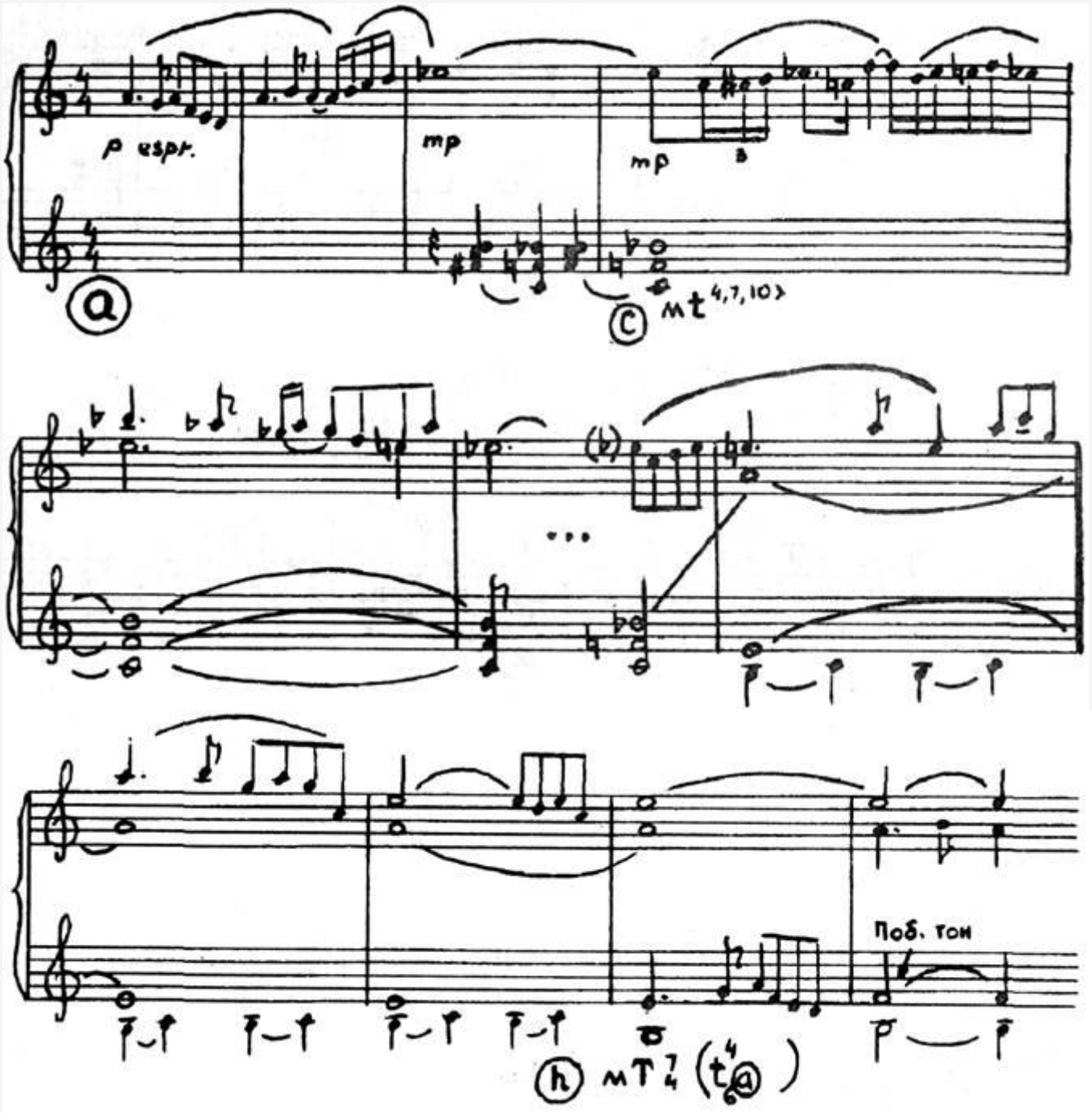
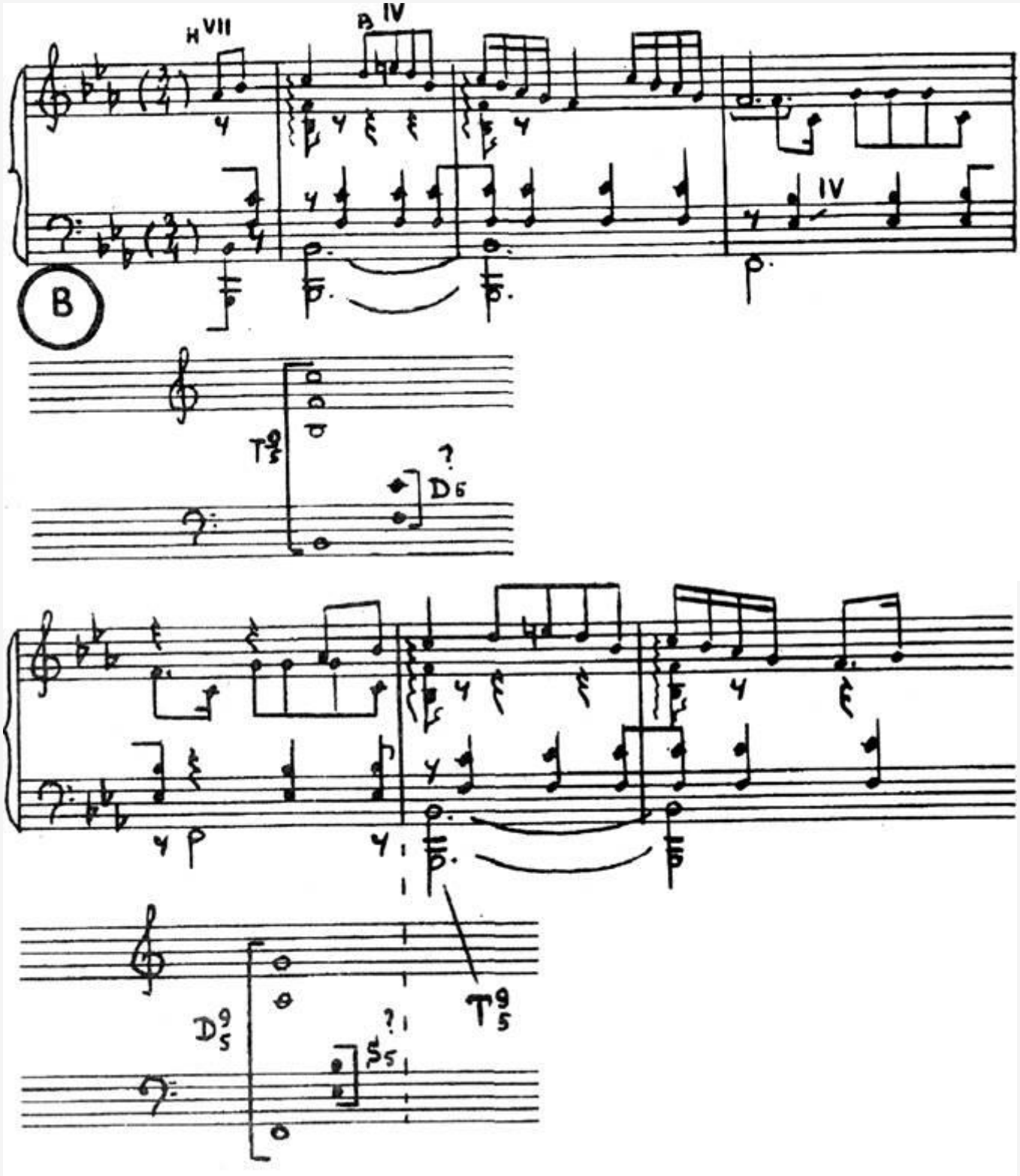
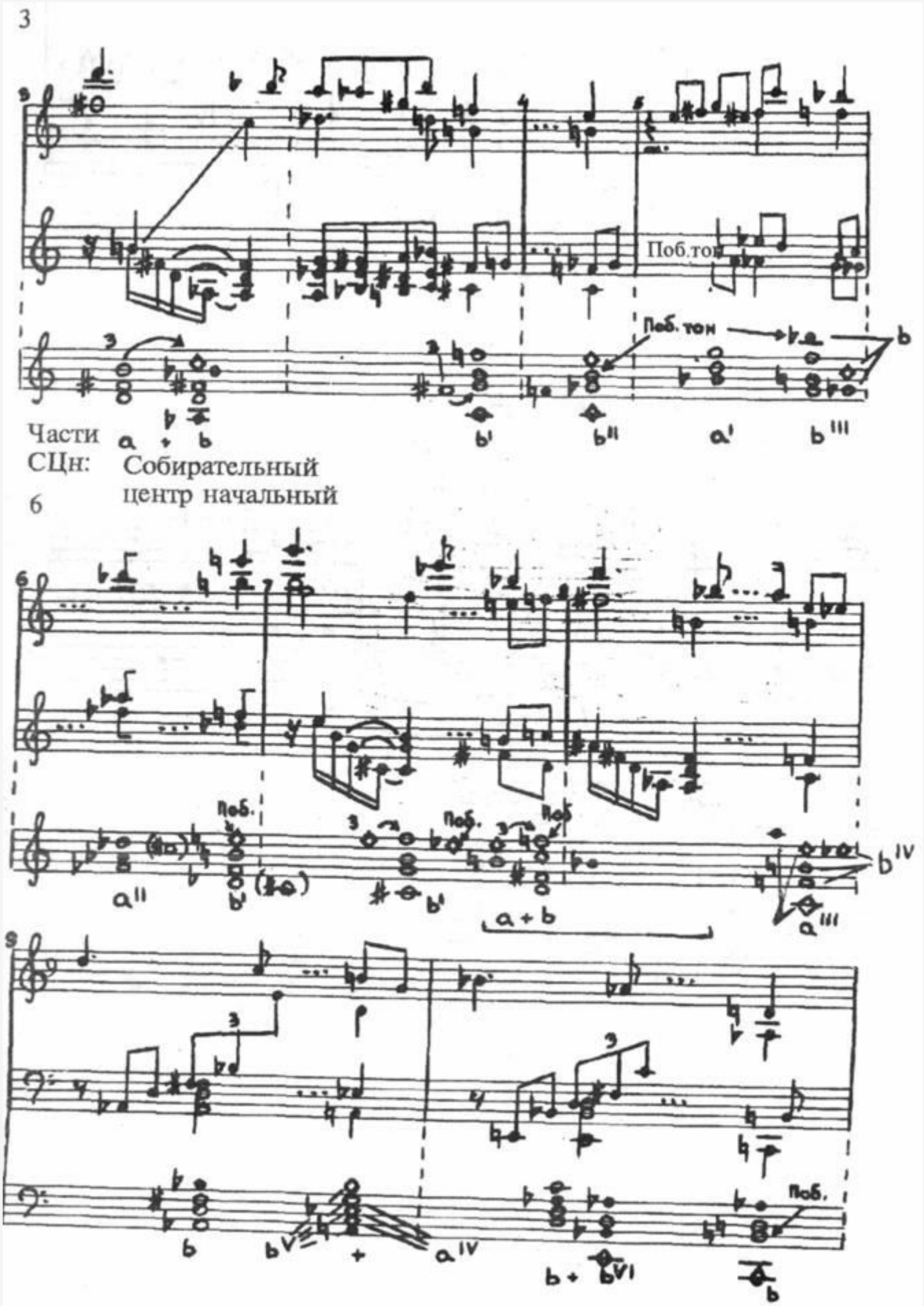
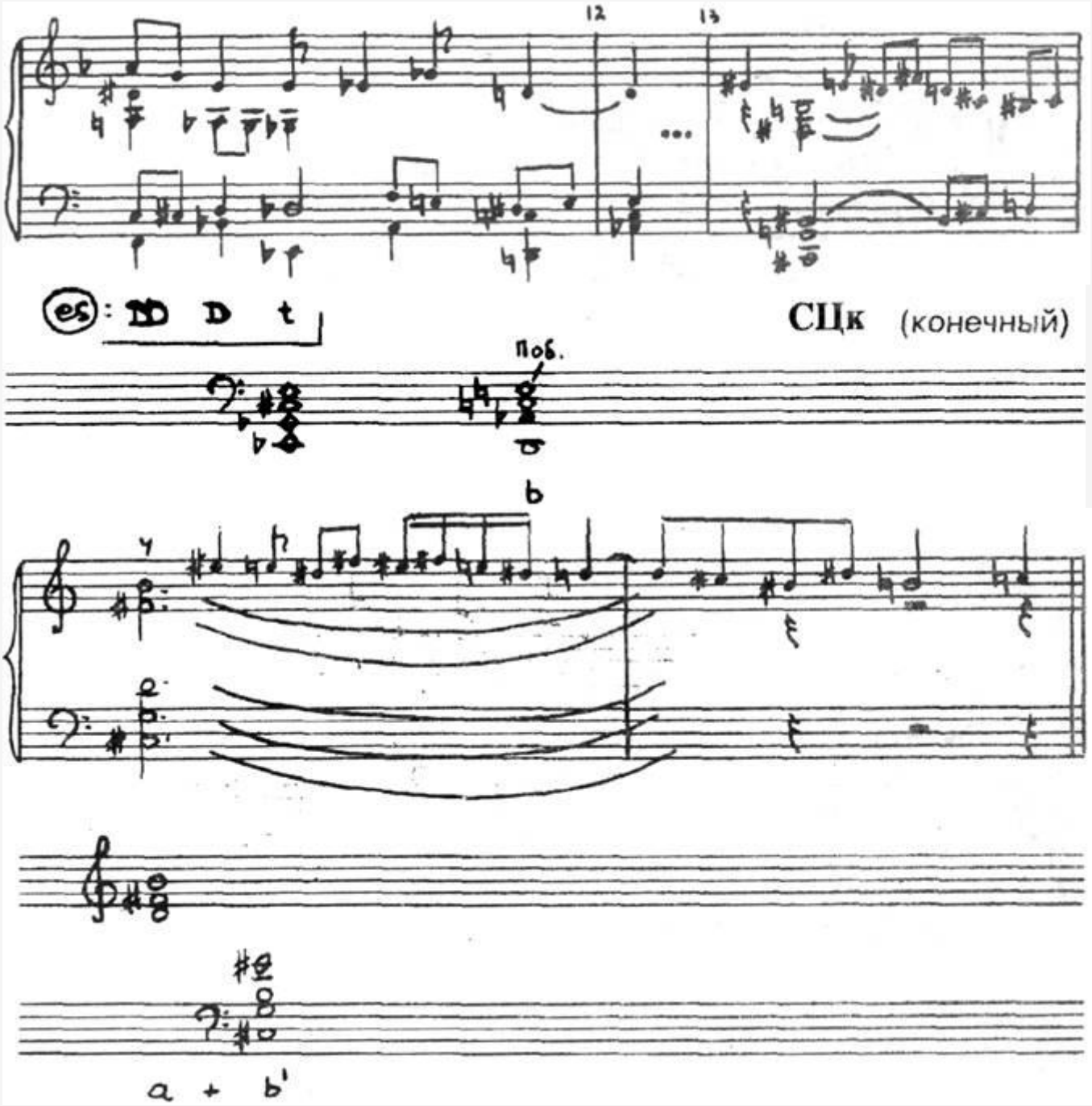
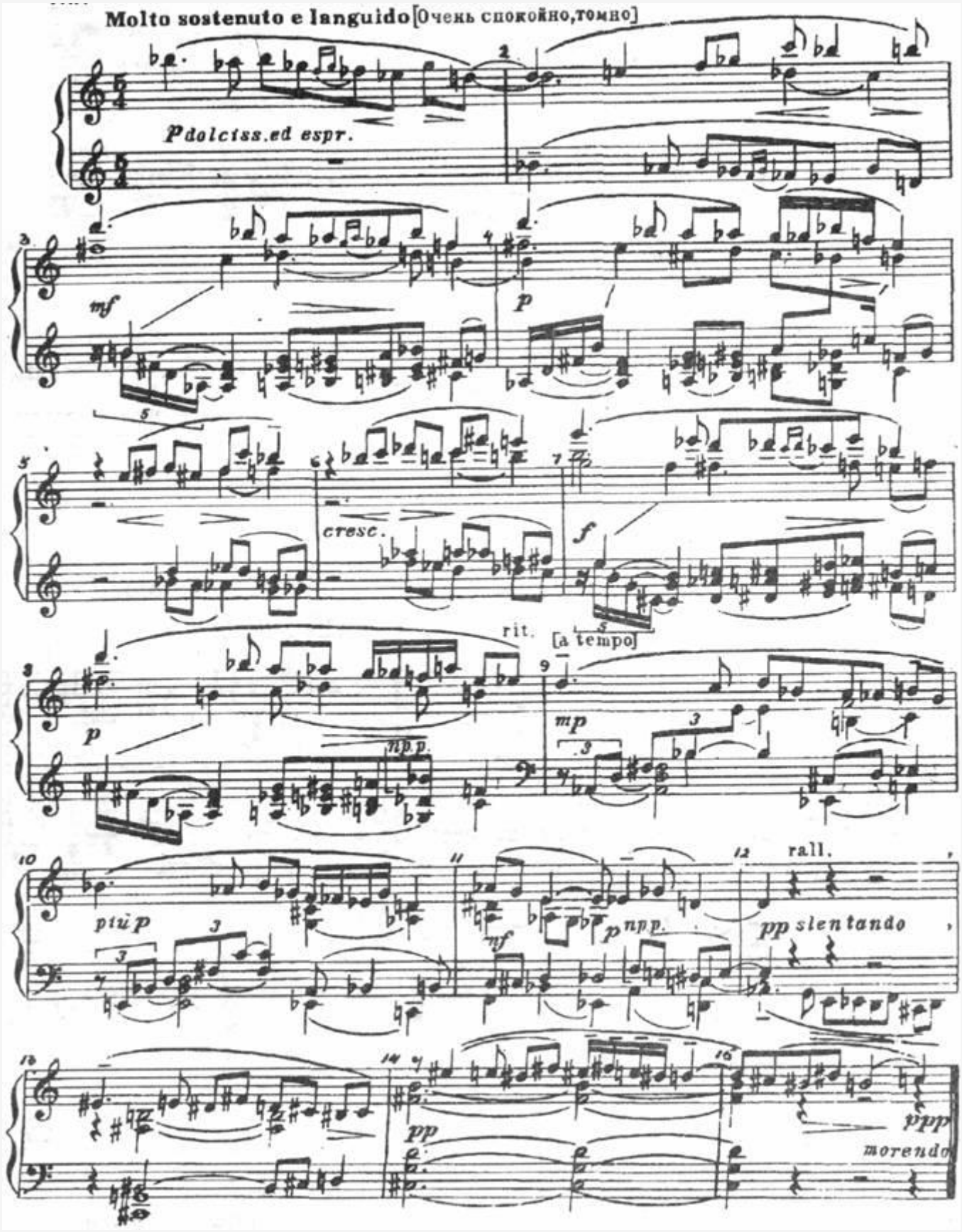
106d. МЯСКОВСКИЙ. ПРИЧУДЫ, II

106е. ПРОКОФЬЕВ. ОРИЕНТАЛИЯ (начальные такты)

107. МЯСКОВСКИЙ. ПРИЧУДЫ. VI

Схема:

3
Поб.тон
Поб. тон
Части
СЦн:
Собирательный
центр начальный
6
Поб.
Поб.
Поб.
a+b
Поб.
Поб.

107 (продолжение)

Примечание

В схеме выписаны только созвучия, выполняющие функции центров. Число элементов в начальном и конечном собирательных центрах (СЦн и 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 108). С учетом этого момента функции отдельных звуков, указанные в схеме как неаккордовые, могут иметь свою оценку и в качестве аккордовых. "Овальными" нотами обозначены звуки, входящие в структуру СЦк гармонически, "ромбовидными" — мелодически, "черными" — не участвующие в нем совсем.

108. МЯСКОВСКИЙ. ПРИЧУДЫ. VI

Примечание

В роли дополнительного конструктивного элемента (ДКЭ) в этой пьесе выступают сразу несколько компонентов:

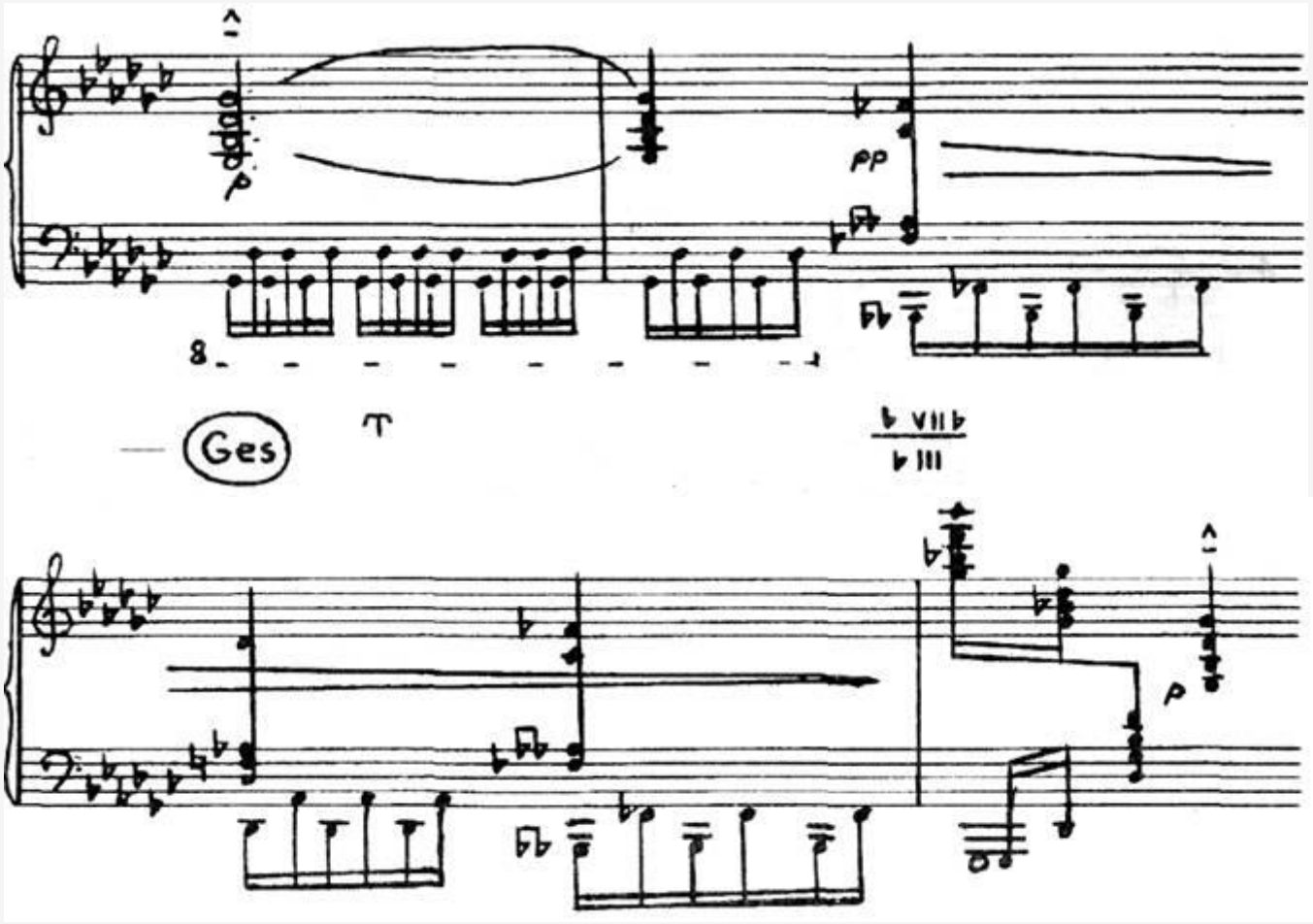
1) интервал тритон (Y), который отсутствует в очень немногих созвучиях и часто появляется в виде непосредственной или опосредованной интервальной связи в мелодическом движении;

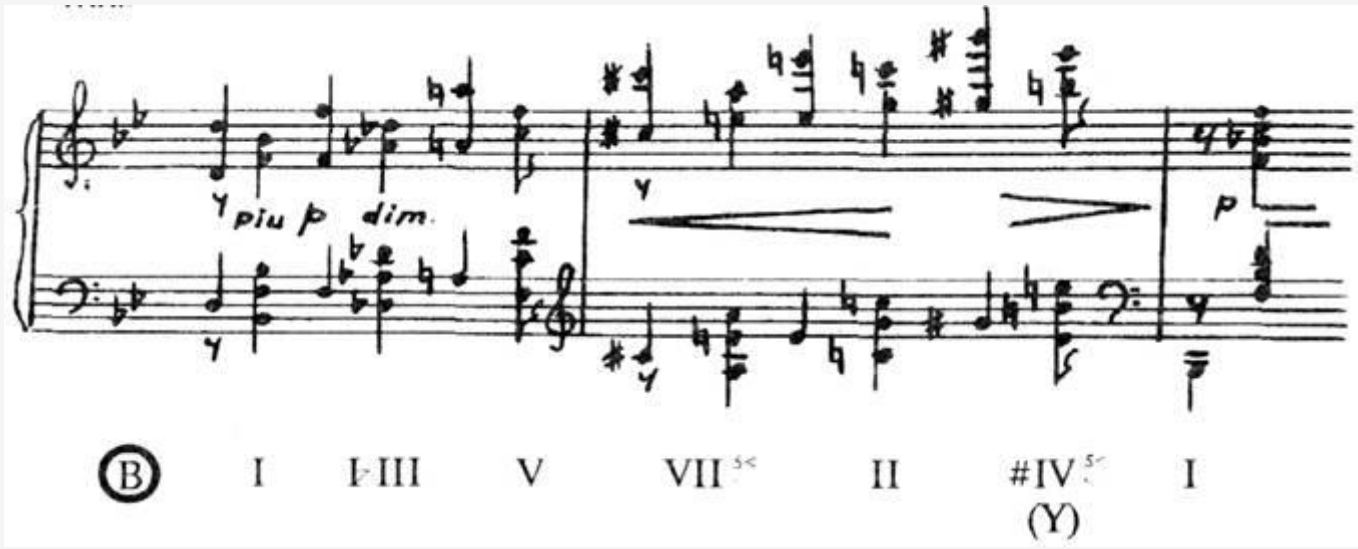
2) интервальная группа с целотоновым составом (чаще трихордовая, но встречается и в тетрахордовом варианте. Например в 1-2 тактах b-as-ges-fes. При этом тетрахорд может быть и неполным. Так в 5-6 тактах - это fis-b-c и c-e-fis.

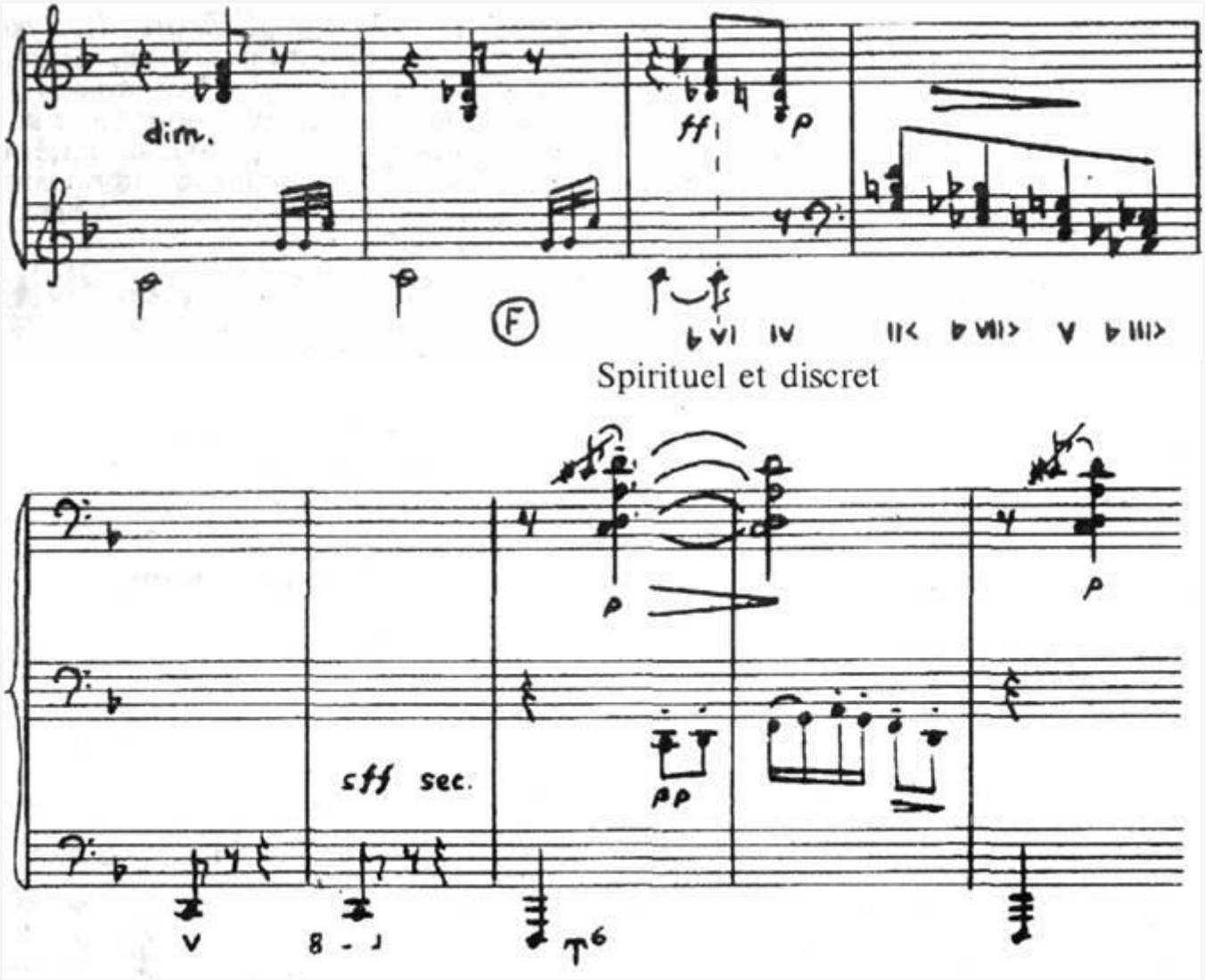
Он же может появляться и в опосредованных связях. Например в 8 такте это в мелодии звуки f-a-...es, в 9 такте — a...h-g и.т.д.). Проявление целотоновой красочности, естественно, находит свое отражение в структуре ведущих созвучий пьесы -малых тритонсептакхордов и большинстве центров;

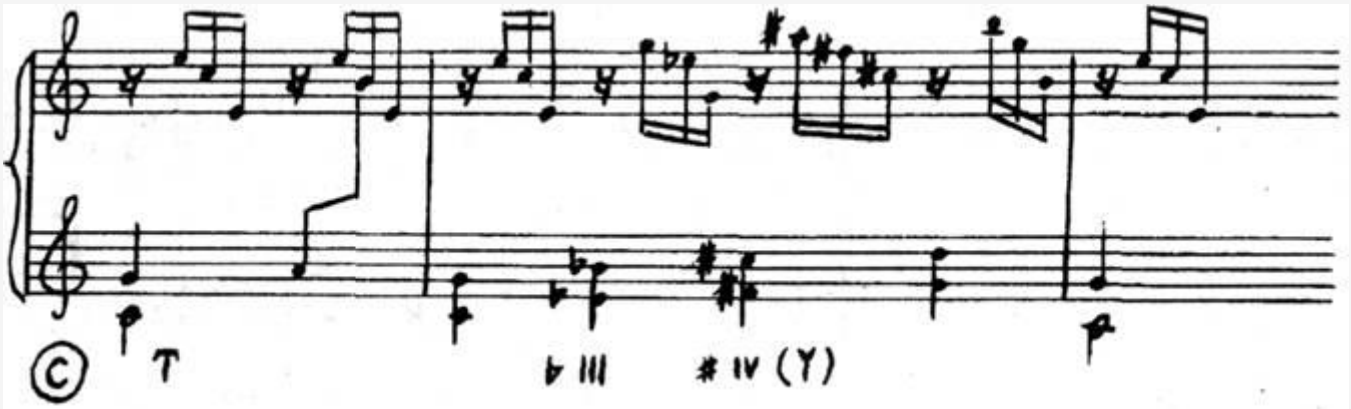
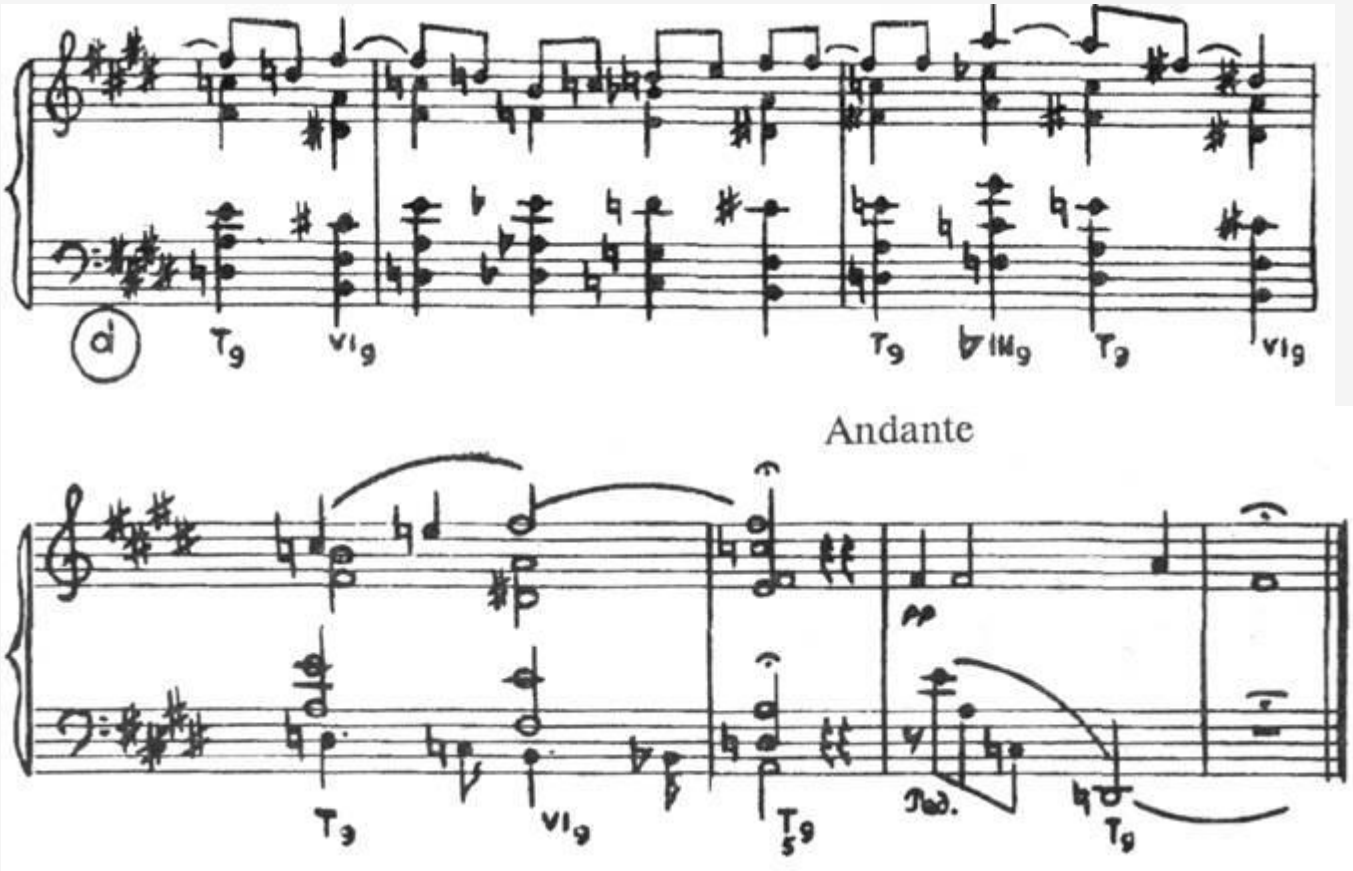
3) увеличенное трезвучие, которое образуется в 3, 4, 8-12, 14, 15 тактах из звуков b-d-fis, f-a-cis, as-c-e, g-h-dis и других. Степень их слышимости различна, что обусловлено в первую очередь условиями их "фактурного единения". Названные ДКЭ объединены общим качеством - все они так или иначе связаны с гармонией цело тоновой 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.

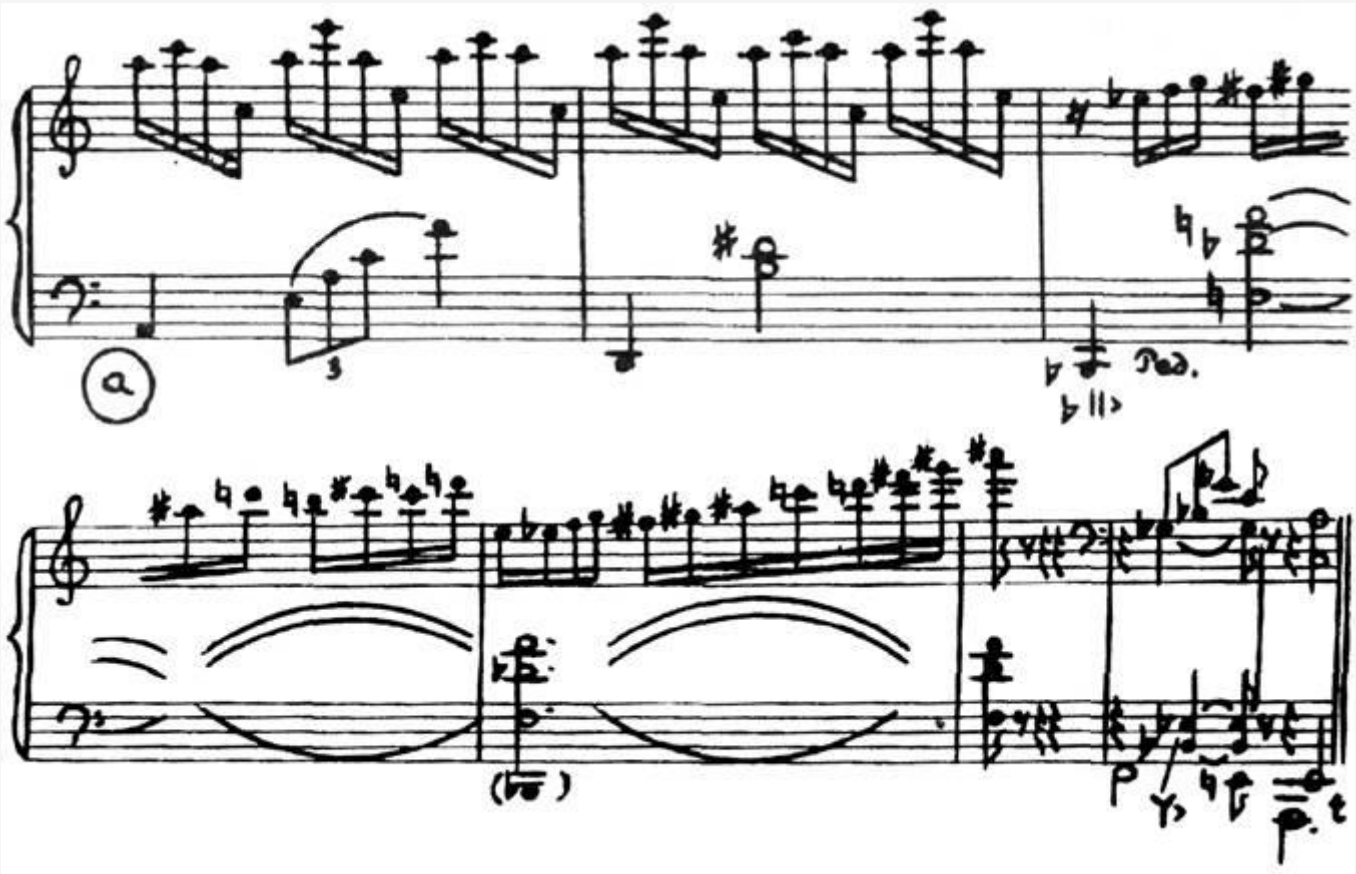
109a. ДЕБЮССИ. "ВЕТЕР НА РАВНИНЕ"

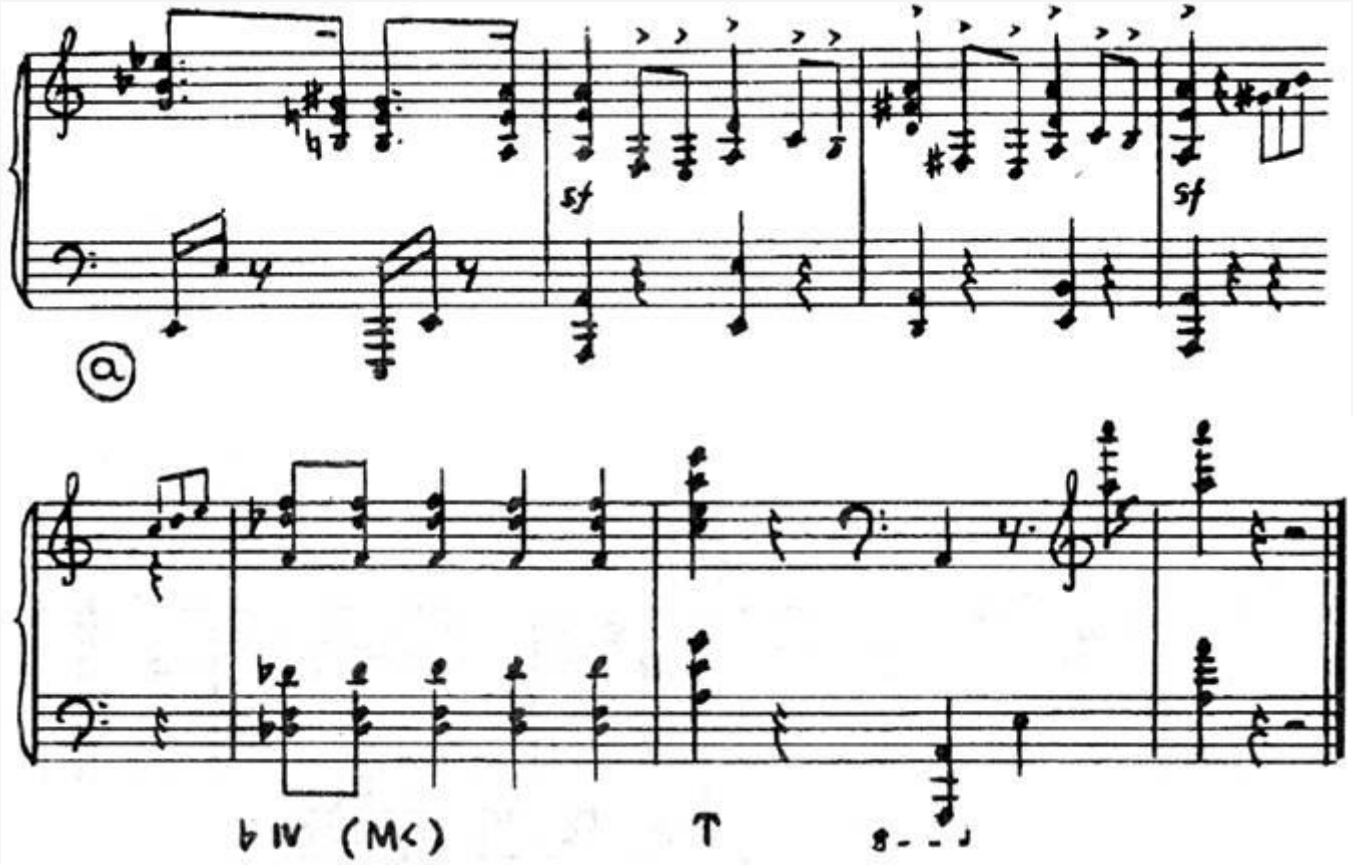
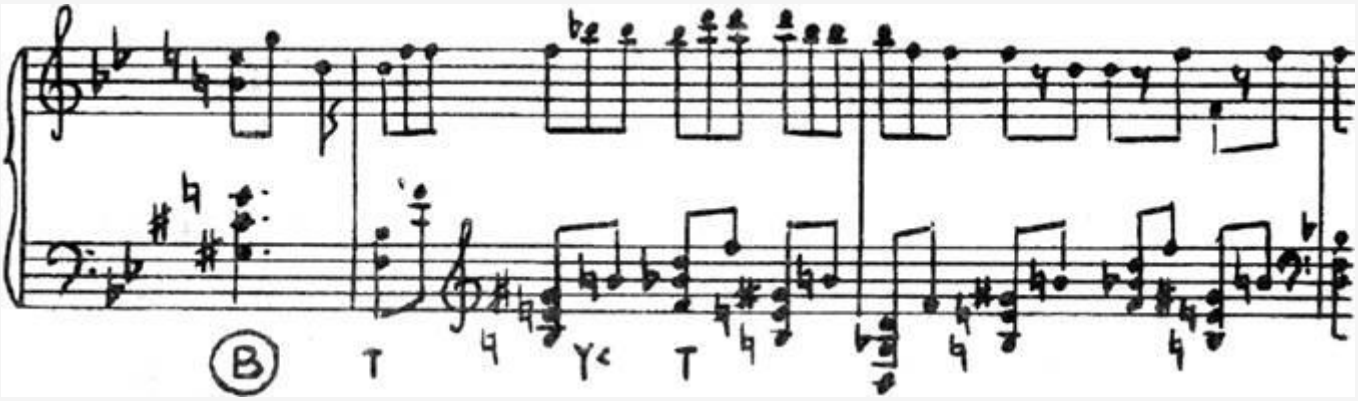


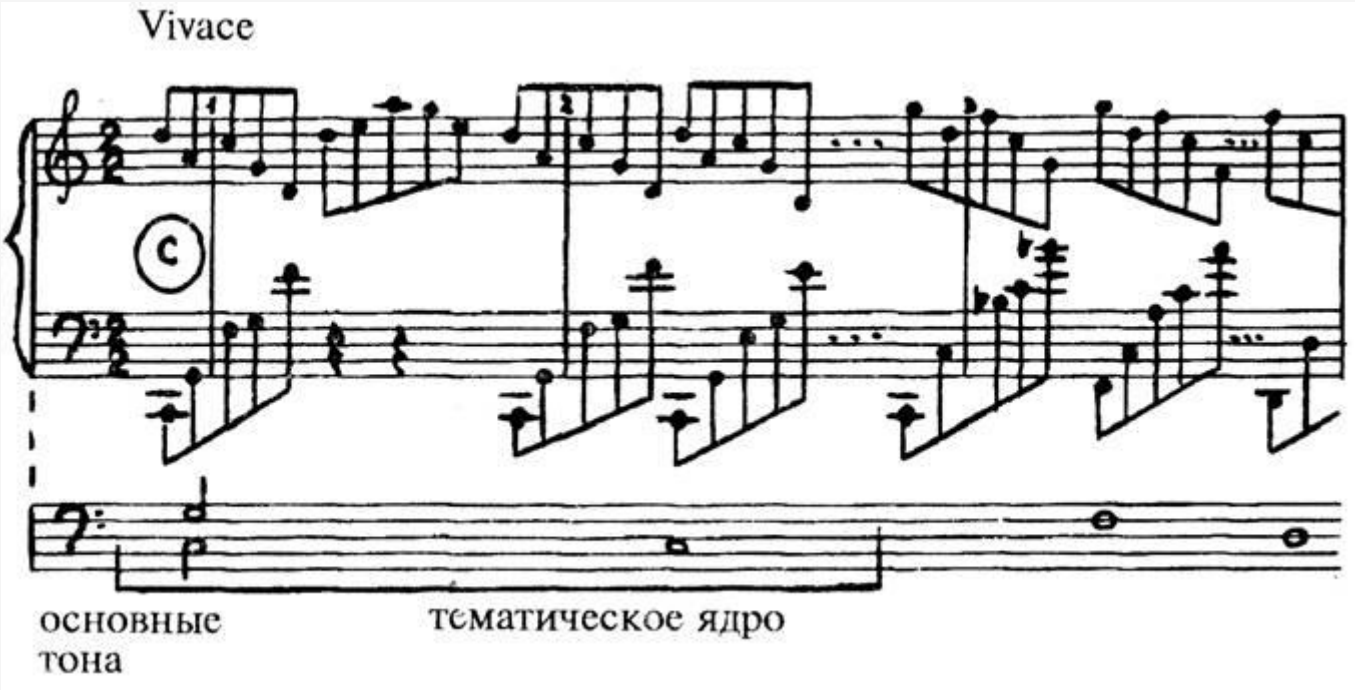
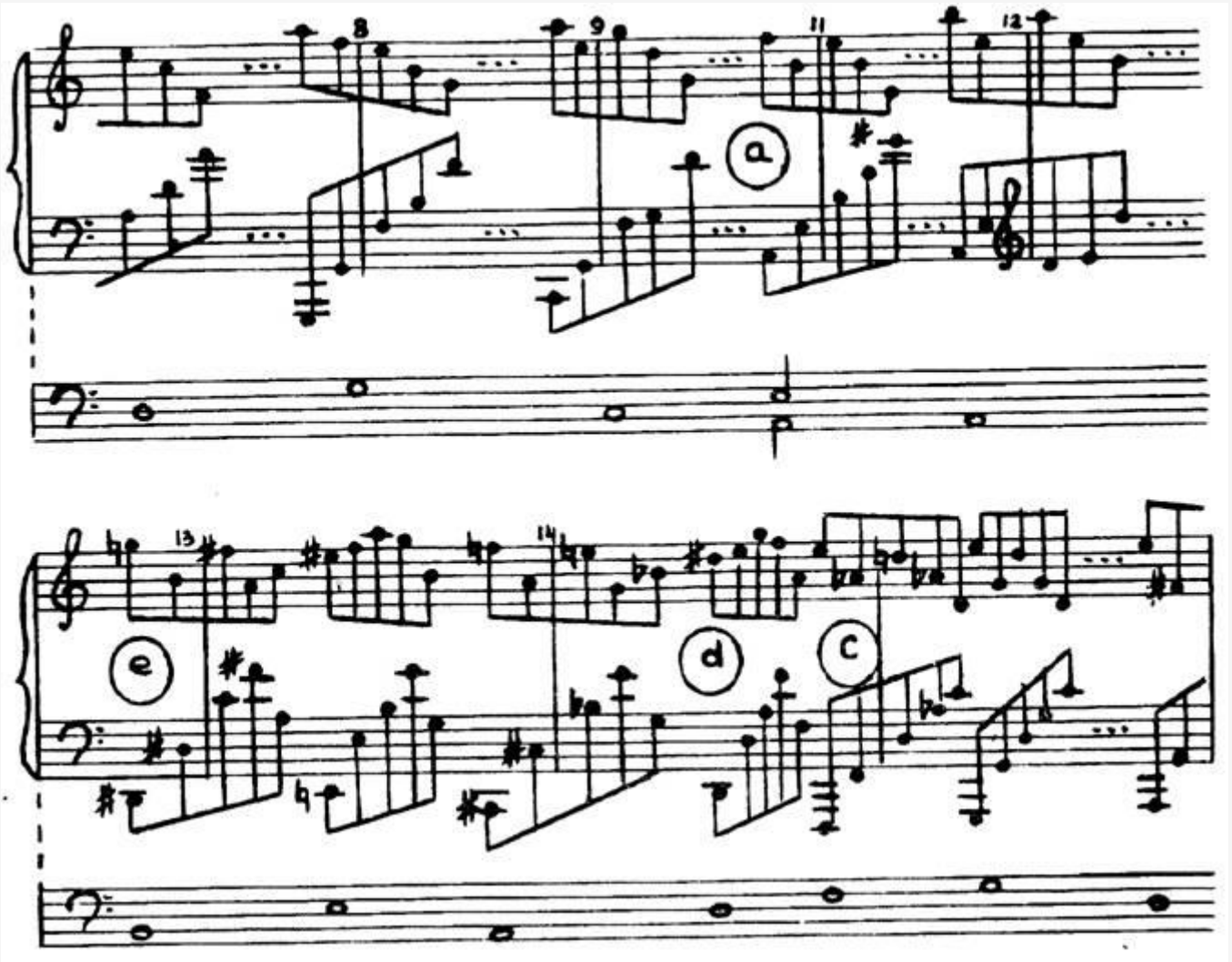
109b. ДЕБЮССИ. "...ДЕЛЬФИЙСКИЕ ТАНЦОВЩИЦЫ"

109c. ДЕБЮССИ. "ГЕНЕРАЛ ЛЯВИН", ЭКСЦЕНТРИК

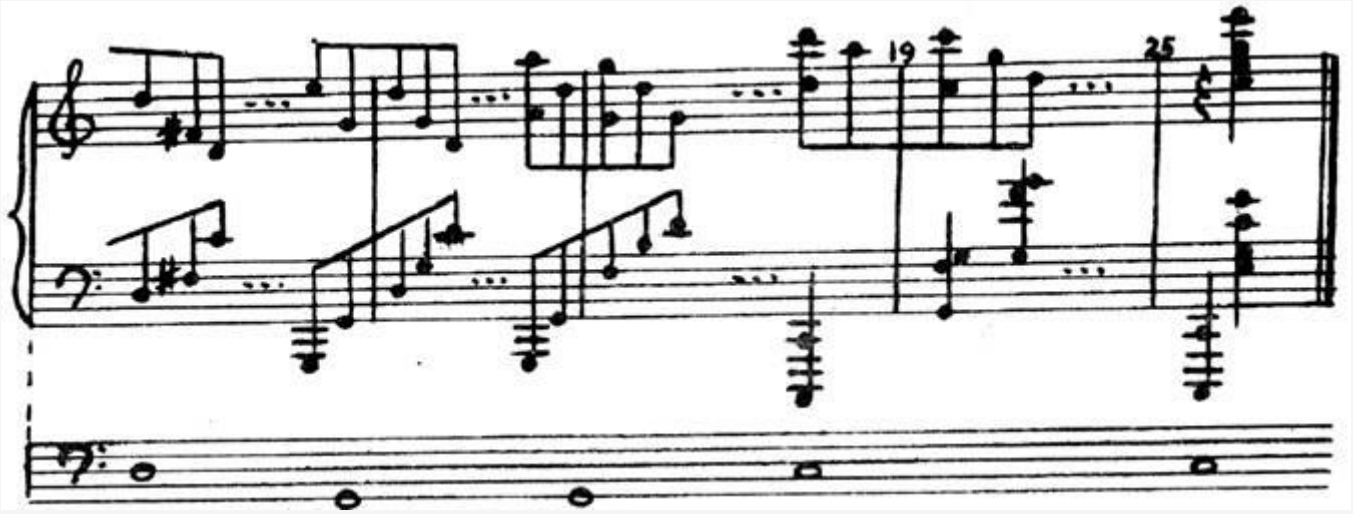


d. ДЕБЮССИ. "DOCTOR GRADUS AD PARNASSUM"

109 e. ЭКЕР. ДВЕ ПРЕЛЮДИИ, I

110 a. ЭКЕР. ДВЕ ПРЕЛЮДИИ, II



110 b. ПРОКОФЬЕВ. СОНАТА № 3

111. ПРОКОФЬЕВ. СОНАТА № 8, 111

112. СКРЯБИН. 24 ПРЕЛЮДИИ, op. 11 № 1

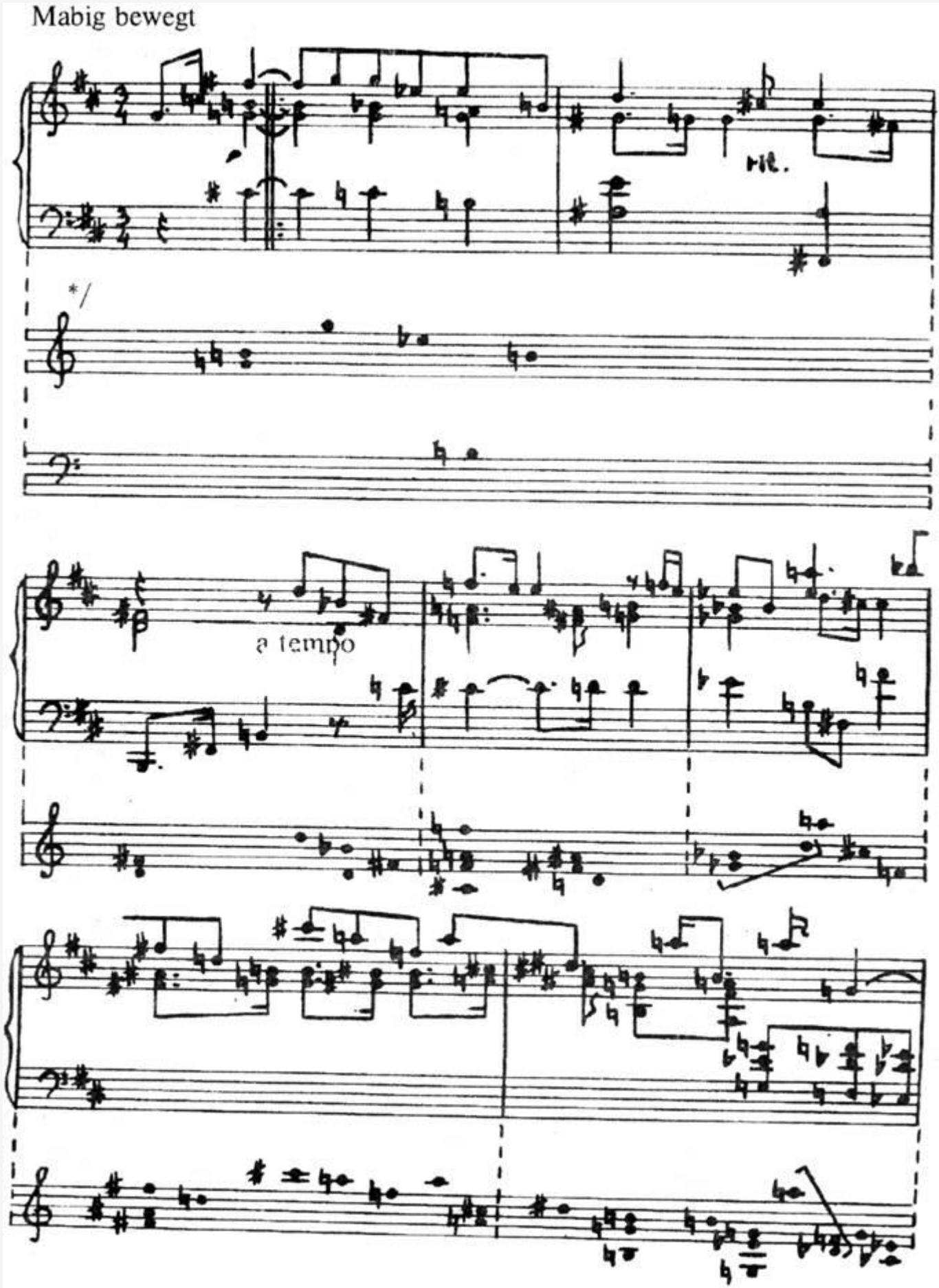




Примечание (схема 112):

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, решенных в виде гармонической фигурации, и как специфического мелодического движения что говорит о действии в этом произведении и такой формы принципа "тематическая интонация" как "гармоние-мелодия".

Из схемы видно, что все связи основных тонов аккордов обусловлены интервальной структурой элементов, входящих в тематическое ядро. Кварта занимает в нем ведущее место, в результате чего ангемитонность последования этих тонов оказывается очень подчеркнутой. Тоже можно видеть и в связях первых ступеней тональностей. В первом предложении (1-8 тт.) — это квартовая интонация, во втором — это ангемитонная интервальная группа (доминанту можно рассматривать как временный местный тональный центр).

113. BERG. SONATE, op.l

*/ На схеме выписаны звуки, образующие увеличенное трезвучие -ведущую тематическую гармонию в этом разделе сонаты Берга

114. ШЕНБЕРГ. ТРИ ПЬЕСЫ, op. 11, I [смешанно-интервальные аккорды]

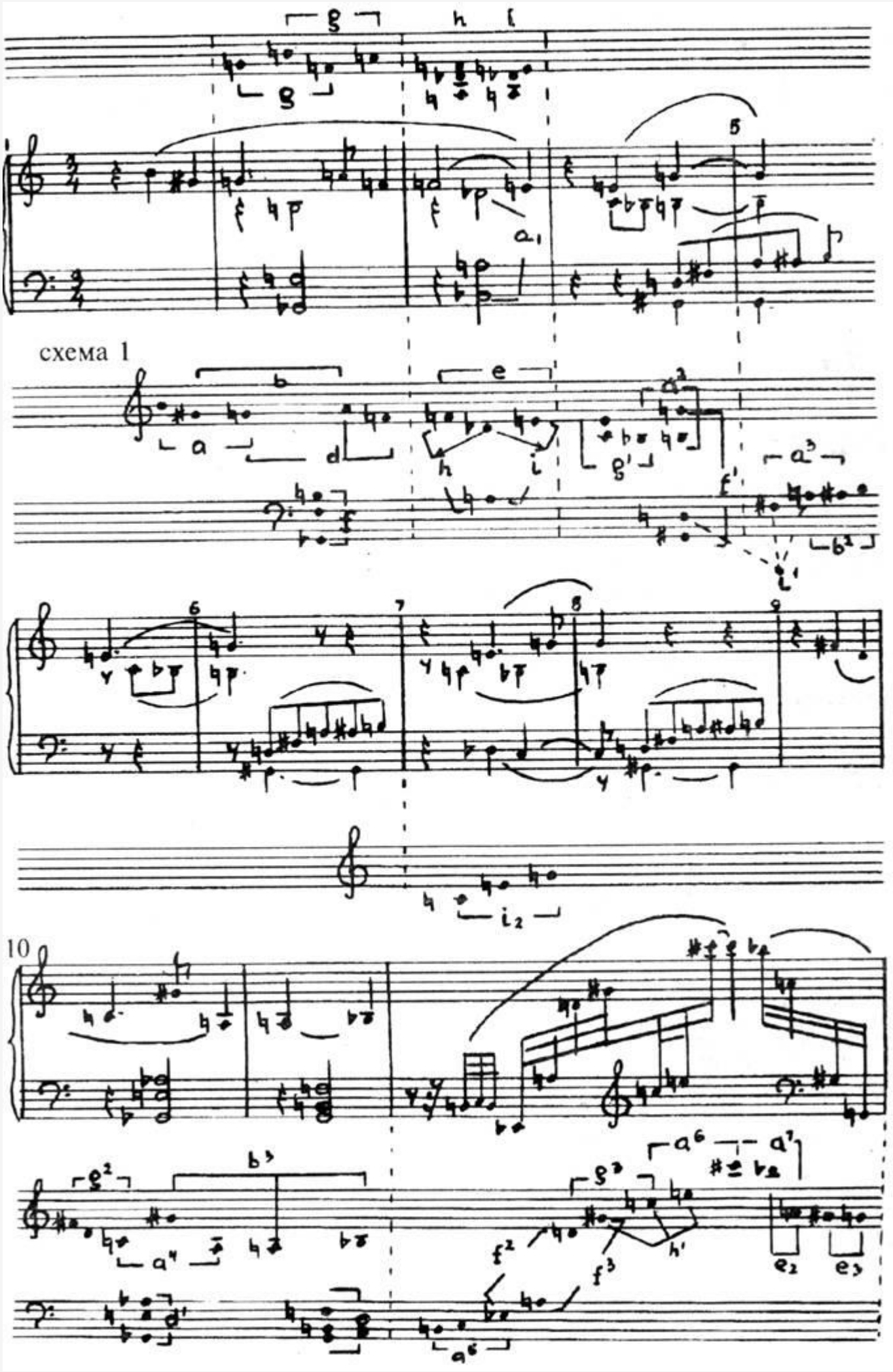
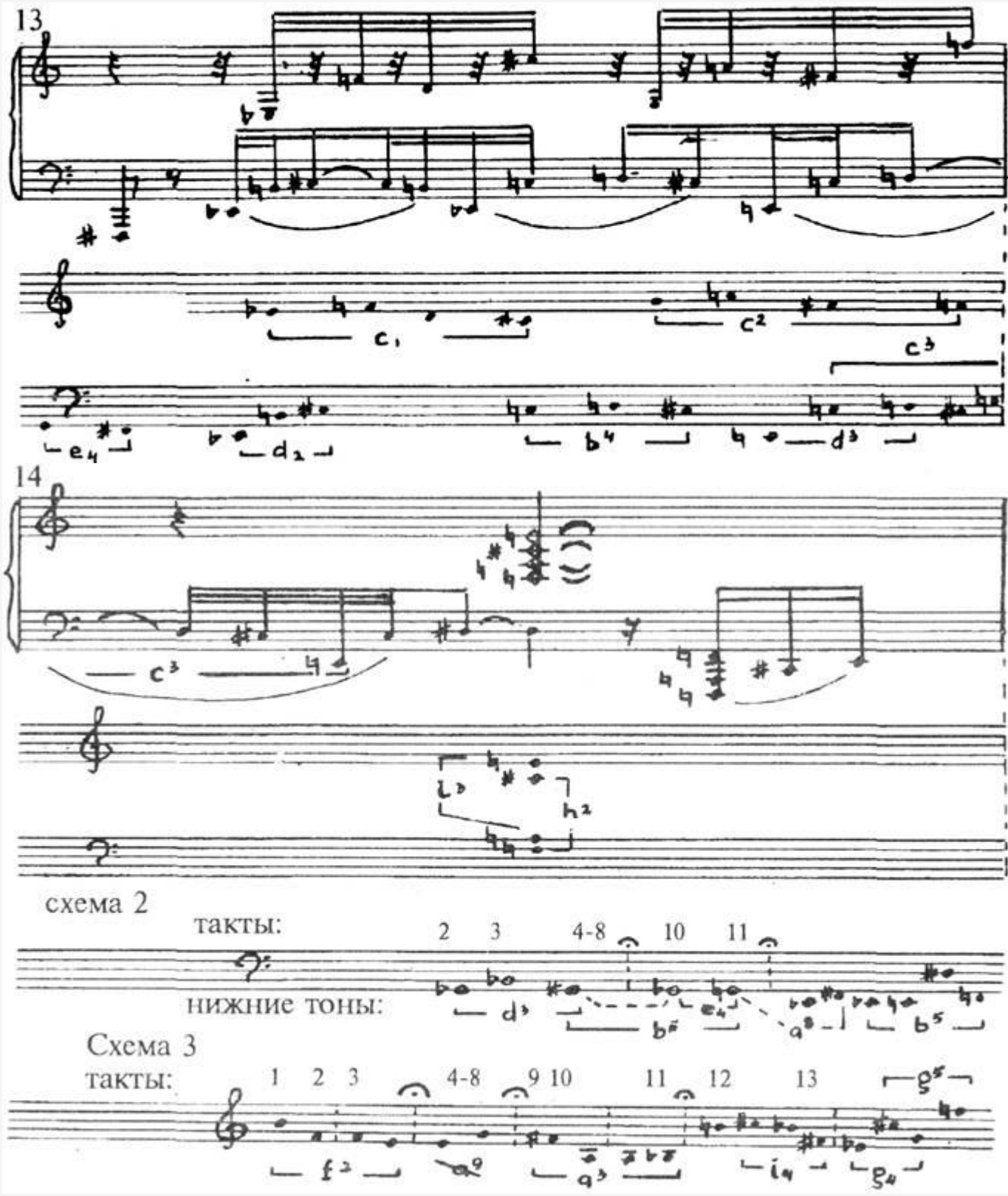
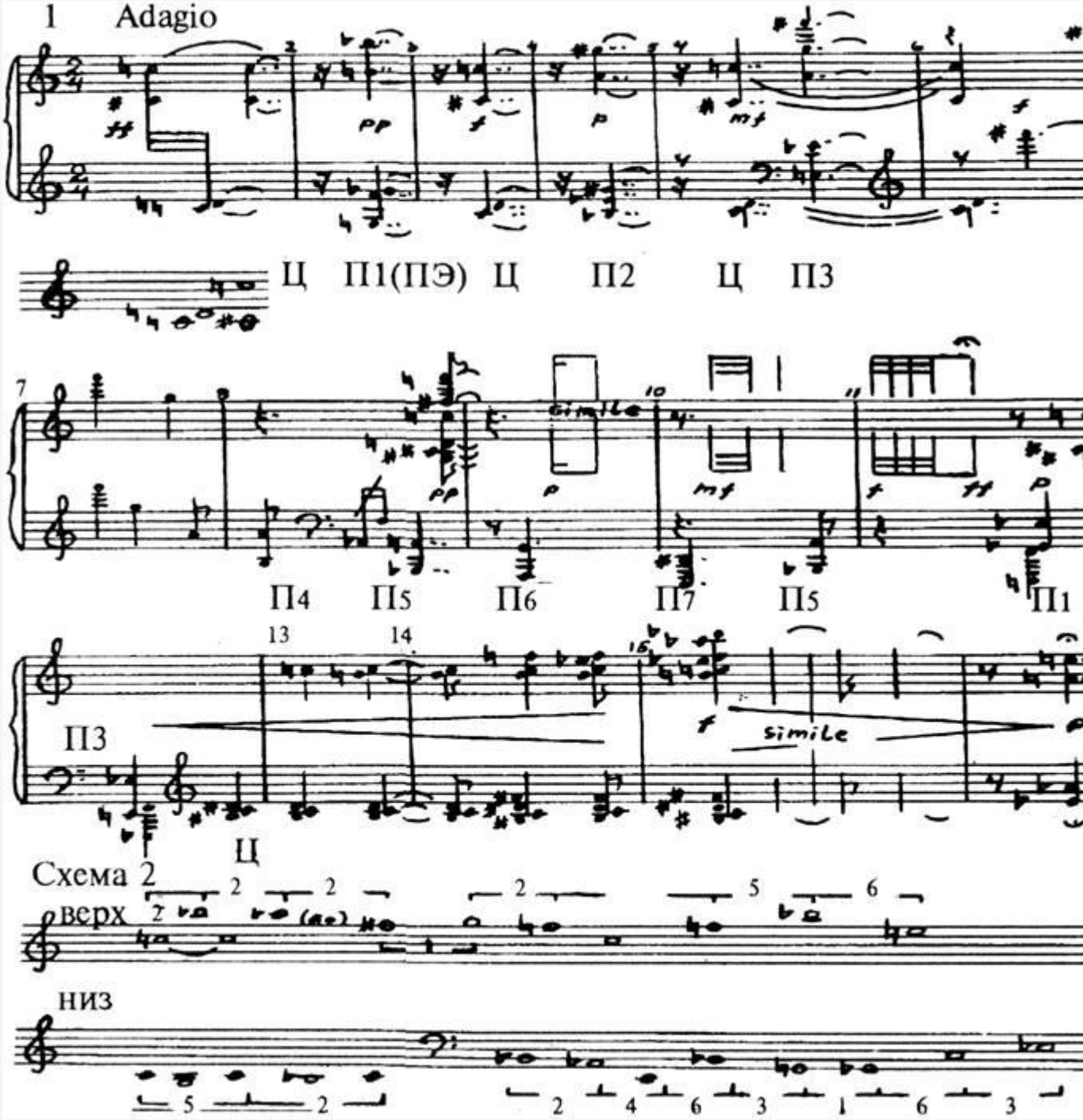



схема 1

Примечание к 114

Интервальный комплекс пьесы (ее ГЛАВНЫЙ ЭЛЕМЕНТ) занимает первые три такта. Ведущие интервальные связи обозначены в нем латинскими буквами. При повторении этих связей используются как их точные, так и варьированные формы. Способы варьирования: ротация (вращение, перестановка звуков, участвующих в той или иной интервальной группе); транспонирование; взаимопроникновение и т.д. Процесс развития, связанный с техникой интервальных групп рассматривается на схеме 1. На схеме 2 указаны интервальные связи между нижними тонами вертикальных созвучии 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 этих схем очевидна подчиненность всех названных связей структуре интервальных групп, входящих в основной интервальный комплекс пьесы.

115. АНТОНИУ. СЛОГИ, I

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 П3 — тритона, которые вместе с большой секундой (м7) играют ведущую роль в связи верхних и нижних тонов всех гармонических элементов (схема 2). 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). Аналогичное явление наблюдается в комплексе образующемся в 13-17 тактах. Взаимосвязь центра с П1-П3 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 начального и заключительного комплексов и создает с ними соотношение типа опора — неопора, устой - неустой, центр - периферия — центр.

116. ЖОЛИВЕ. 6 ПЬЕС "МАПА", 5

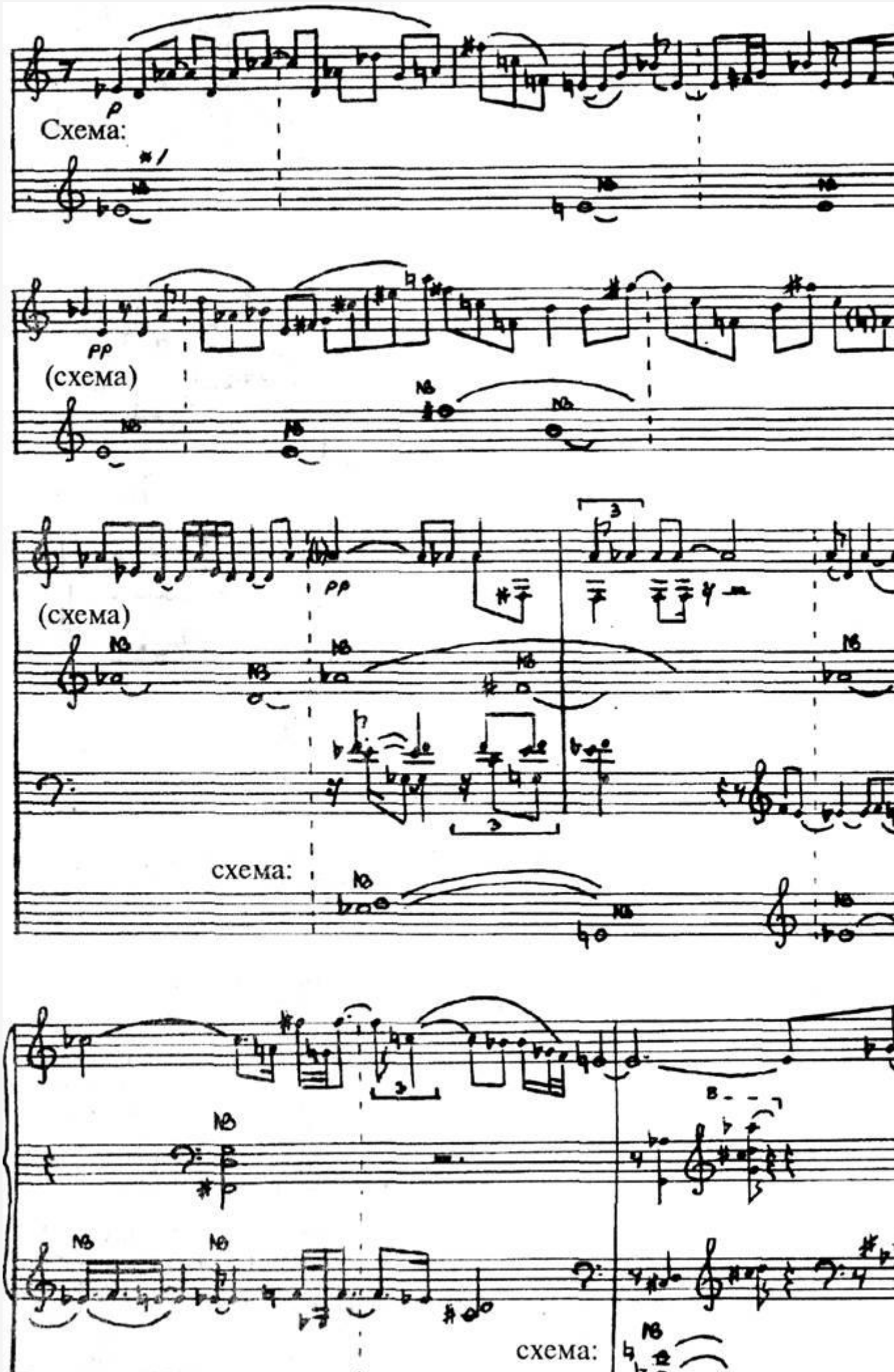
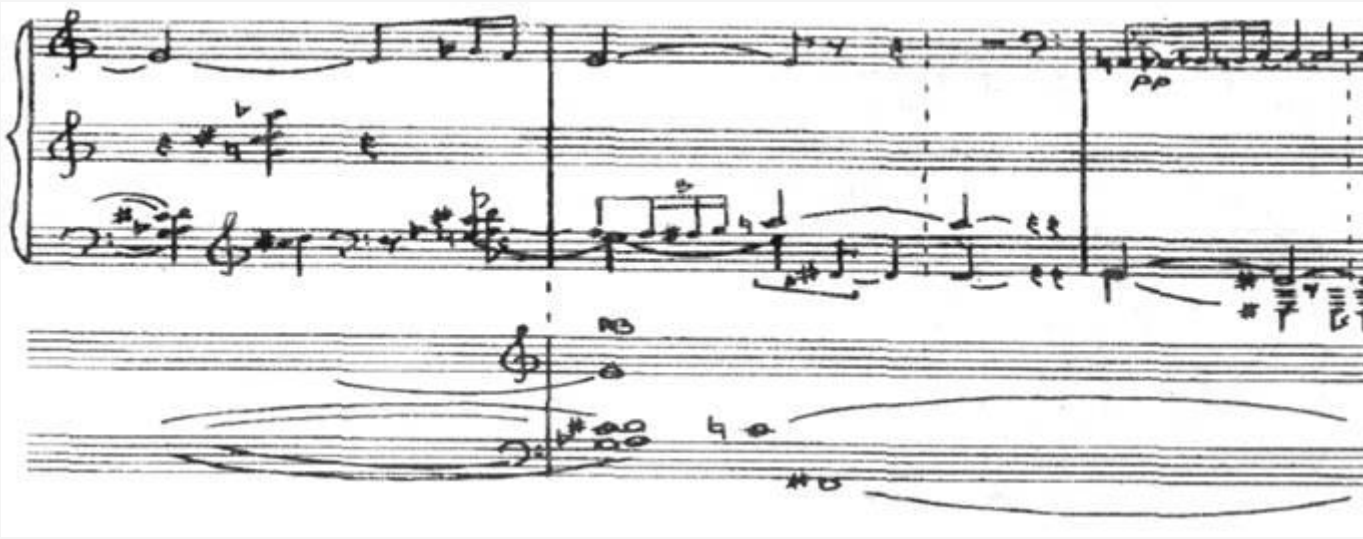
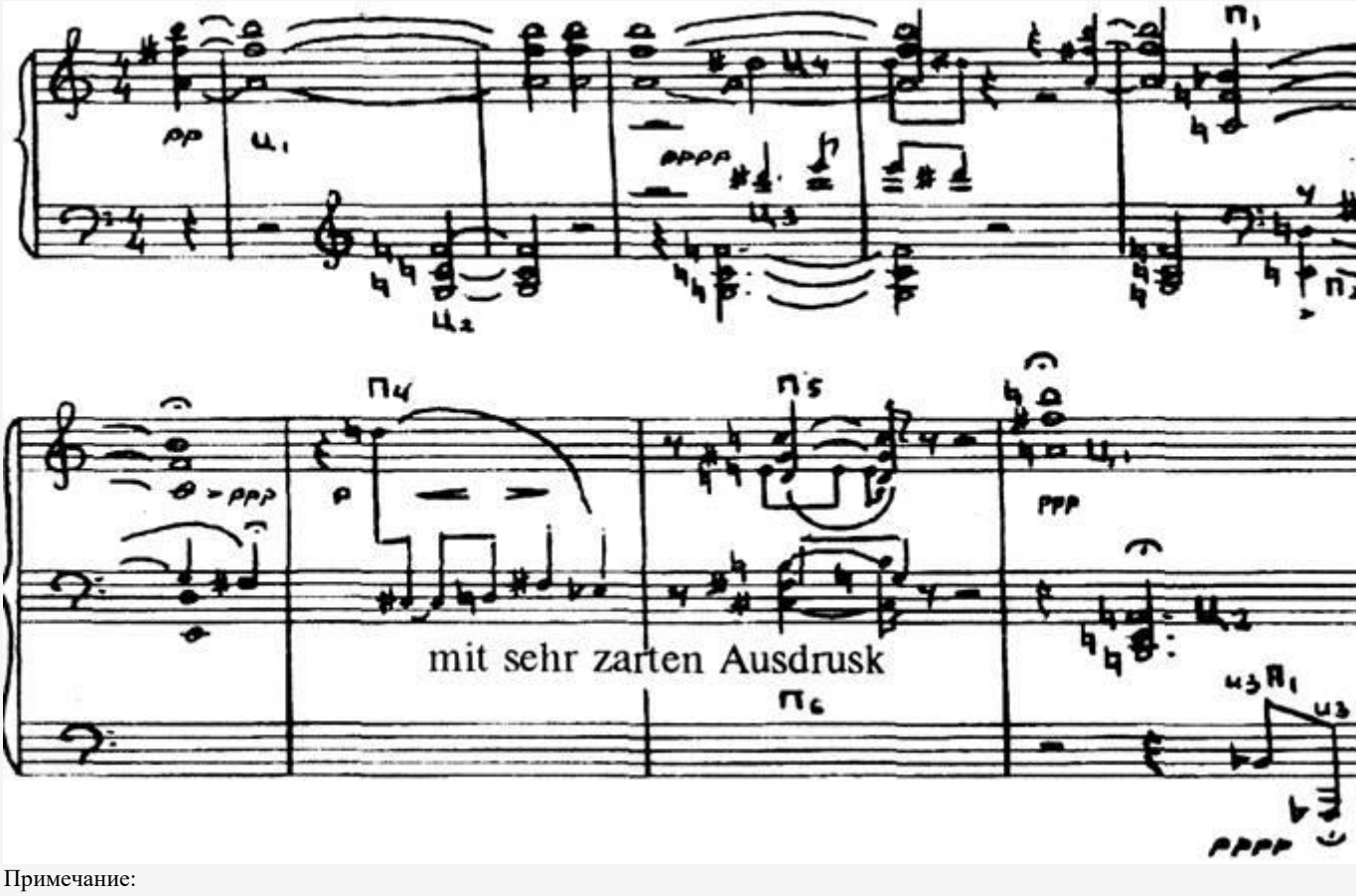
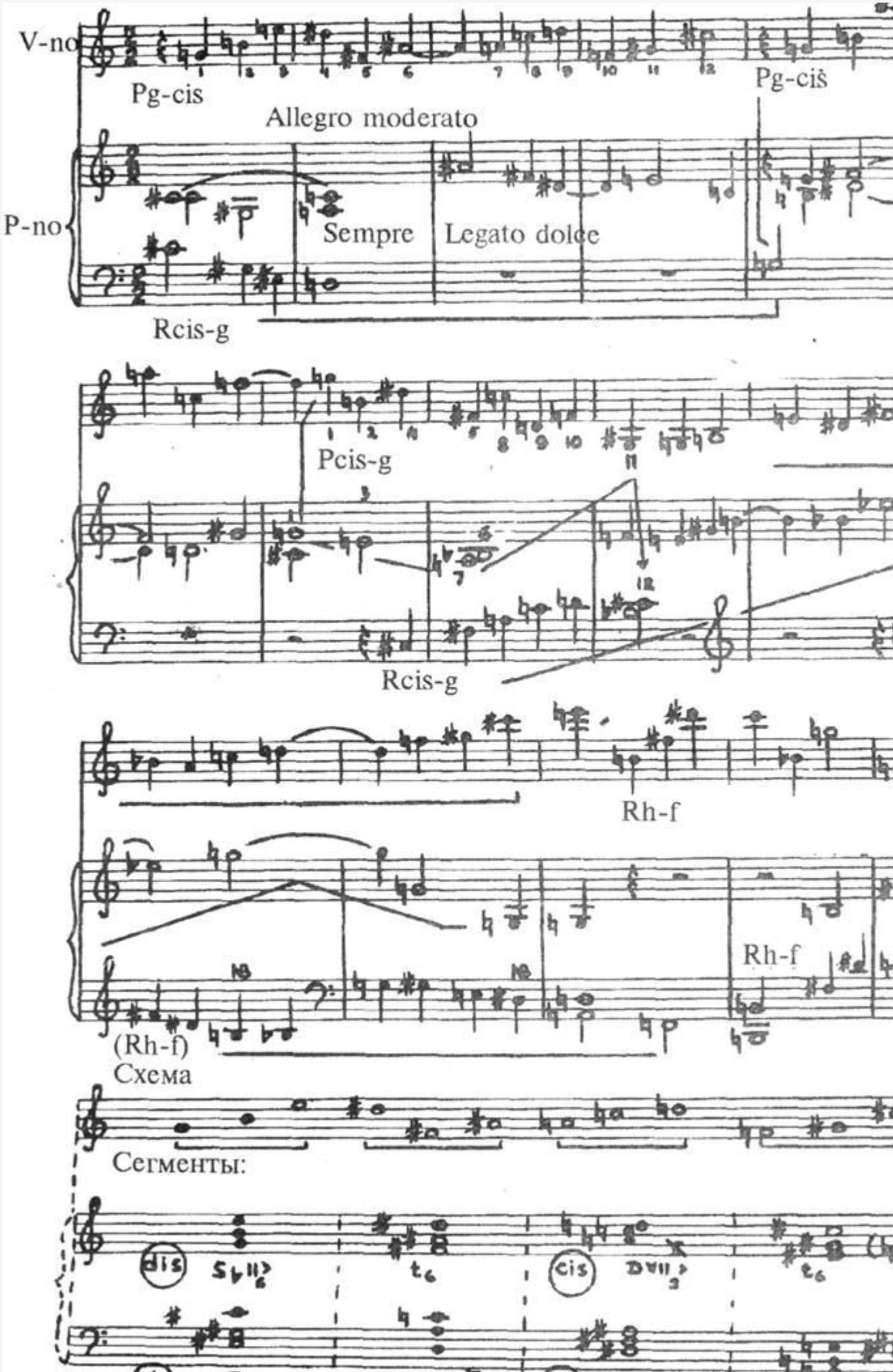



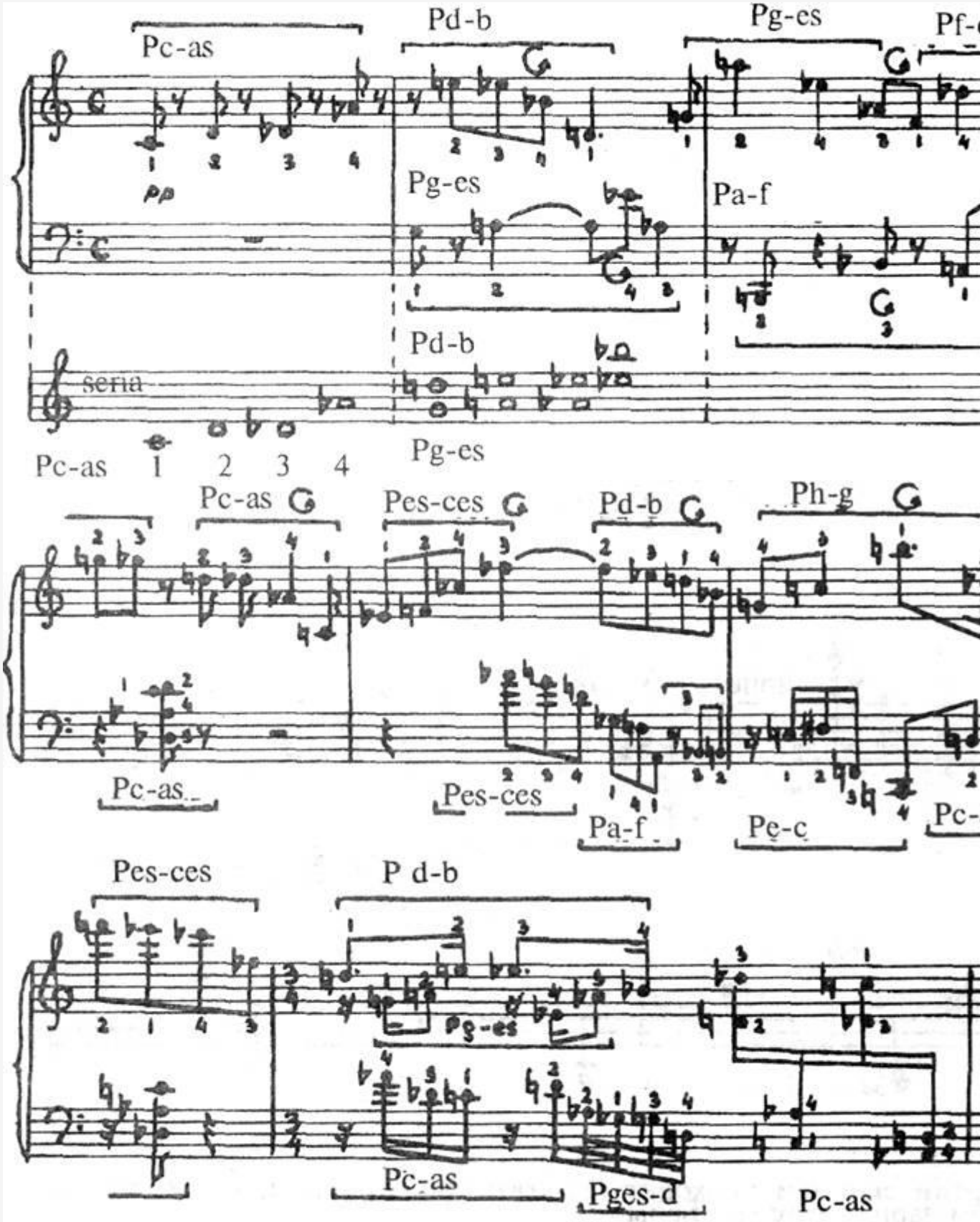
Схема:
(схема)
(схема)
схема:
схема:

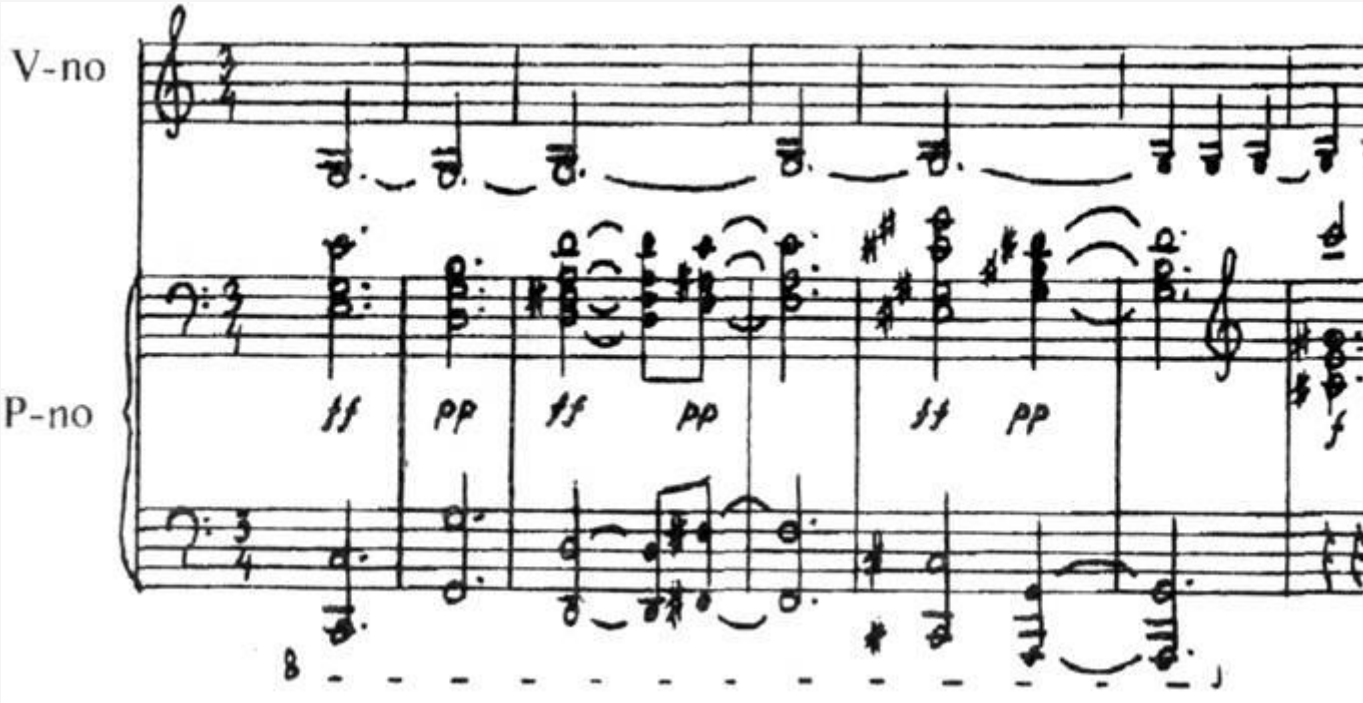
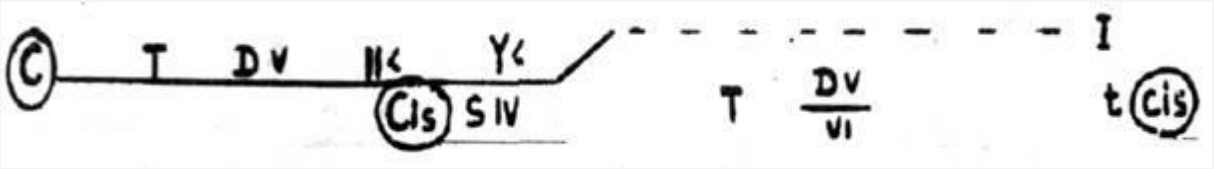
*/NB - опорные звуки и созвучия. Они же центры: мелодические и гармонические.

(продолжение примера 116)

117. Sehr langsam. ШЁНБЕРГ. 6 ПЬЕС, op. 19, VI

Примечание:
Гармоническая ткань пьесы полипластового строения. В каждом из пластов имеются элементы (звуки, интервалы, созвучия), выполняющие роль самостоятельных центров, окруженных своей периферией.
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.
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.

Начальный и конечный центры пьесы идентичны. Тоны "b" и "as" выполняют в конечном центре функцию добавочных звуков. Их интервальное отношение отражает одну из связей в Ц1 (б9). Они же выделяются в П1 и П3 и в результате придают заключительному комплексу пьесы значение собирательного центра.

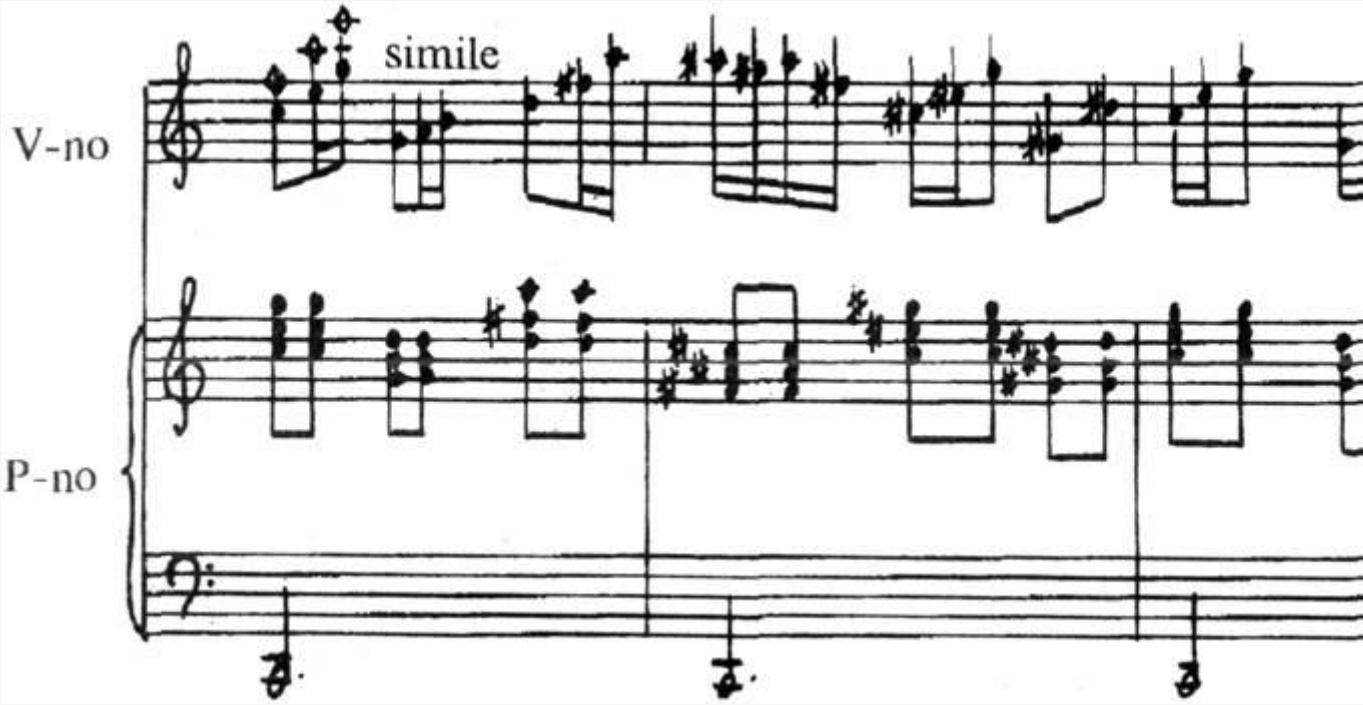
118a. КАРАЕВ. КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ, I

V-no
Pg-cis
Allegro moderato
Pg-cis
P-no
Sempre
Legato dolce
Rcis-g
Pcis-g
Rcis-g
Rh-f
Rh-f
(Rh-f)
Схема
Сегменты:
dis
cis

118b. ВОЛКОНСКИЙ. MUSICA STRICTA, I

Примечание: знак "**G**" означает перестановку звуков в серии ("ротация")

119a. ШНИТКЕ. СОНАТА № 1, III



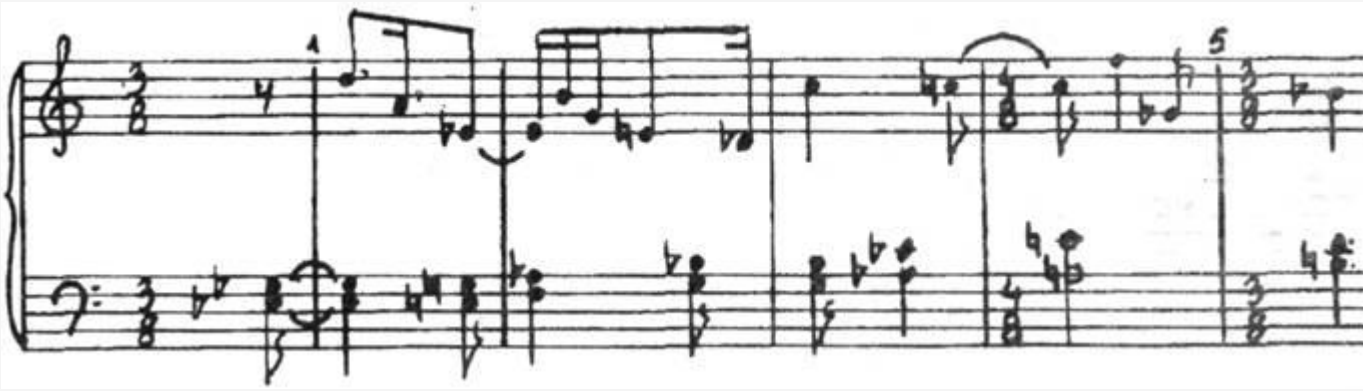
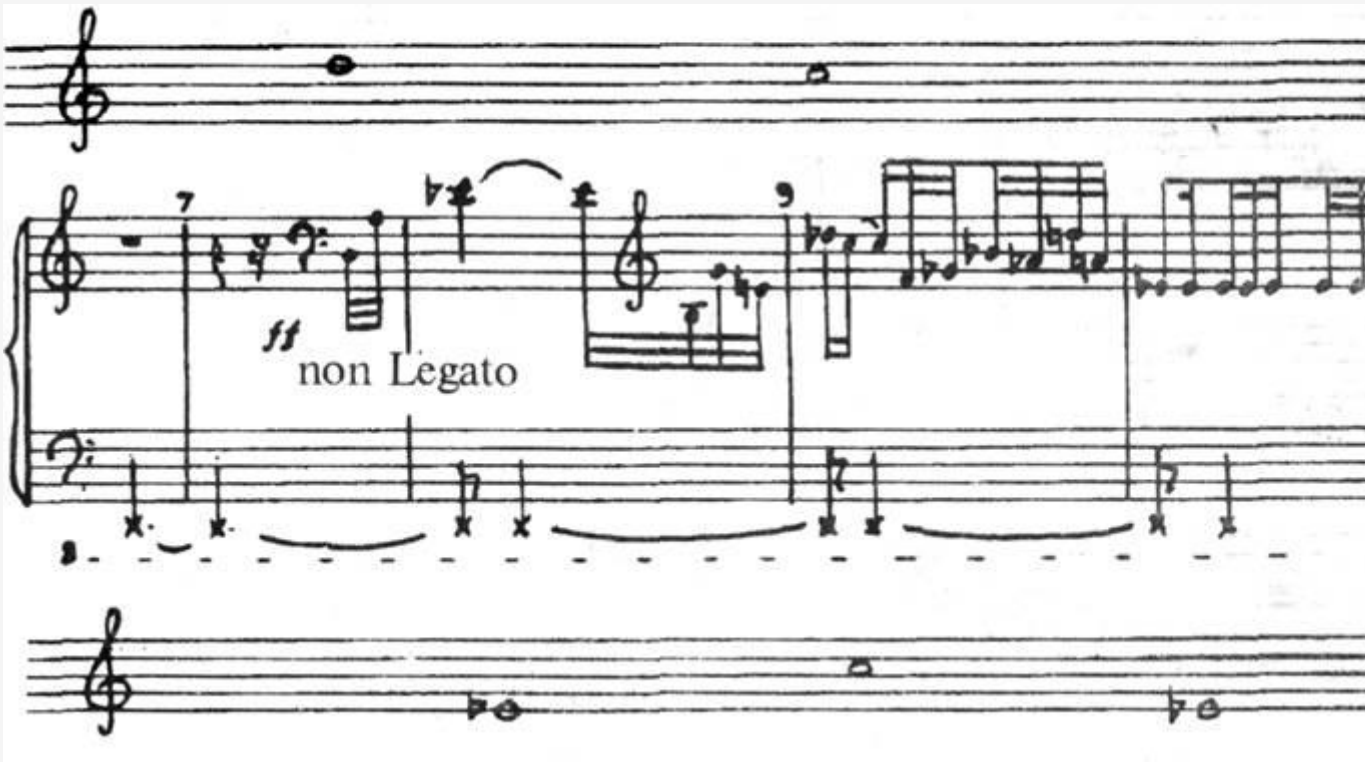
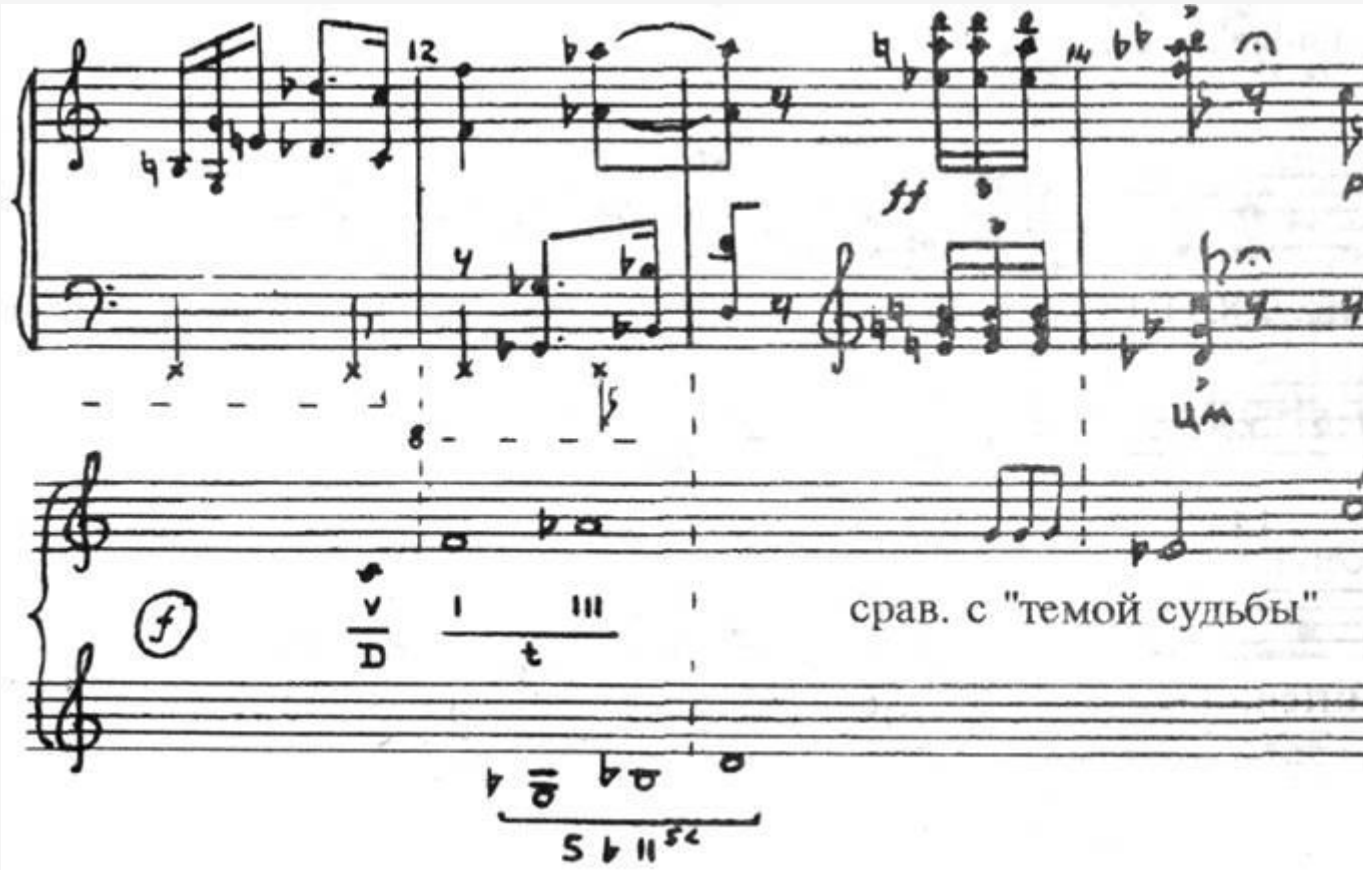
119b

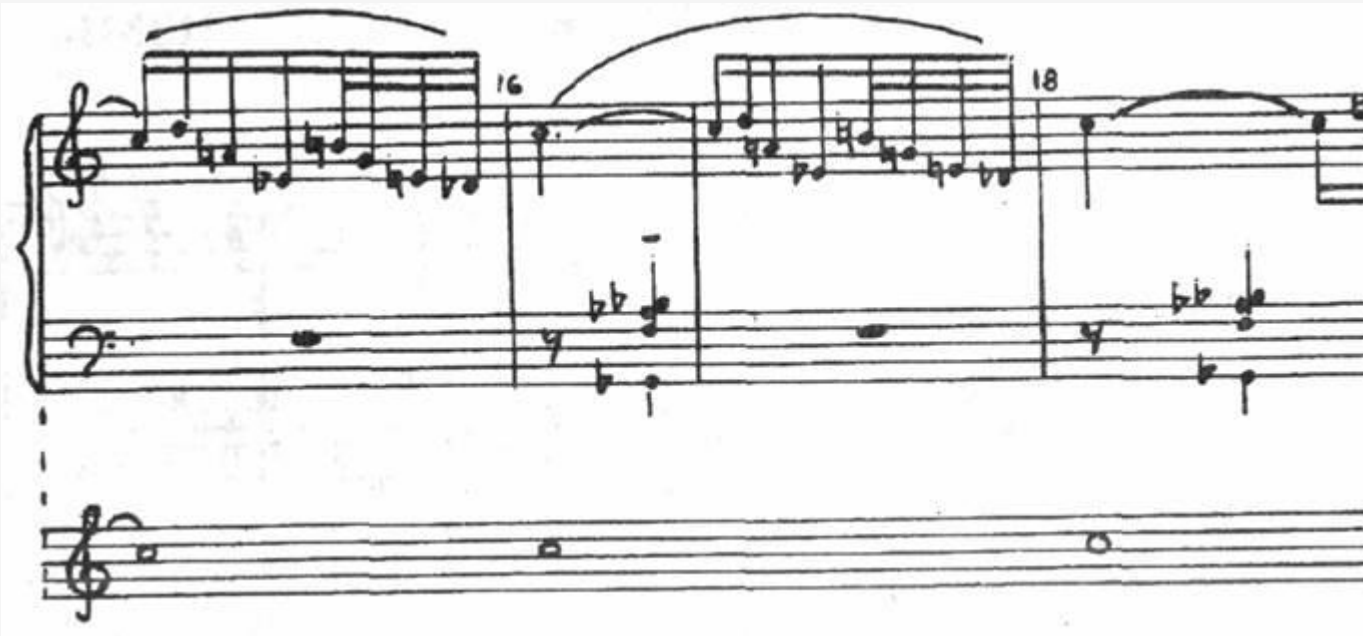
*/

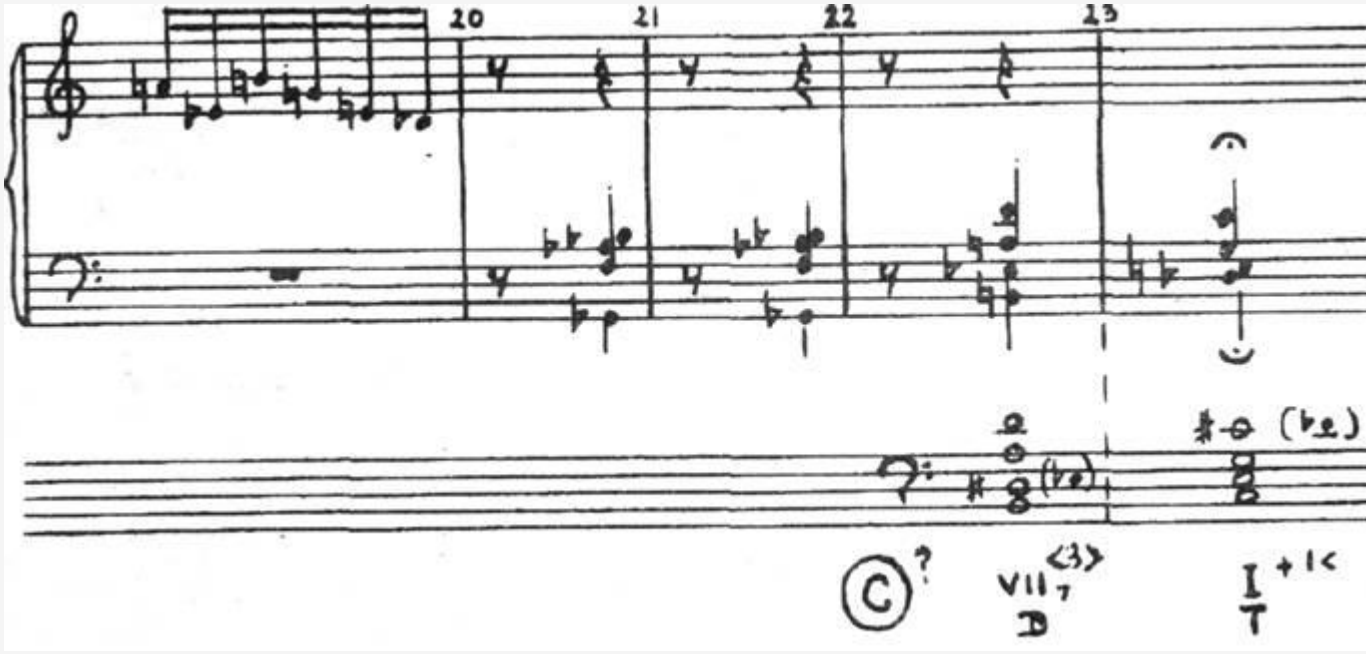


*/ в партии скрипки проходит квазитональная цитата, построенная на серийном варианте темы Барыня

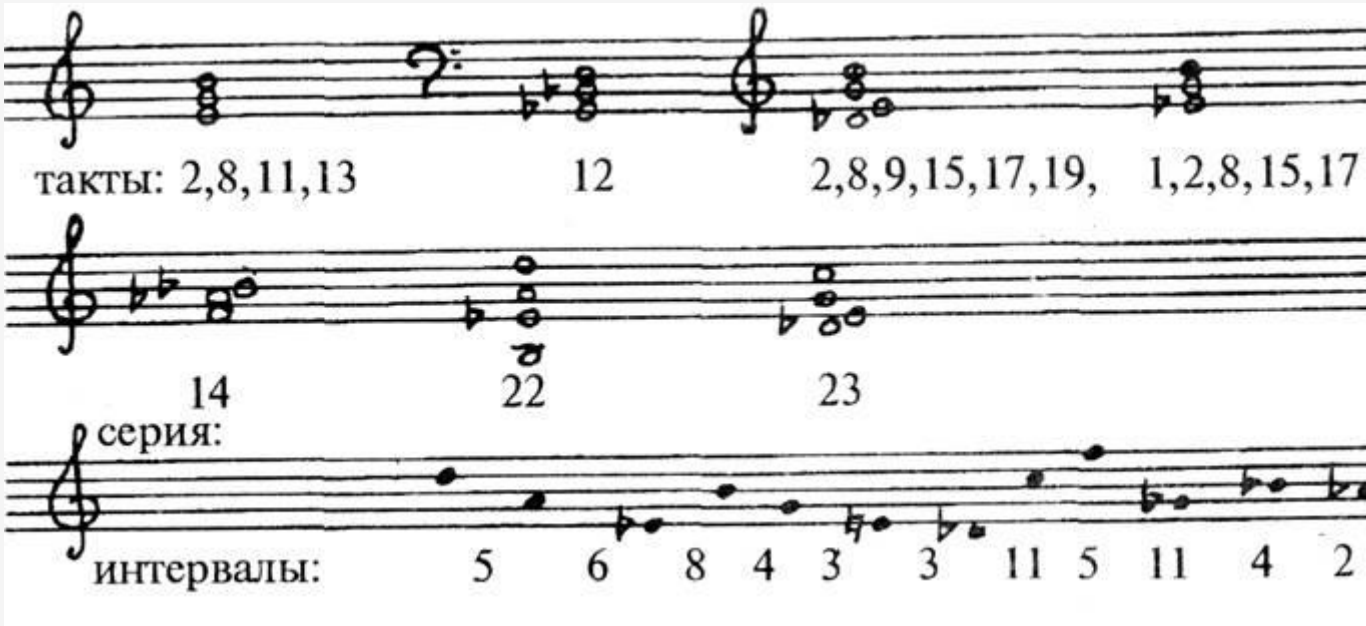
.

120. БАНЩИКОВ. СИЛЛОГИЗМЫ, I

Центры-опоры:

335

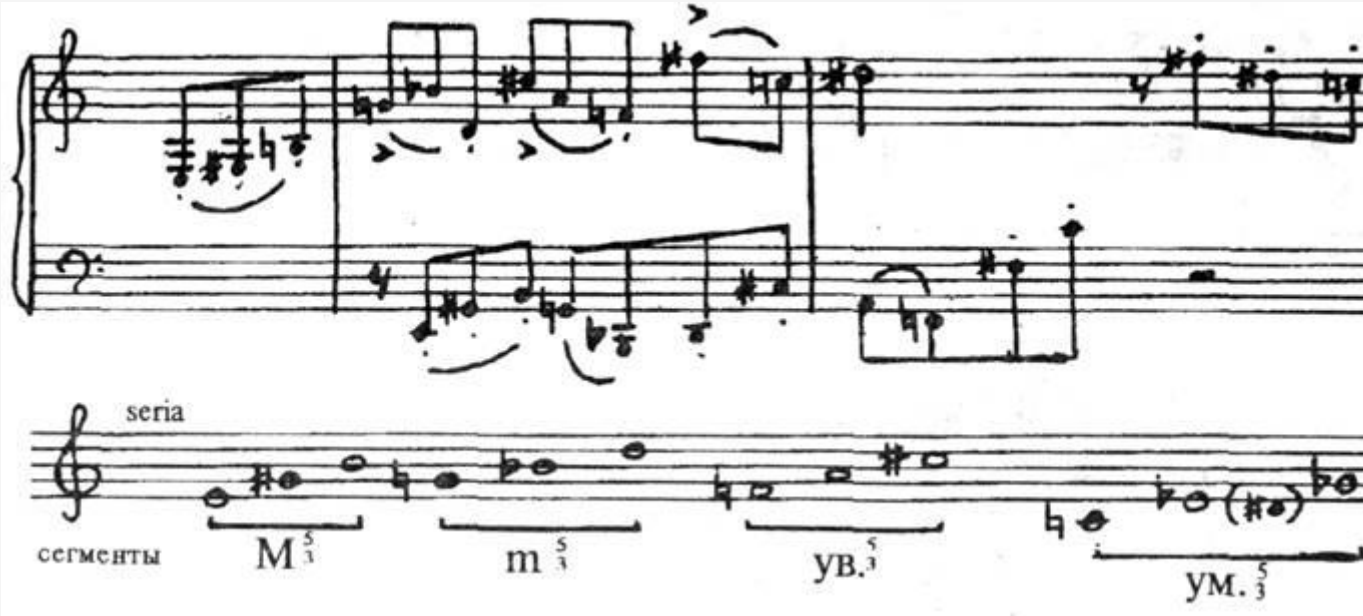




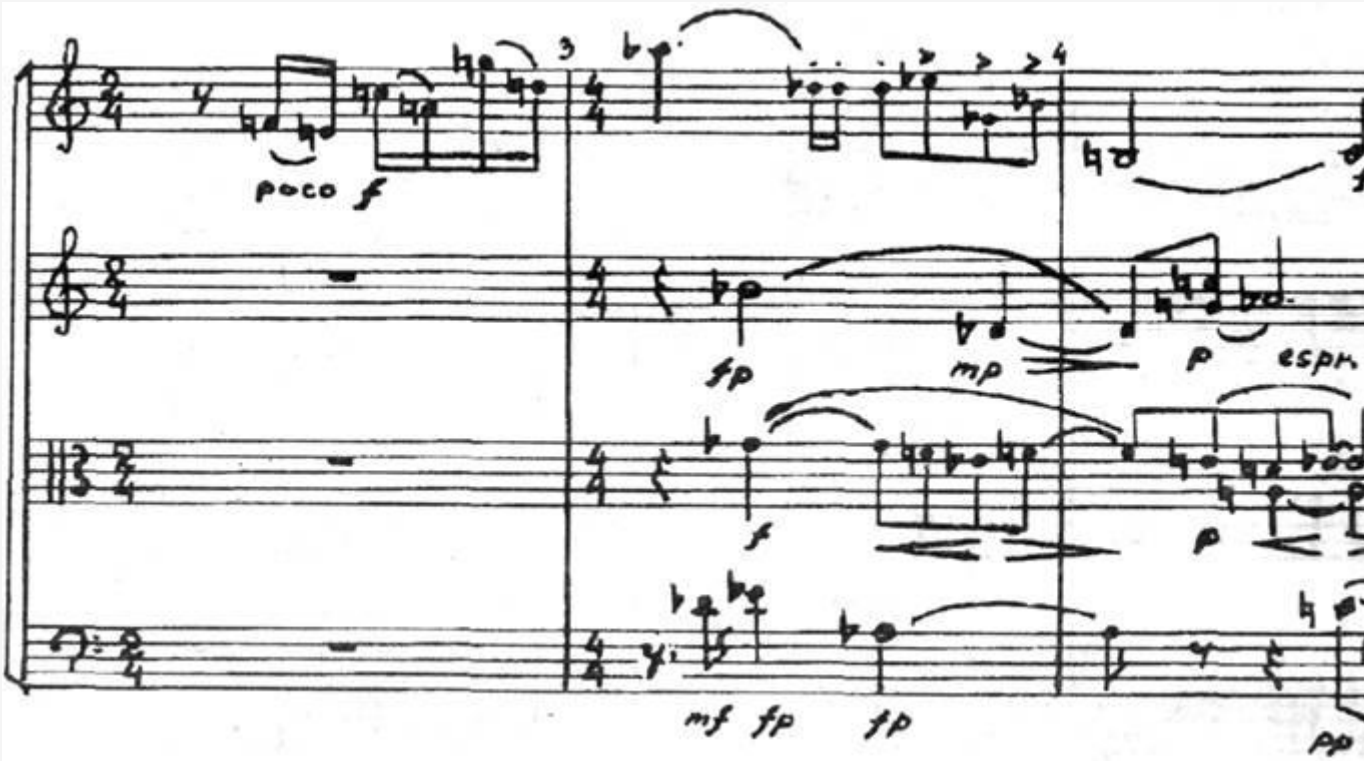
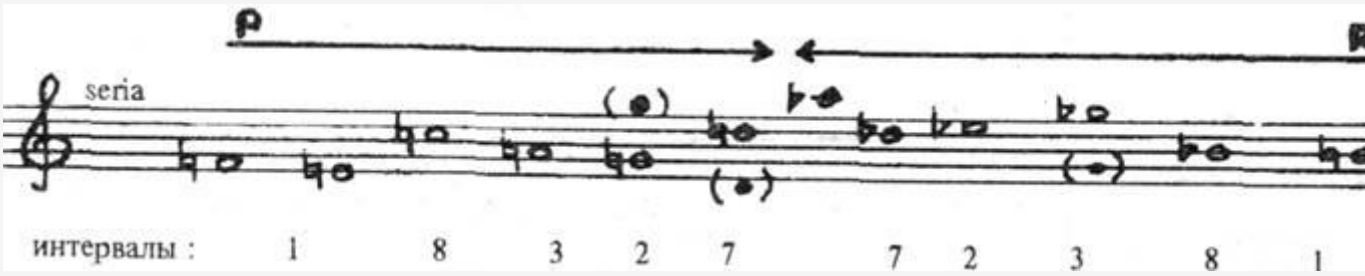
"тональные" элементы

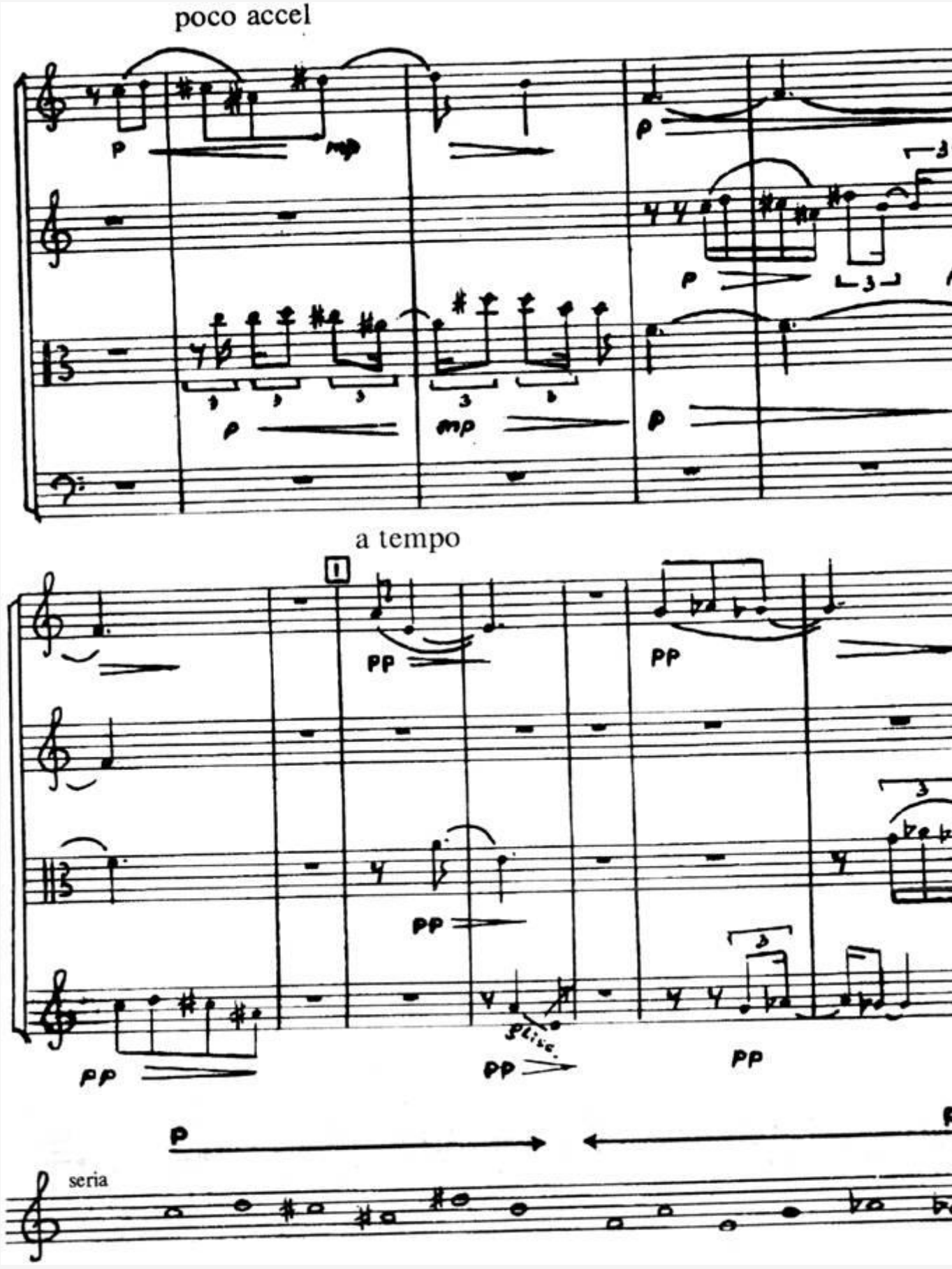
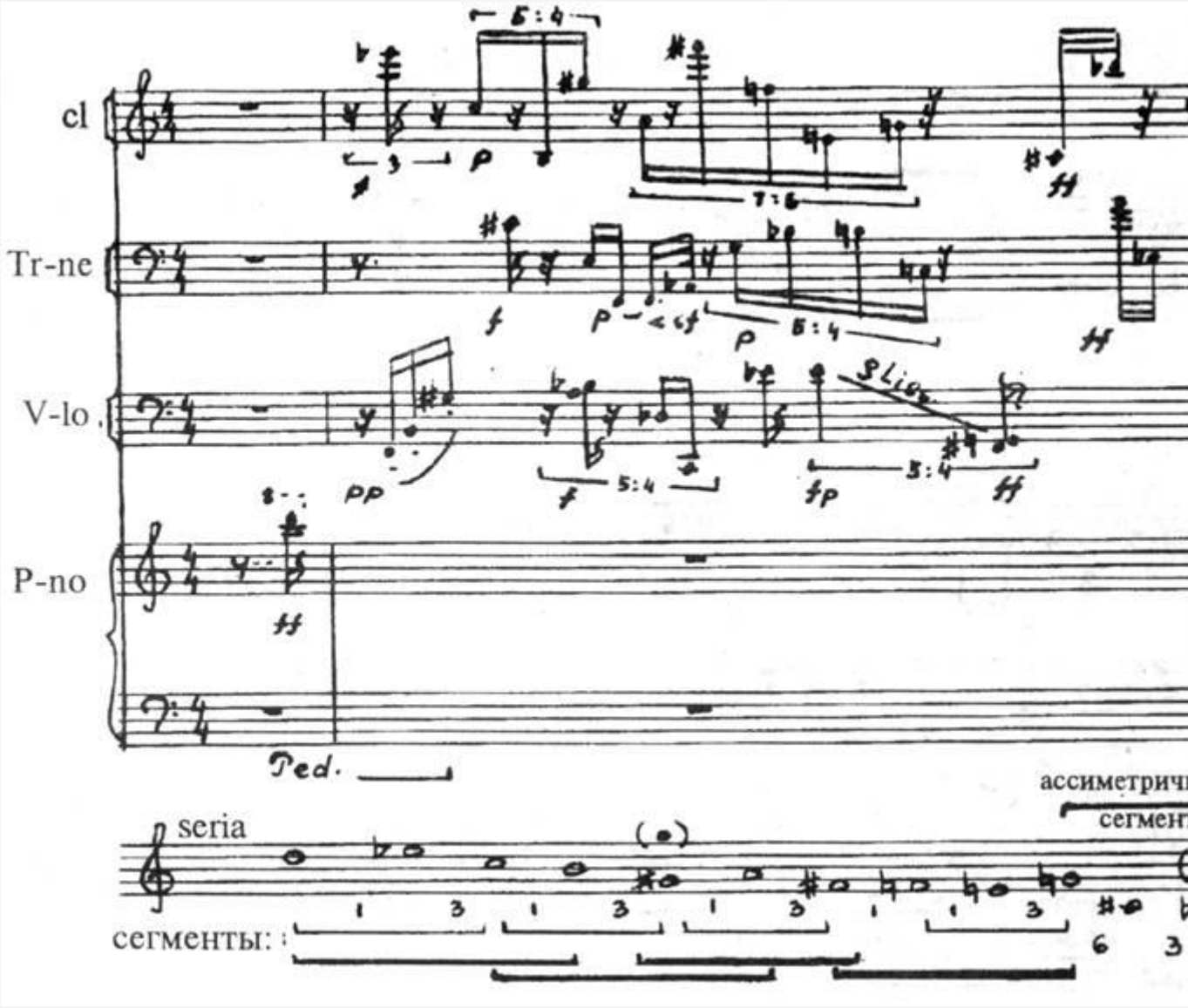
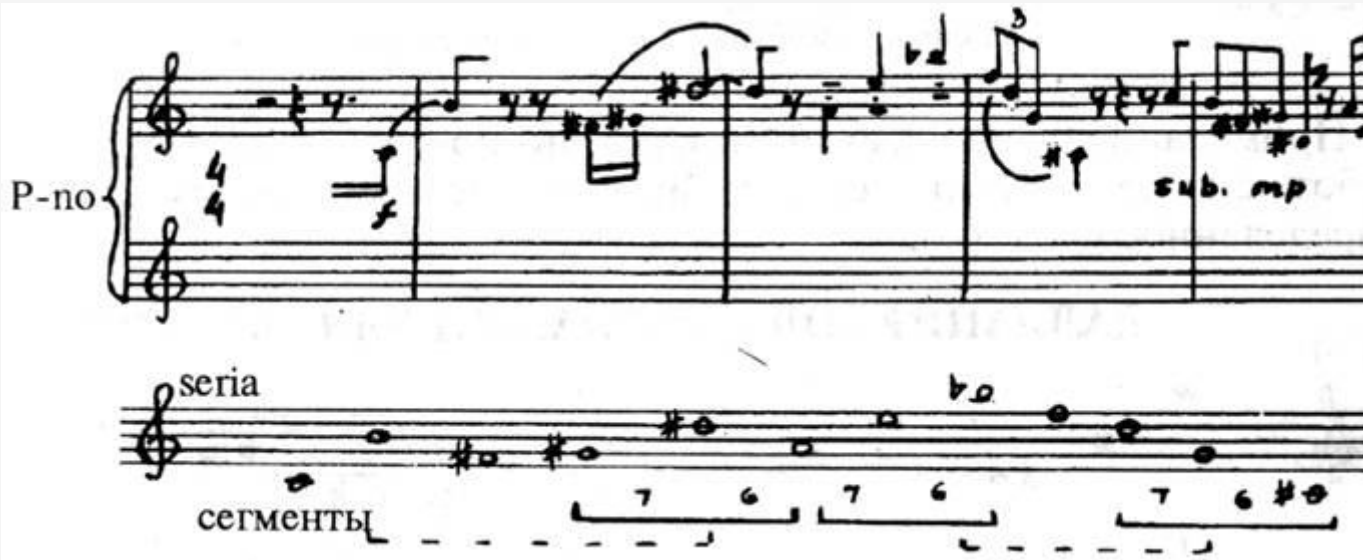
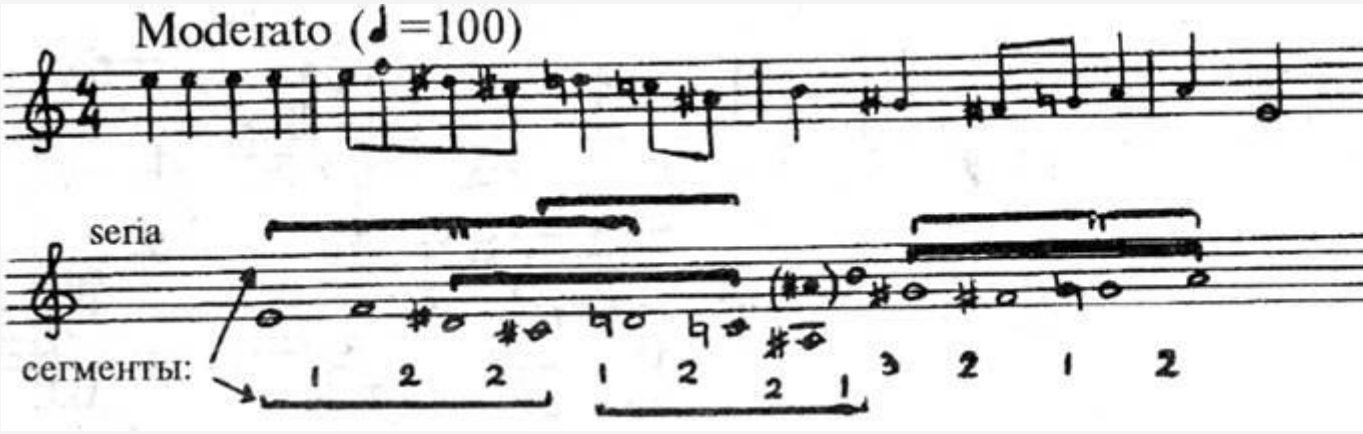
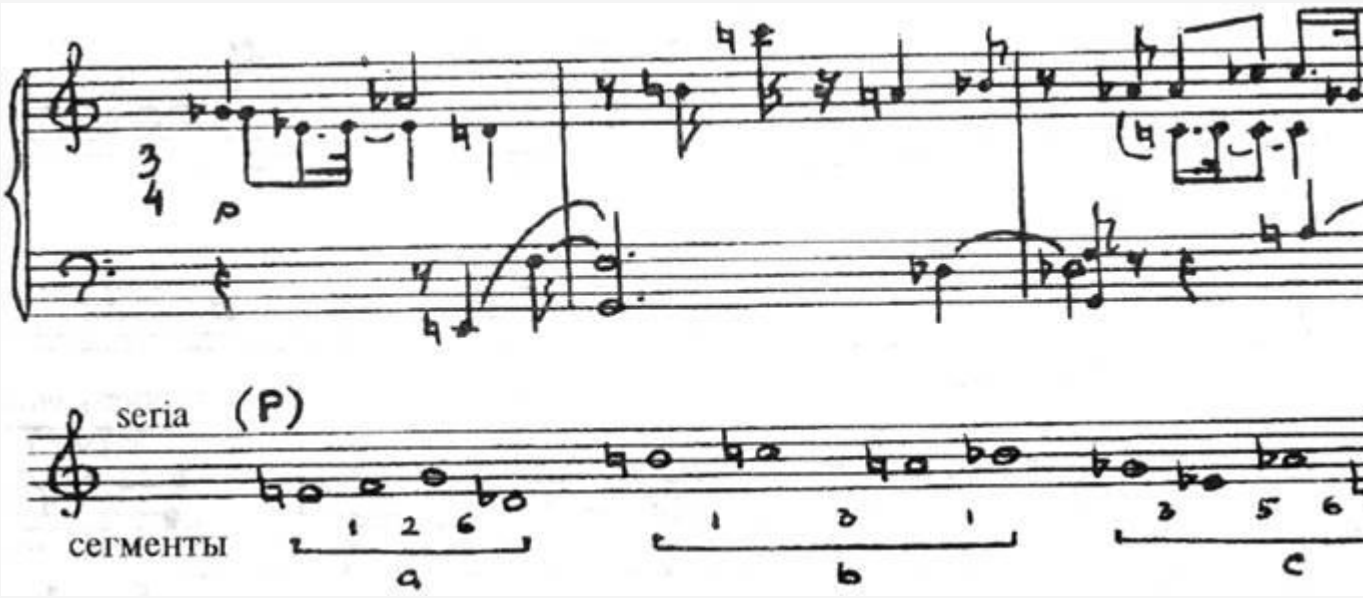
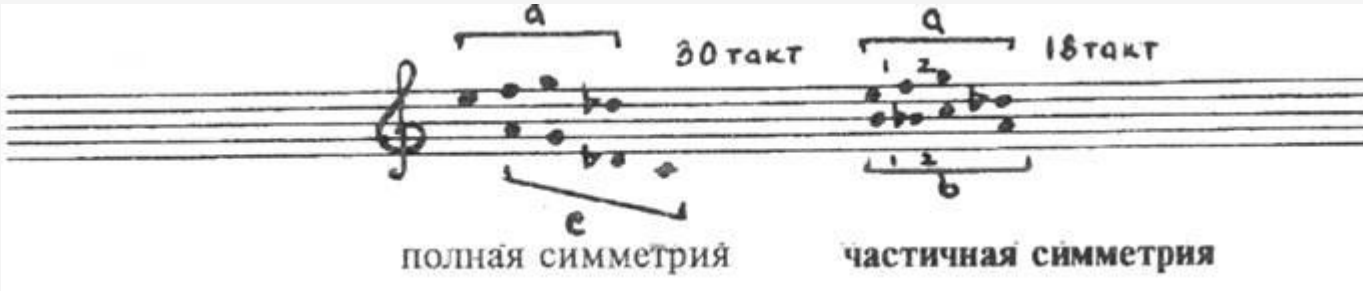


121a. ШНИТКЕ. СОНАТА №1, IV

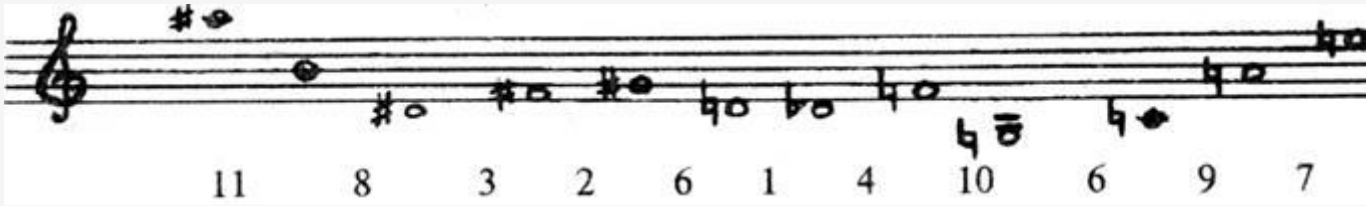
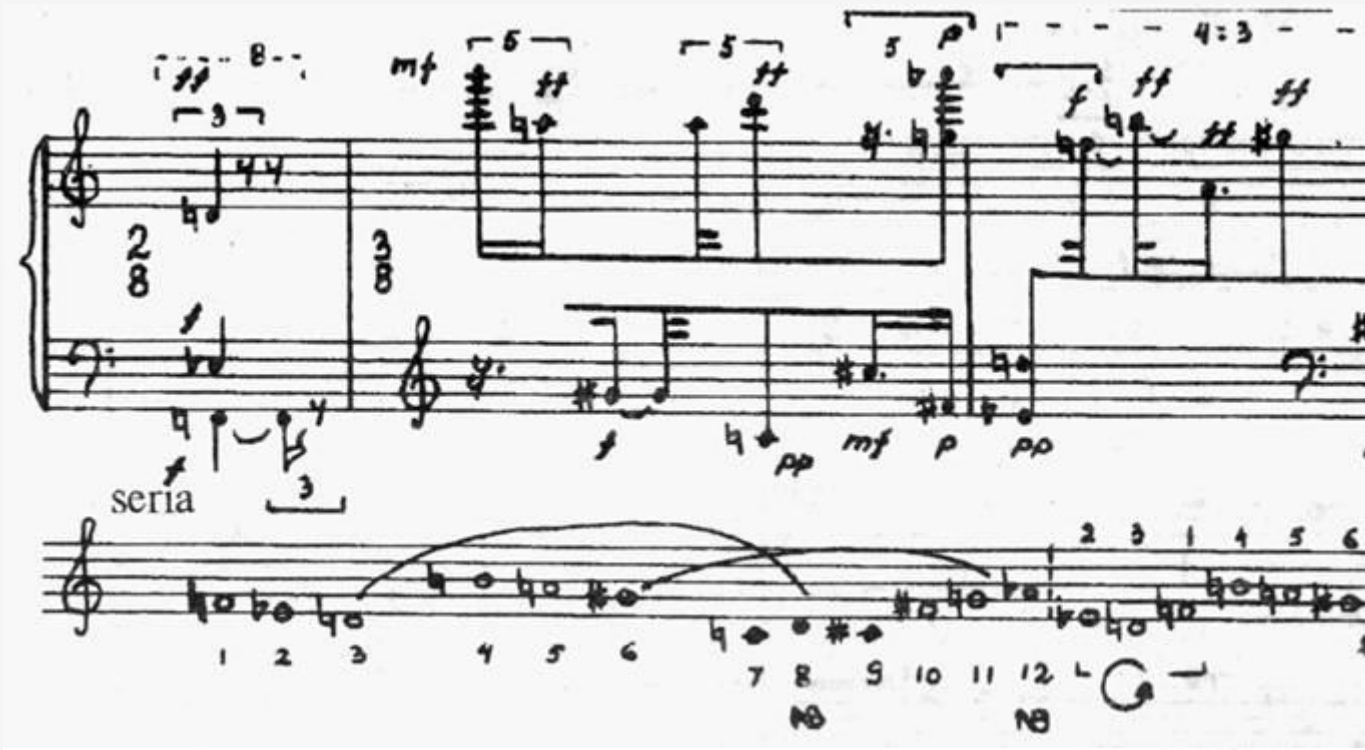
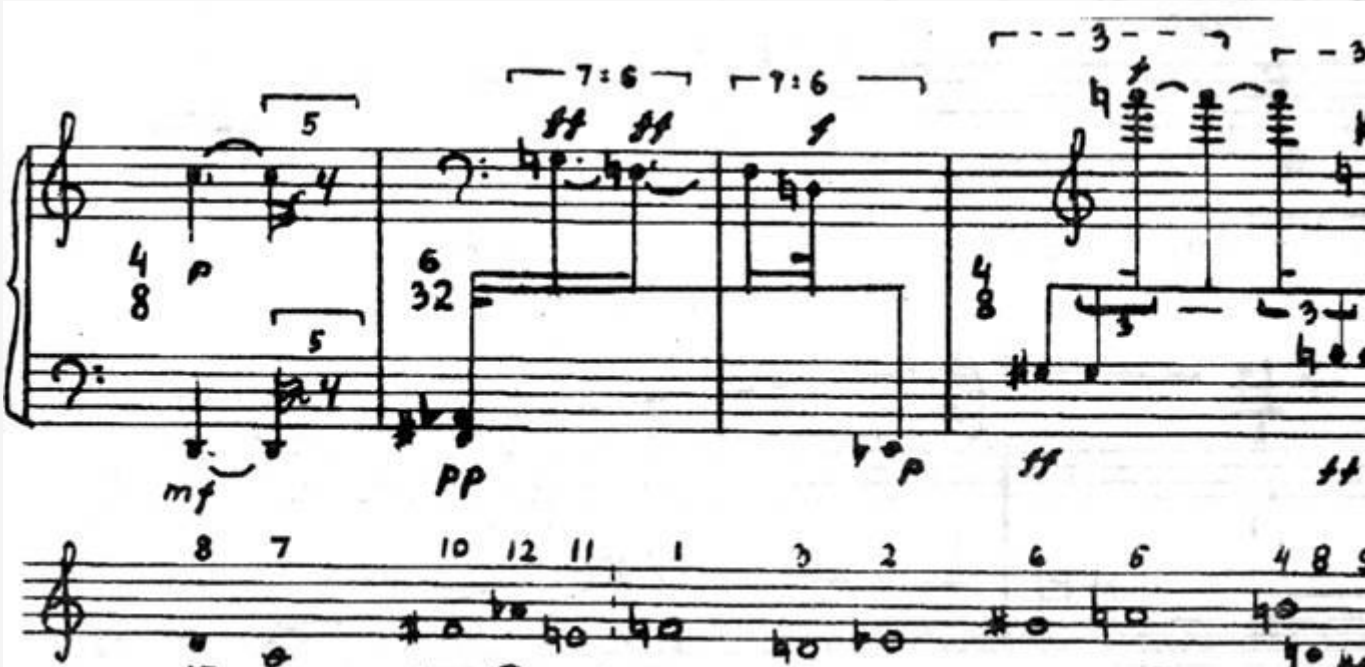


121b. БЕРГ. " ЛИРИЧЕСКАЯ СЮИТА" , I



121c. ШНИТКЕ. СТРУННЫЙ КВАРТЕТ, I

122a. ДЕНИСОВ. "DSCH" (1969)

122b. ШНИТКЕ "ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА", ФУГА

122c. ЩЕДРИН. ФУГА A-MOLL

123. ШЕНБЕРГ. МЕНУЭТ.

*/

*/ Примечание: серия ассимметрична; но при ротационной работе с ее сегментами между ними в дальнейшем возникает определенное сходство.

124. ДАЛЛАПИККОЛА. ВАРИАЦИИ ДЛЯ ОРКЕСТРА

125a. ШТОКХАУЗЕН. ДВЕ ПЬЕСЫ, II

*/ Знак "**G**"означает перестановку звуков в сегменте серии

125b. ТИЩЕНКО. 3 СОНАТА ДЛЯ Ф.-НО, I

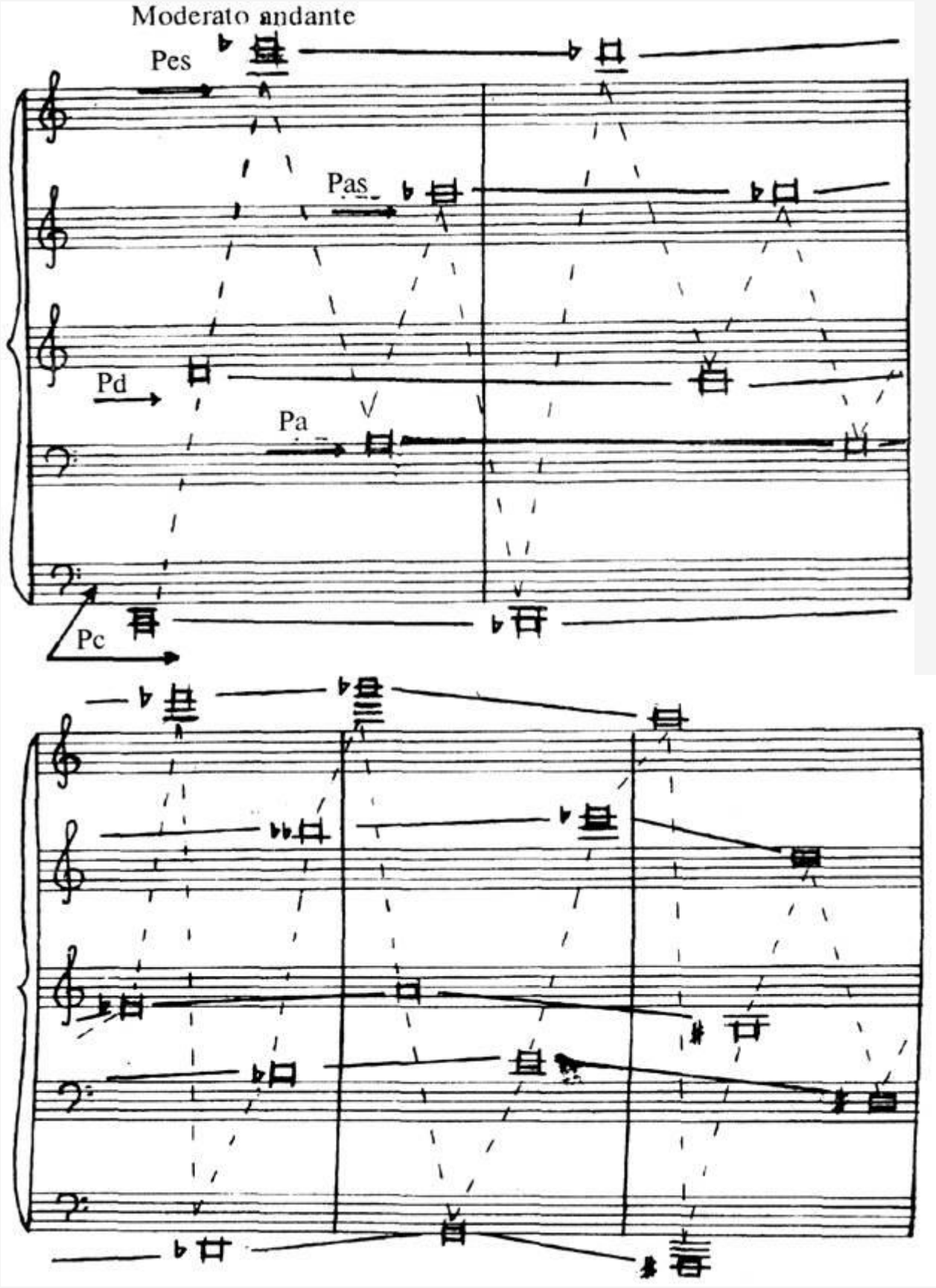


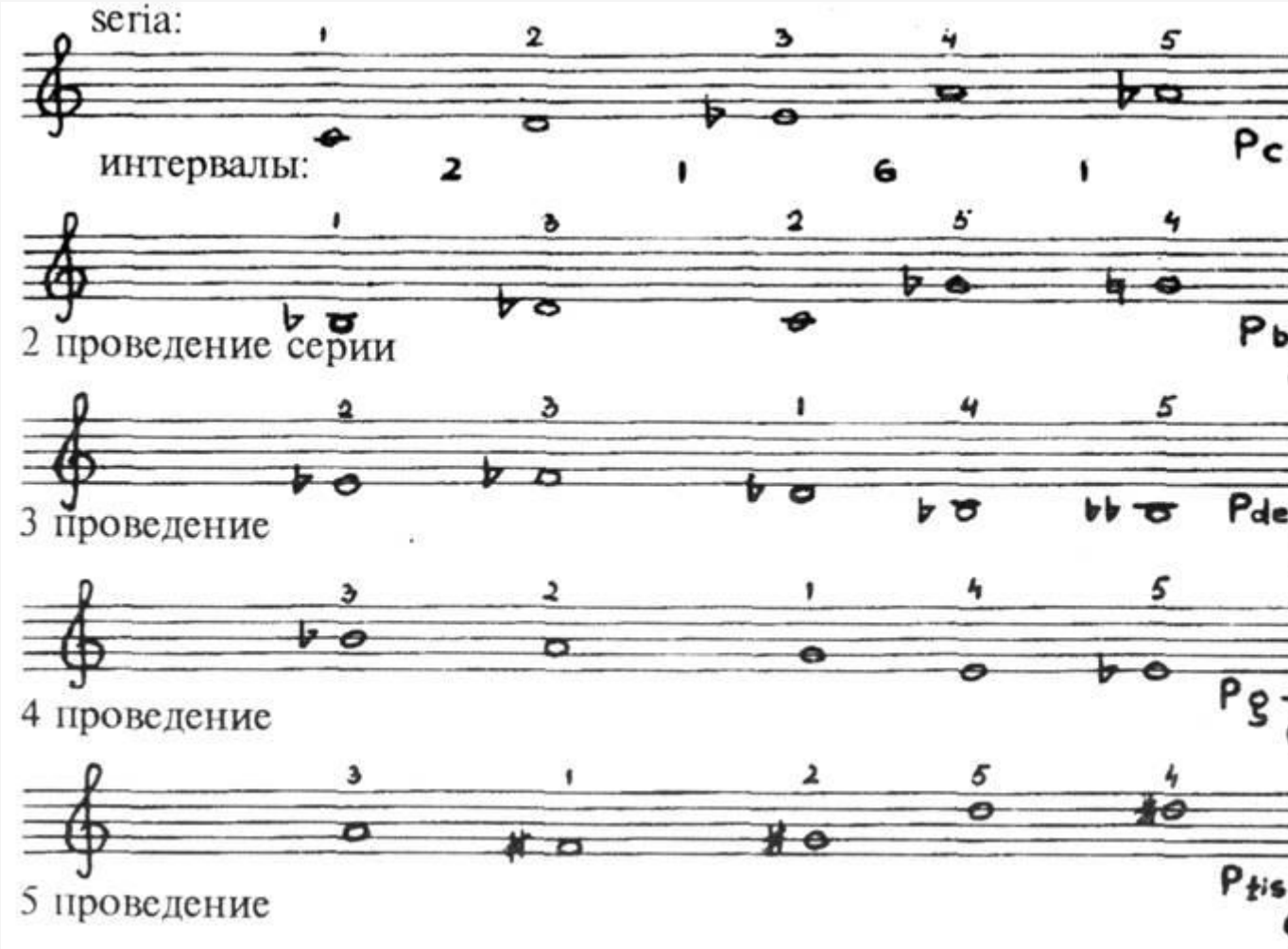
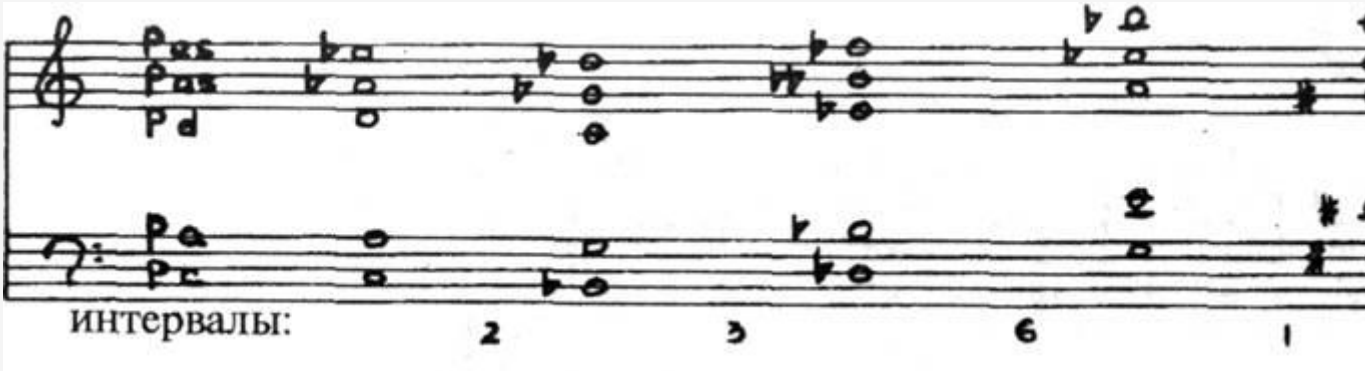
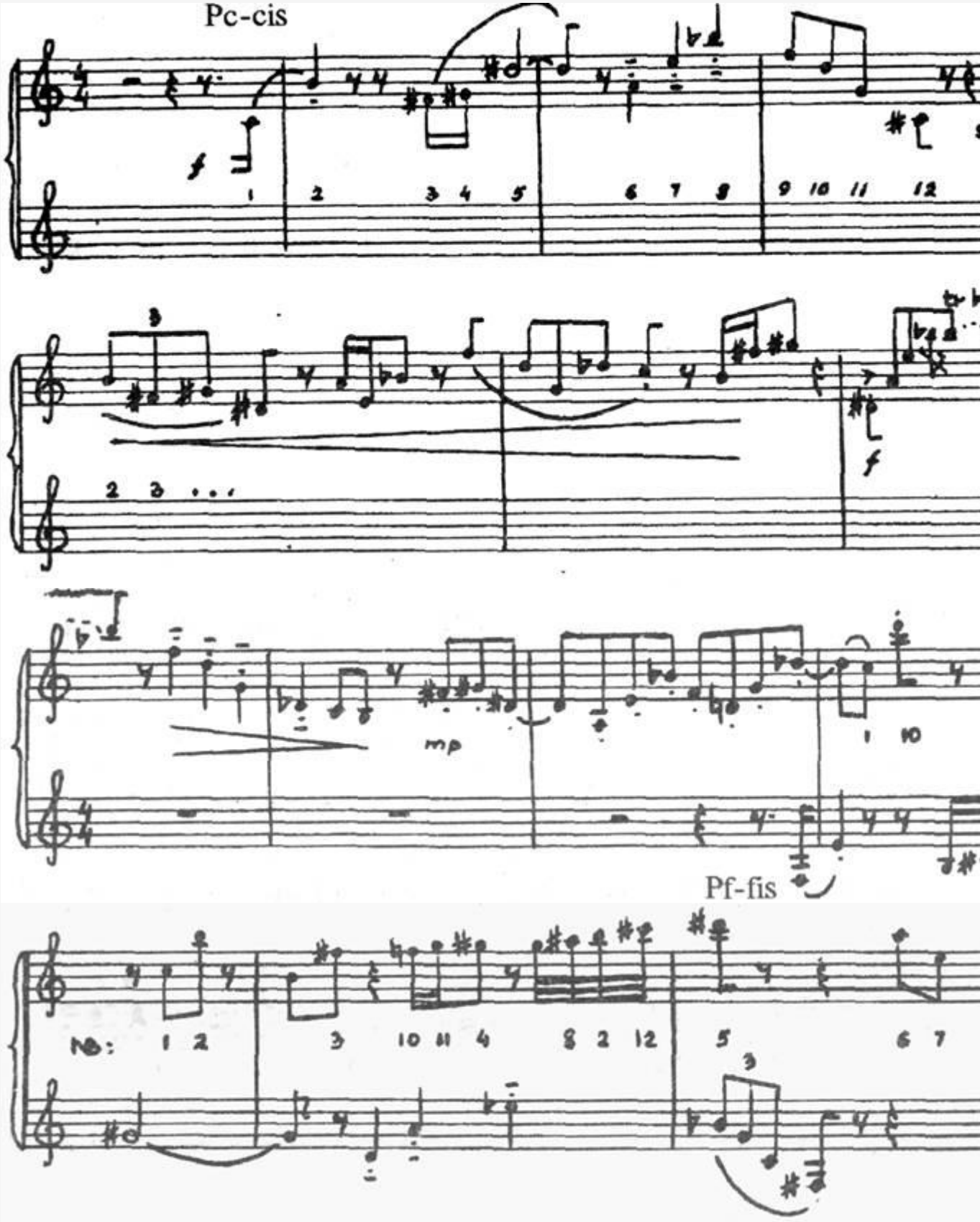
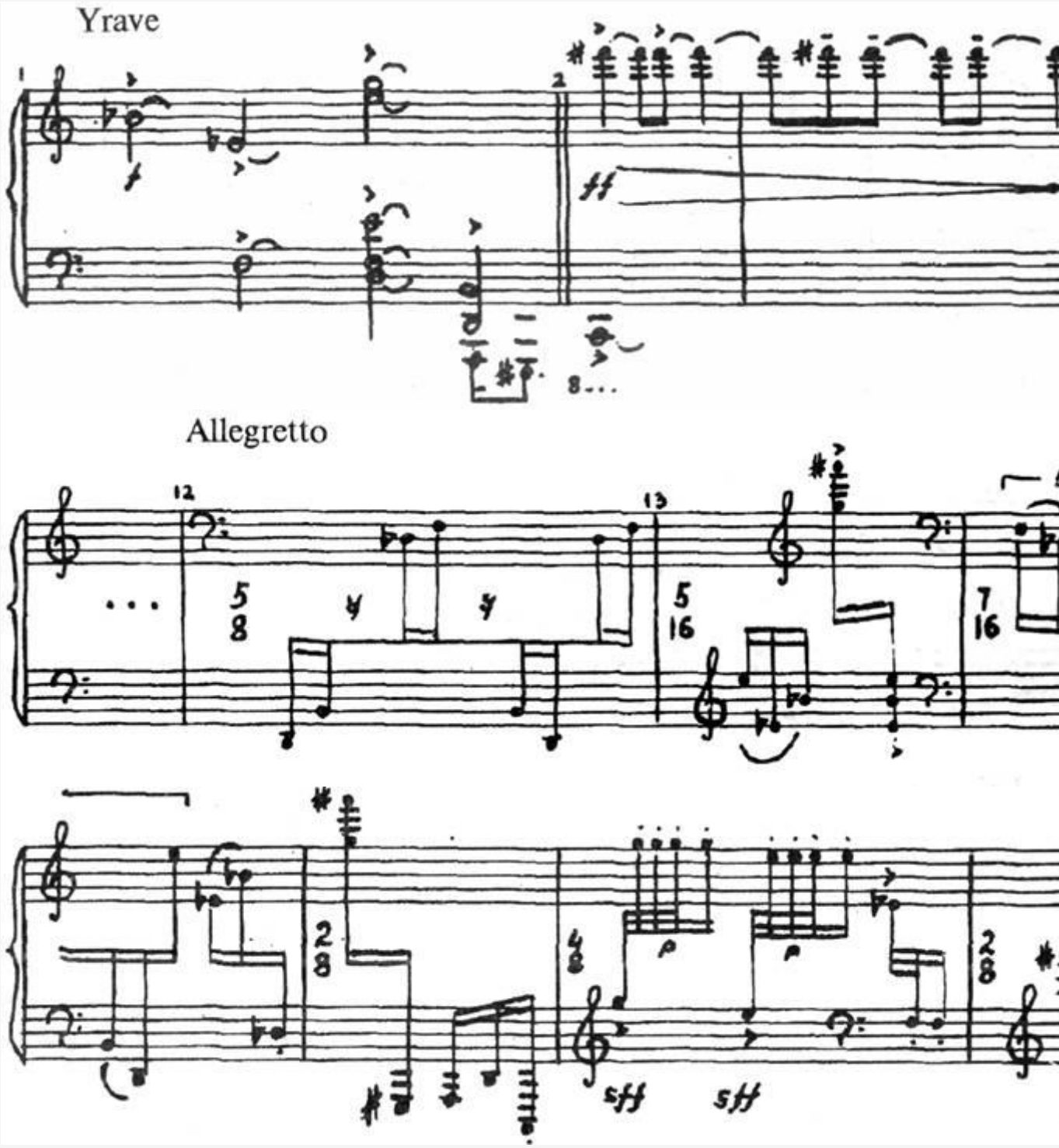
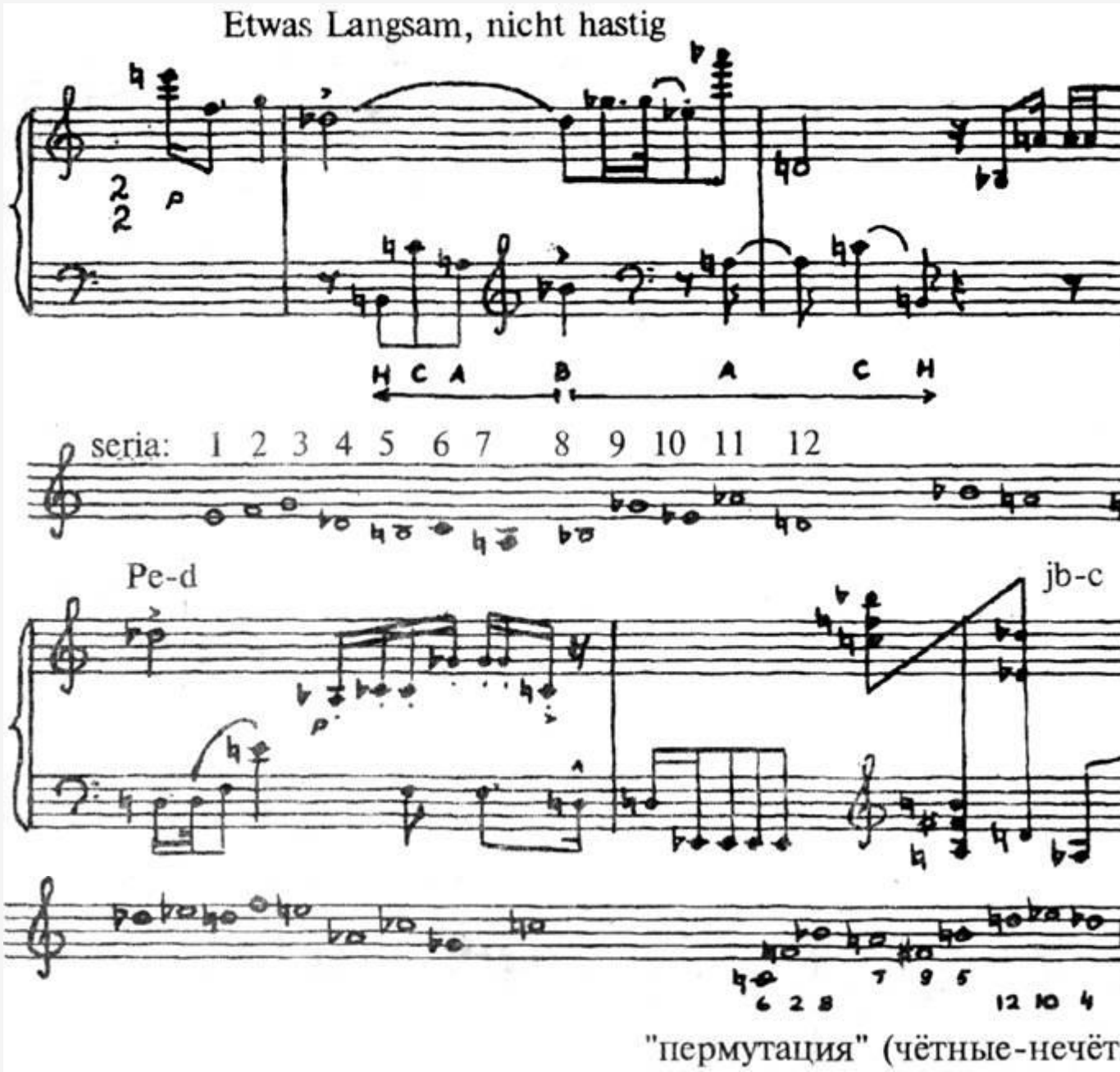
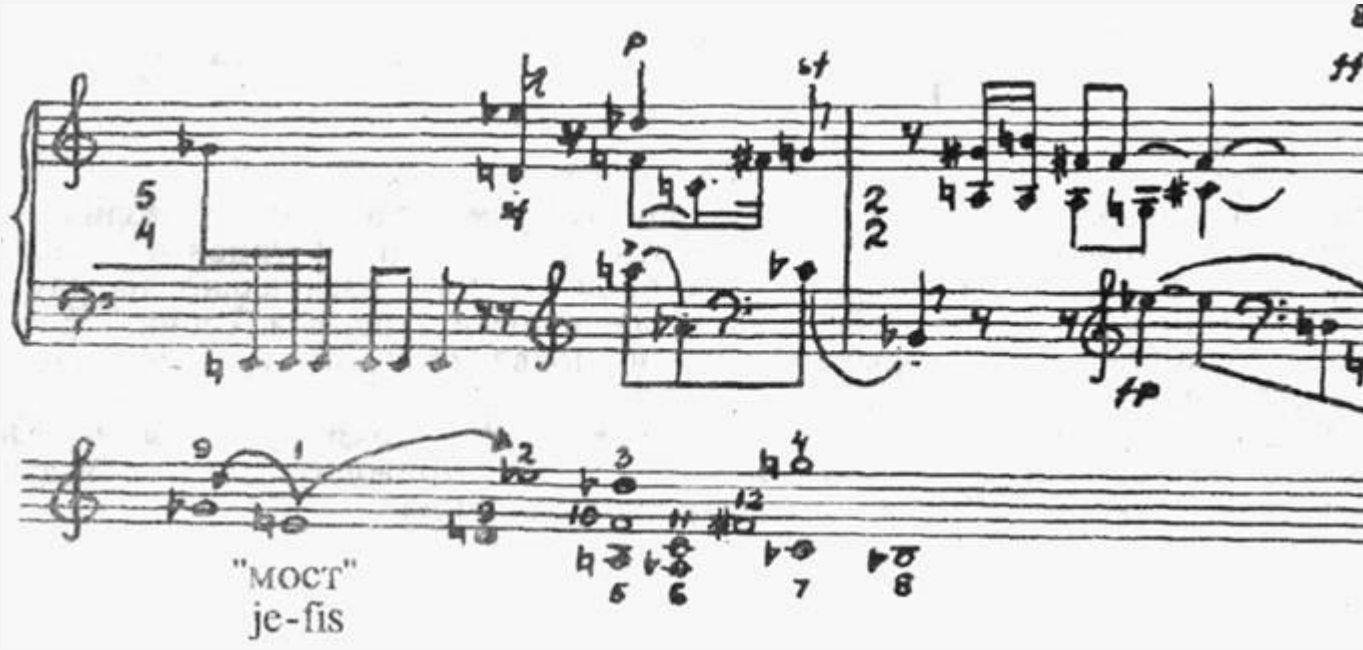
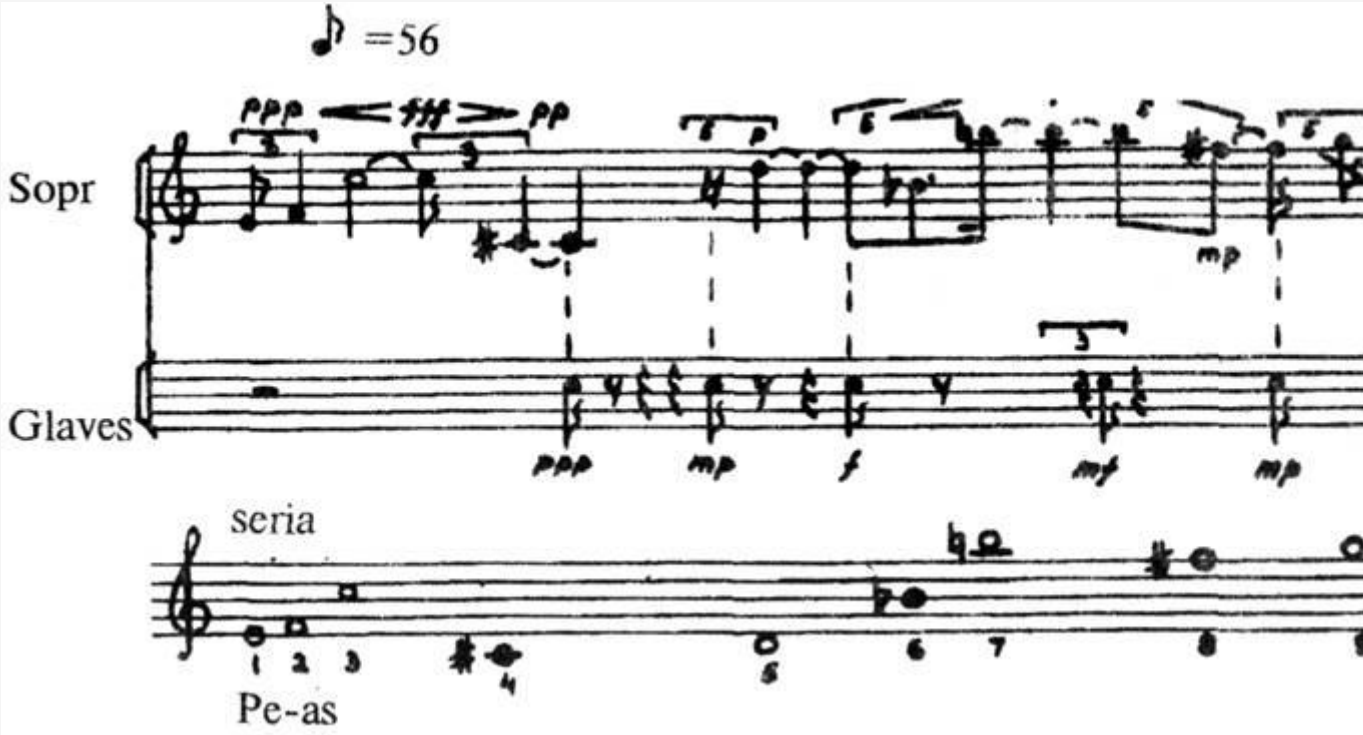
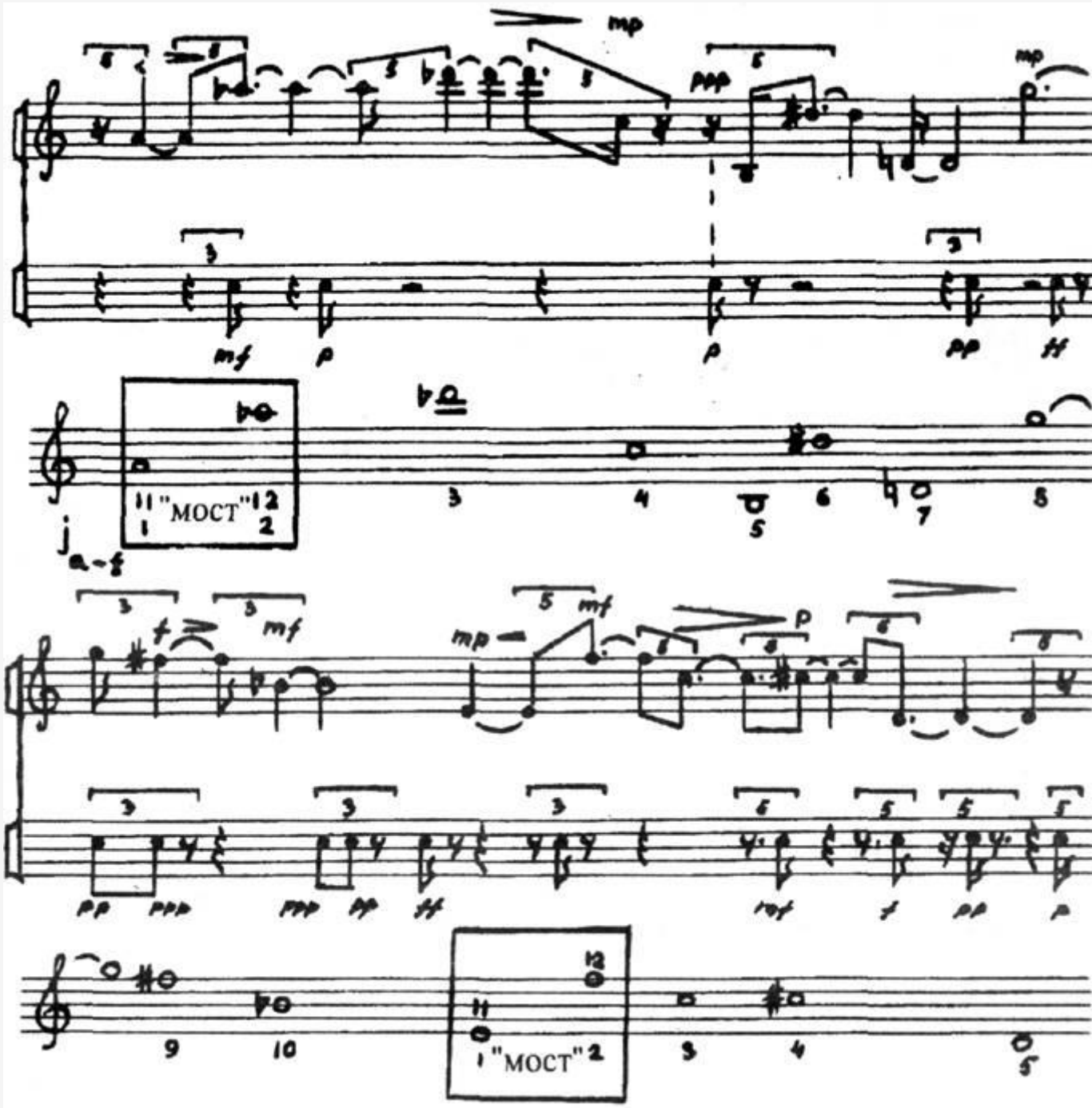
СХЕМА 1 к примеру 125b

* Знак **G** обозначение перестановок звуков (ротаций) в серийном ряде.

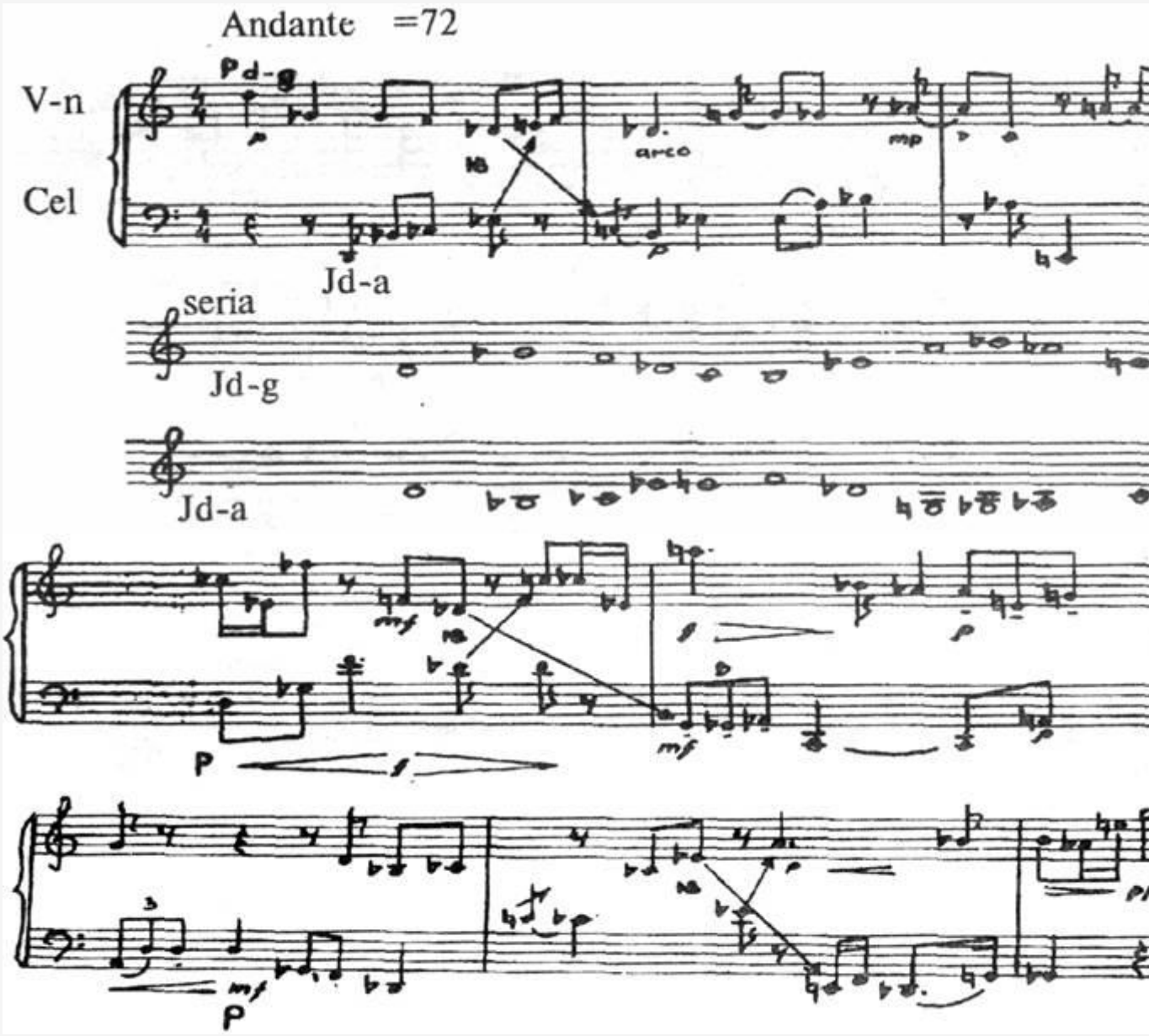
СХЕМА 2 Серийные формы по горизонтали

126a. Фуга ШНИТКЕ. ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА

126b. ШНИТКЕ. ВАРИАЦИИ НА ОДИН АККОРД

* серия, изложенная в 1-3 тактах, в дальнейшем подвергается различным фактурным переработкам, но нигде при этом ни один из ее тонов не меняет своего регистрового положения, т.е. в произведении изначально наряду с двенадцатитоновой серией действует и двенадцатиступенная серия регистровых позиций, на которых только и появляются звуки, входящие в двенадцатитоновую серию.
Принцип такого изложения серии в сочетании с очень разнообразными регистровыми позициями отдельных серийных тонов приводит часто к квазипуантилистическим звучаниям в структуре произведения.

127 a. ШЁНБЕРГ. ГАВОТ

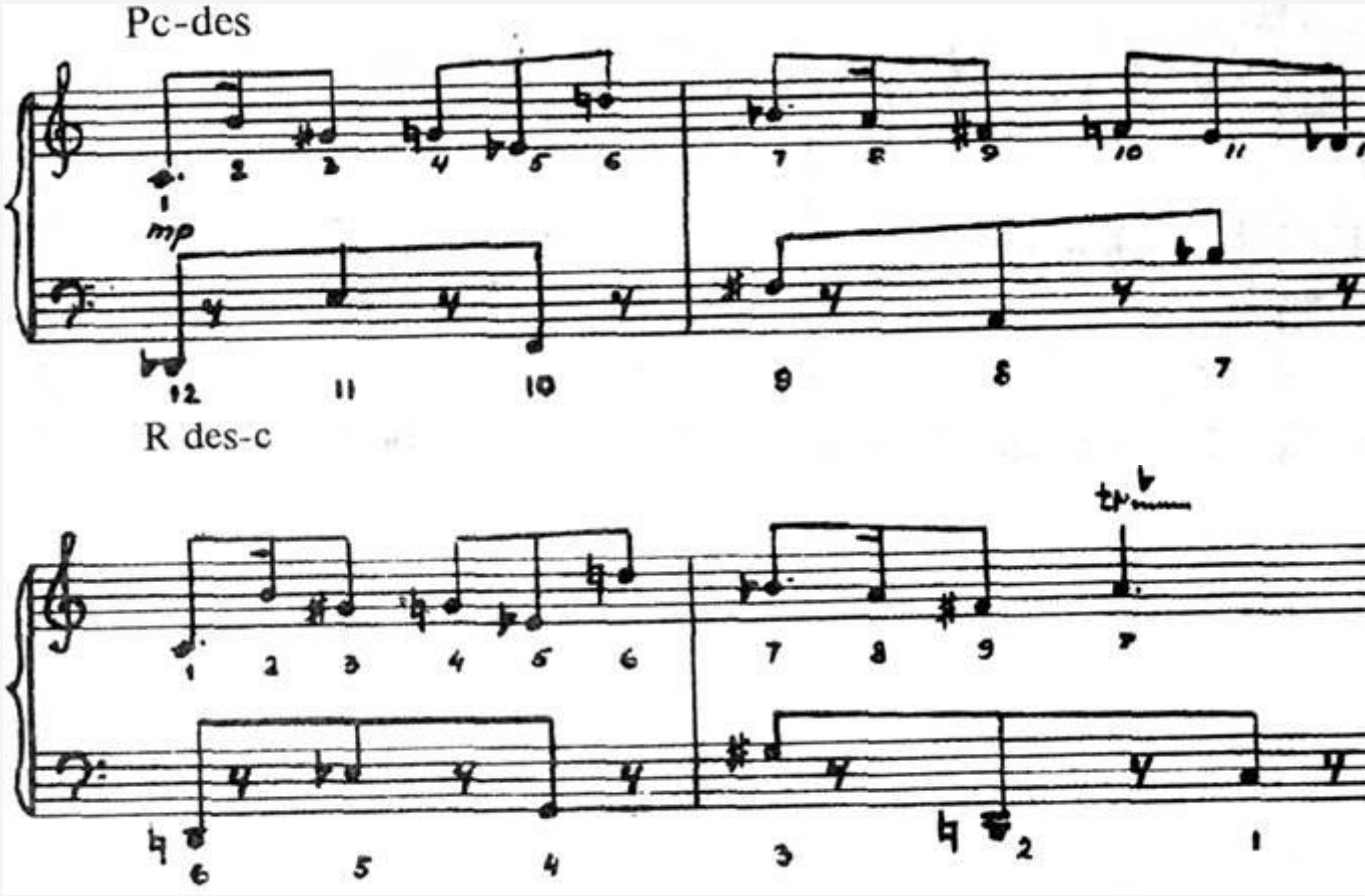
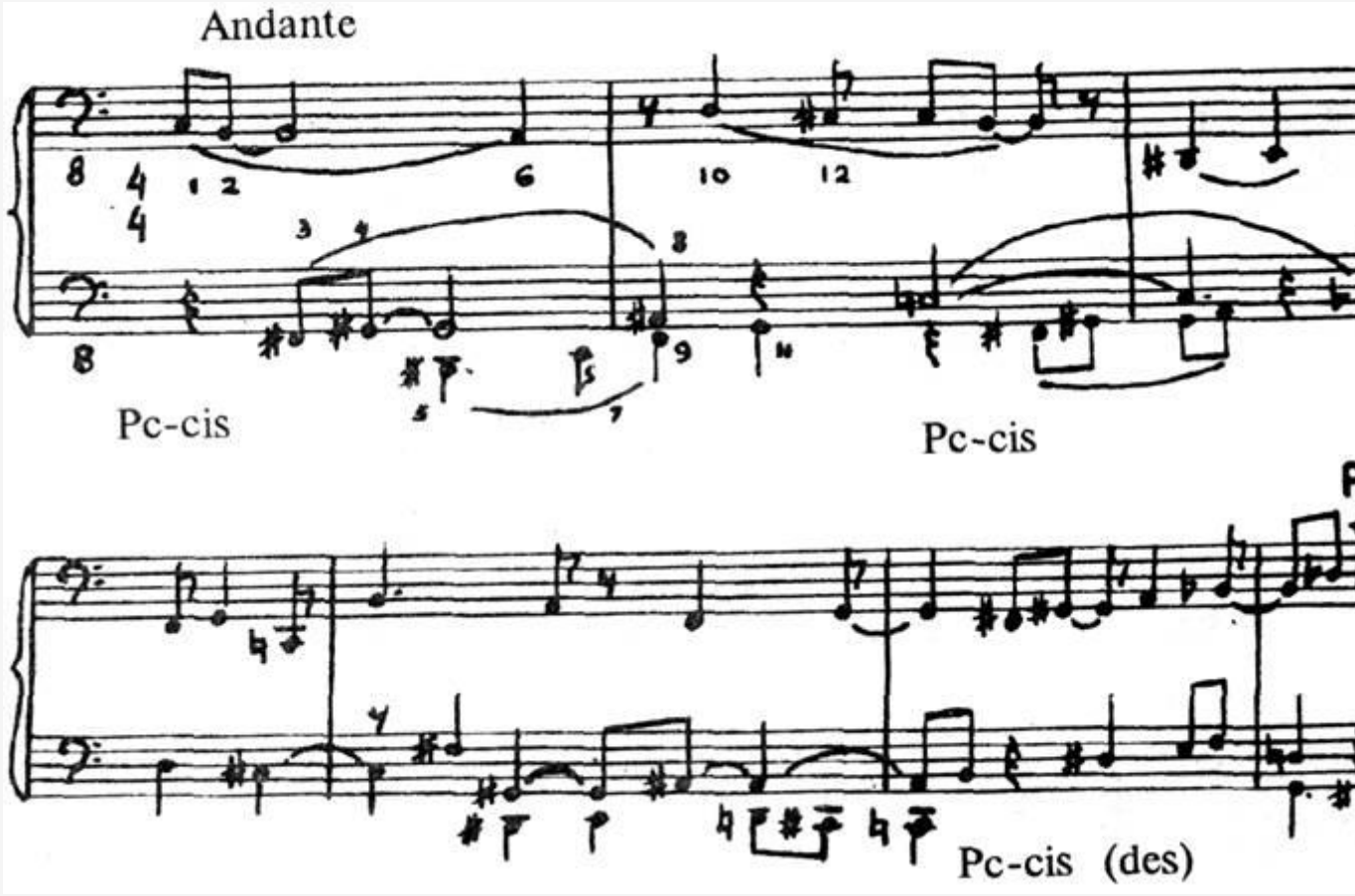
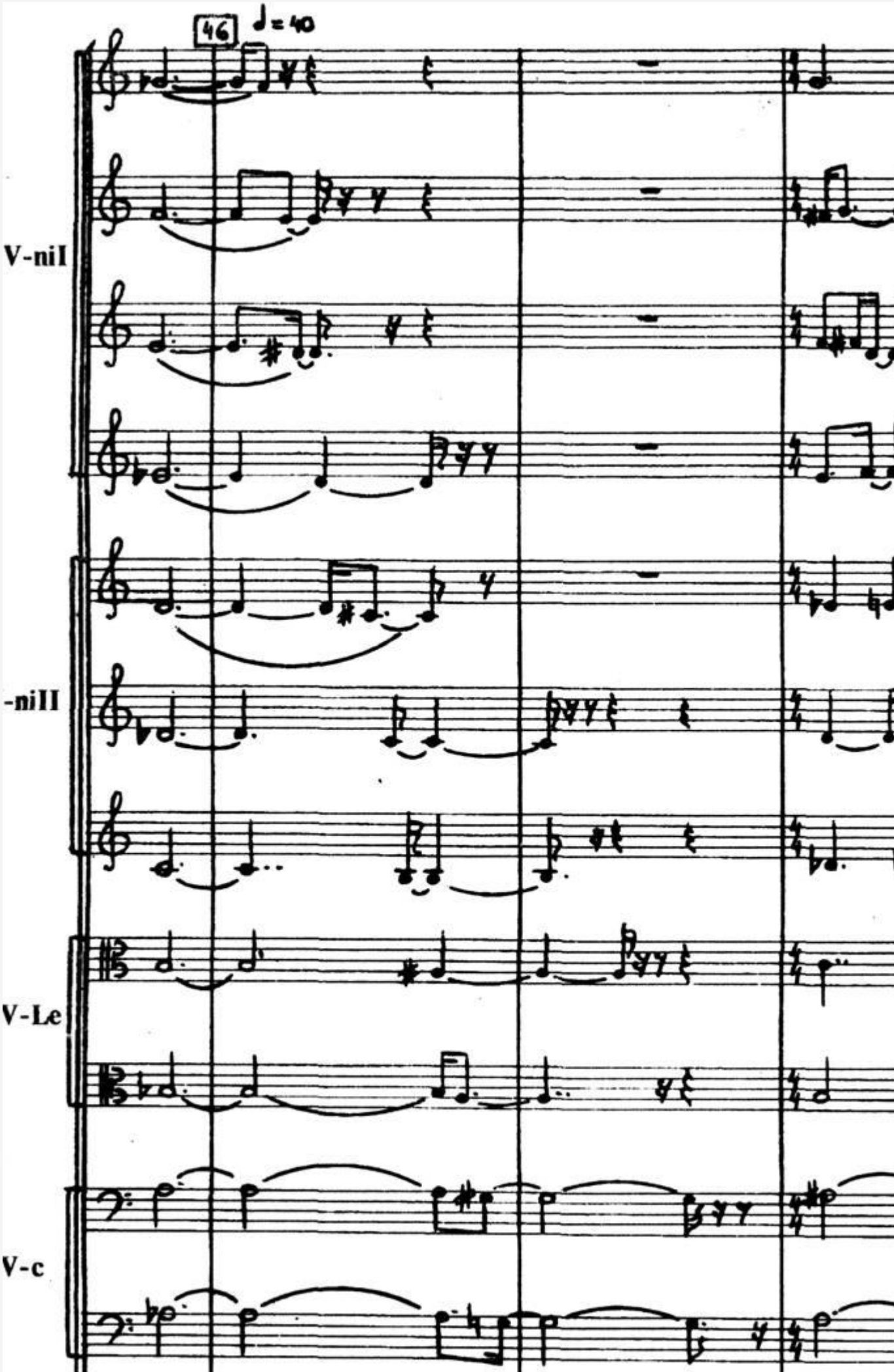


346

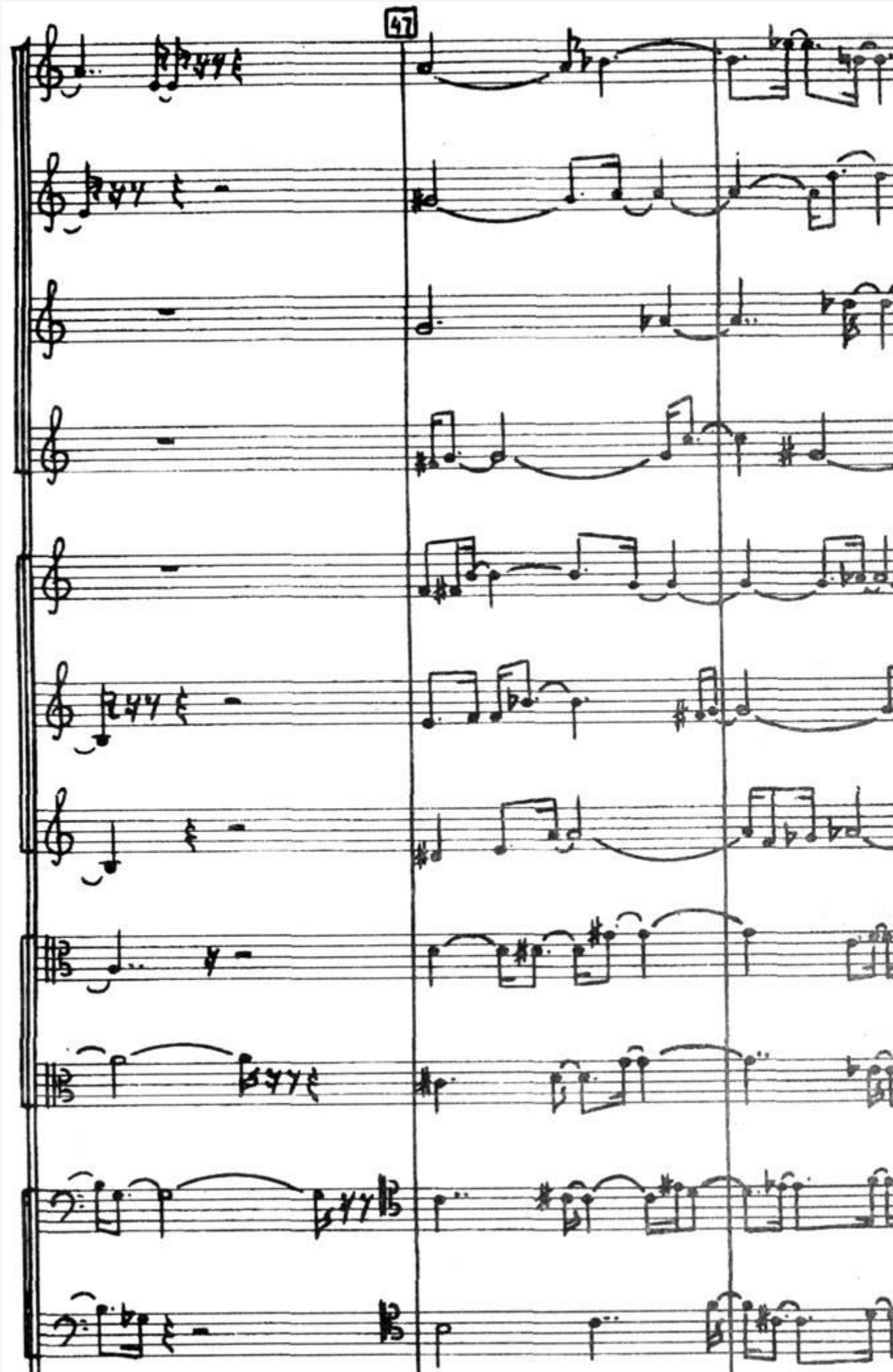
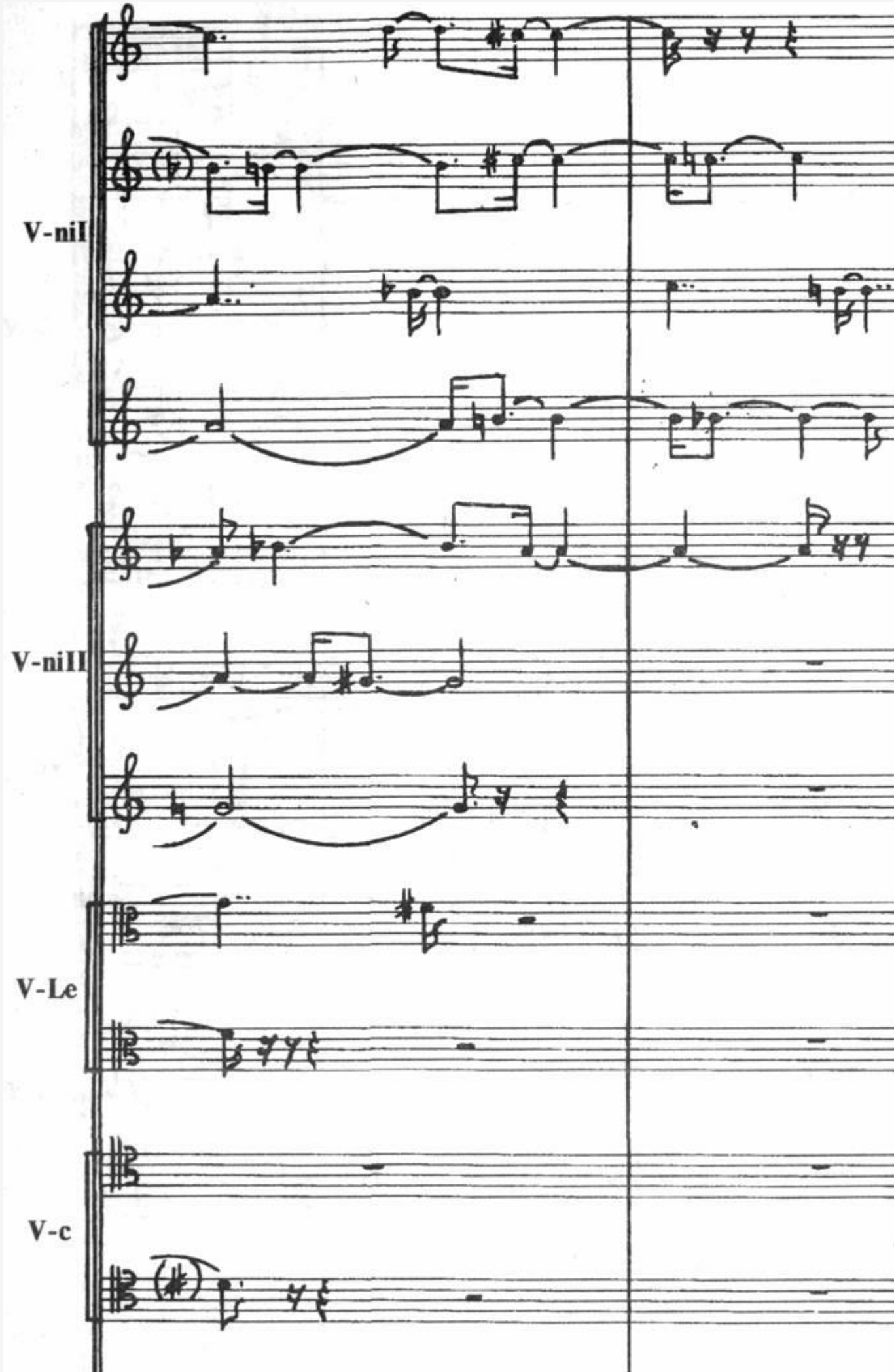
127b. ДЕНИСОВ. "ПЛАЧИ", VI

"MOCT"
"MOCT"

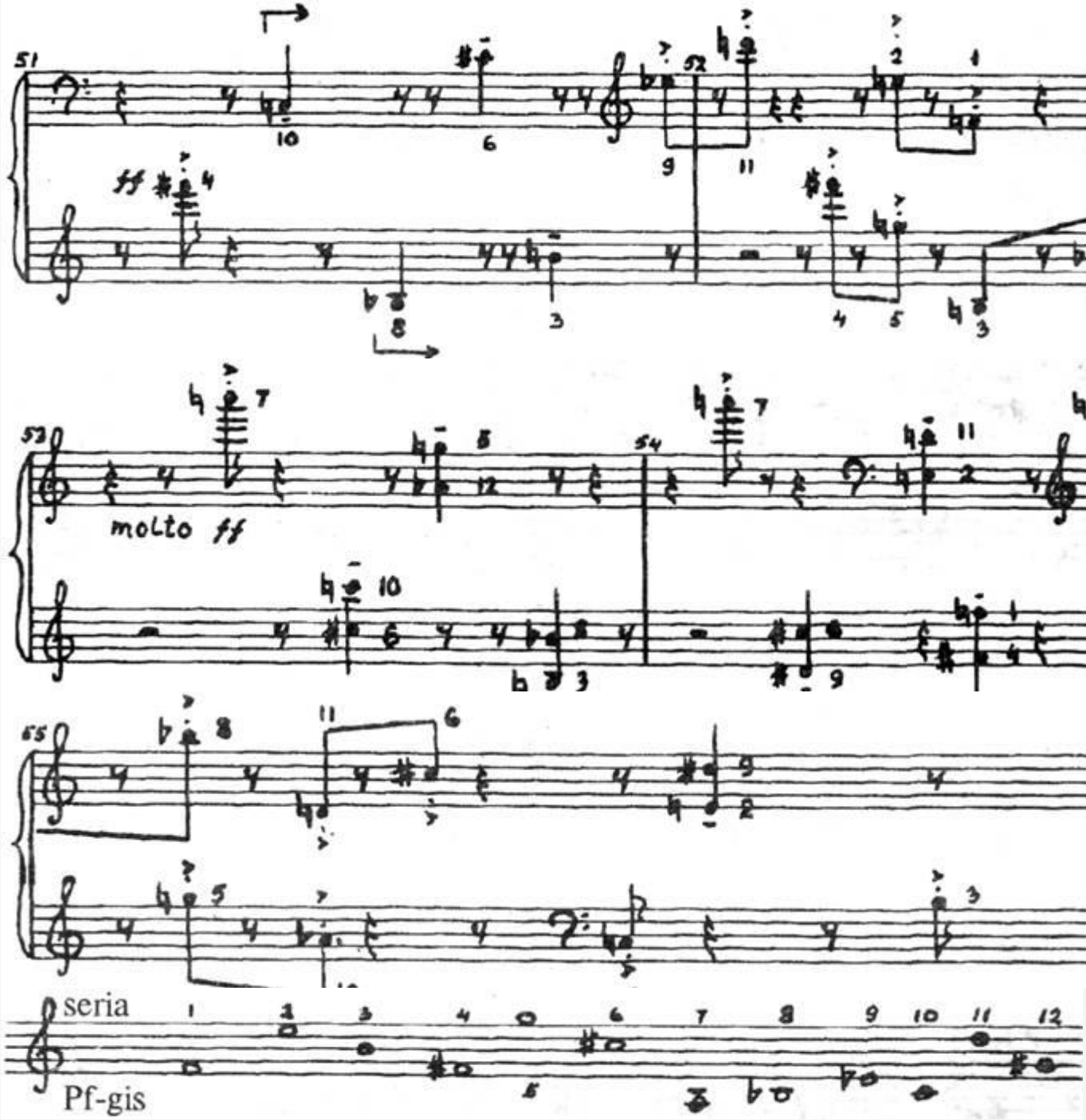
128. КШЕНЕК. "УРОКИ 12-ТИ ТОНОВОГО КОНТРАПУНКТА"

129. КАРА КАРАЕВ. 3 СИМФОНИЯ, II

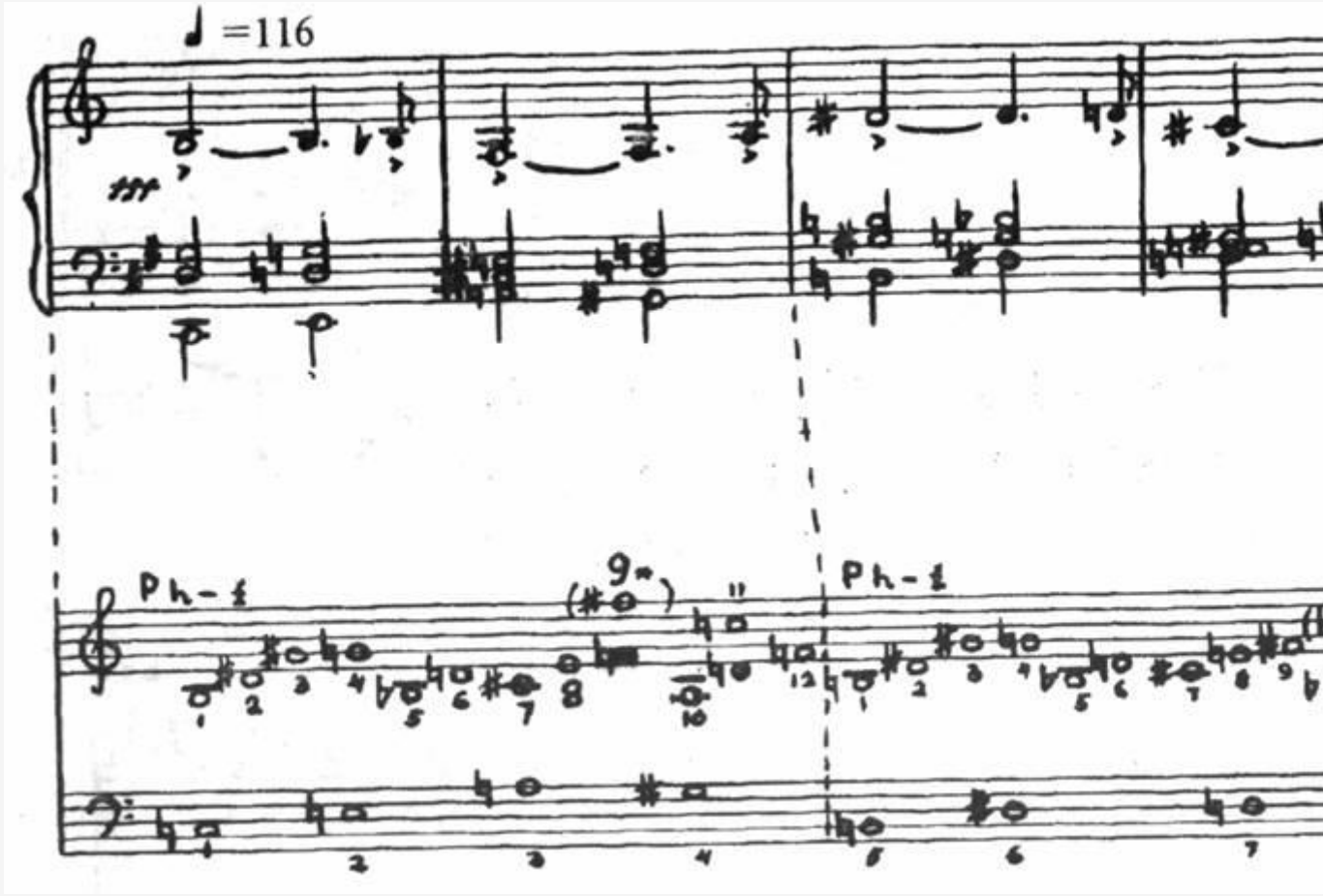
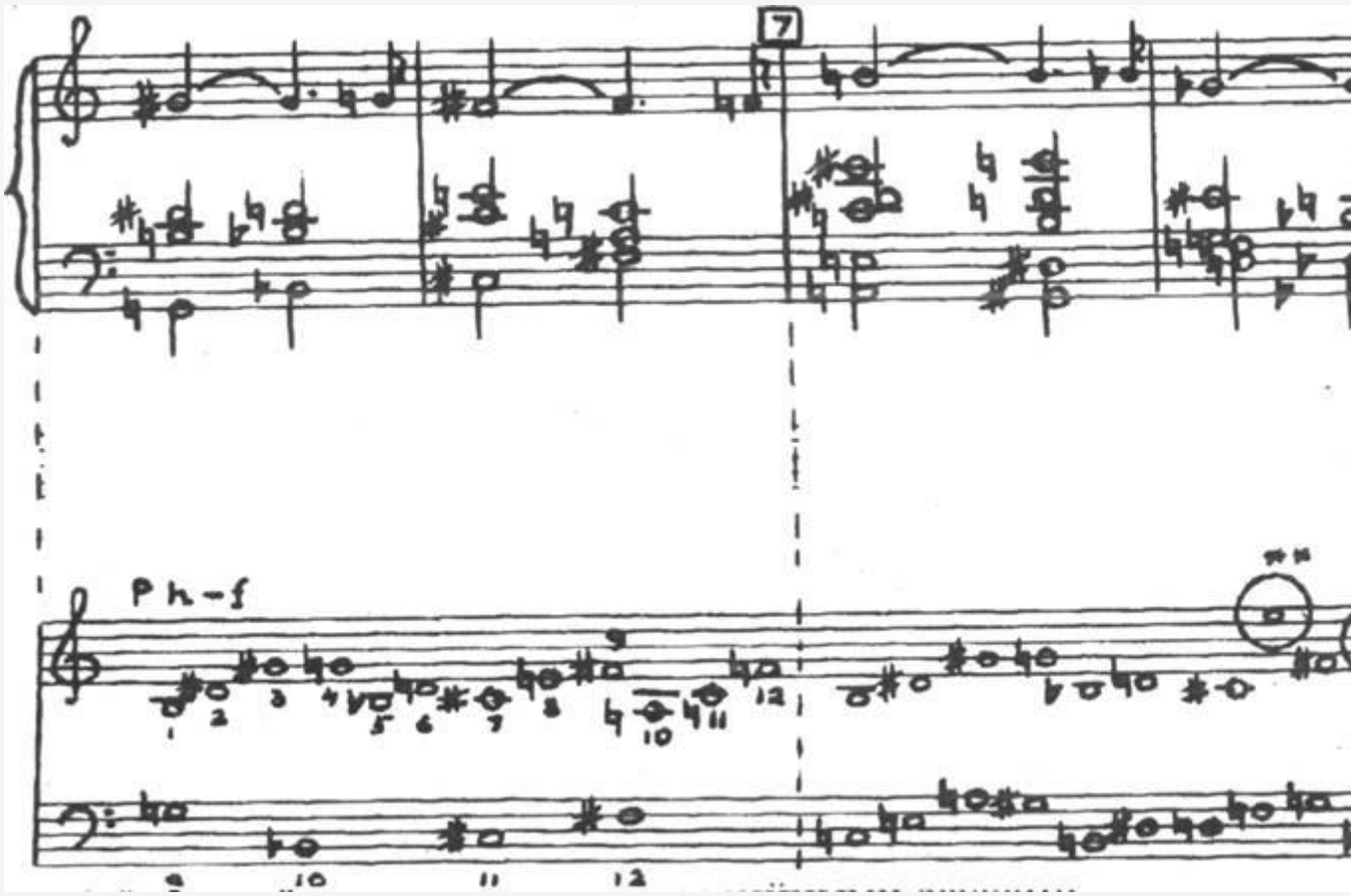
*/ Мелодическая тема в партии гобоя содержит 10 звуков, изложенных серийно

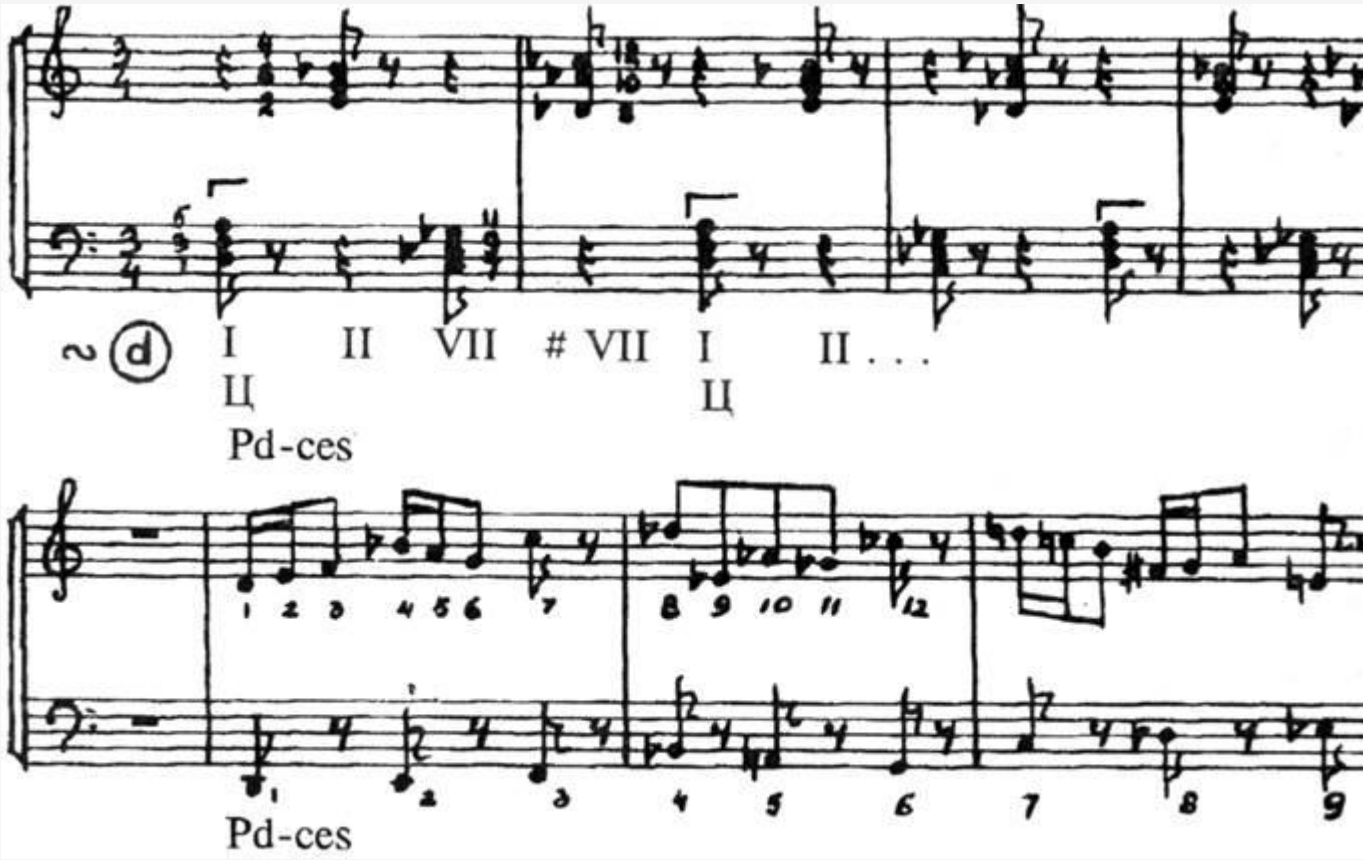
130. БАБАДЖАНЯН. НАРОДНАЯ

131. ШНИТКЕ. ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА Прелюдия

132. ШНИТКЕ. ВТОРОЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА

*/

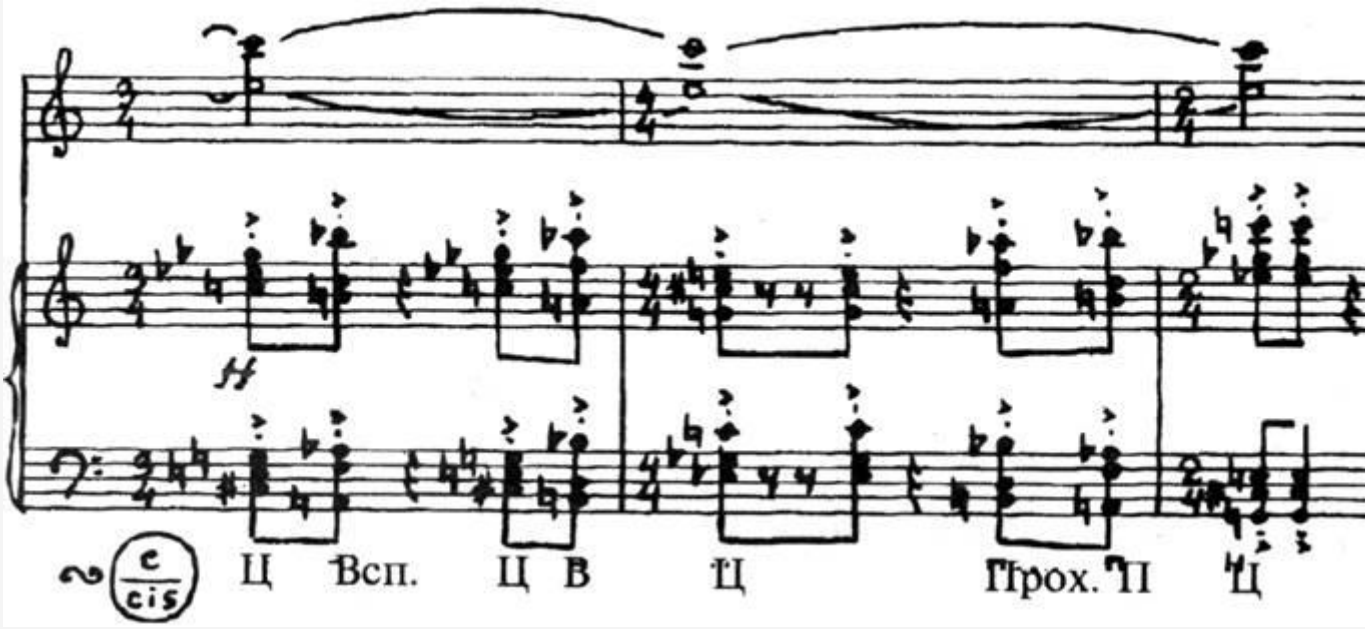
46
♩= 40
V-nil
-nilI
V-Le
V-c

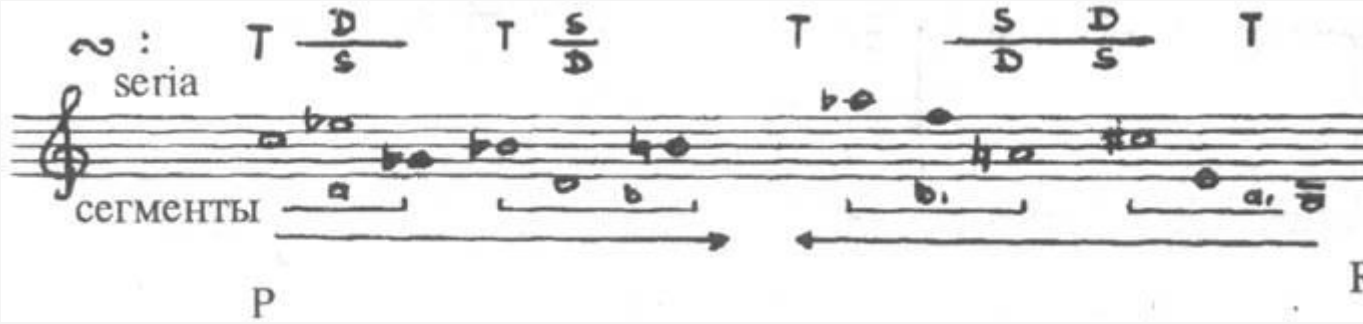
*/ Пример 12 голосной имитационной структуры с использованием 12 позиций серии
350

47

V-niI
V-niII
V-Le
V-c

133. ВЕБЕРН. ВАРИАЦИИ, III

Примечание: в данном примере пуантилистическая фактура решена одновременно и полифонически - в виде двухголосного канона, выстроенного внутри одного серийного ряда. Сам ряд образован из основного в результате нескольких ротаций и интерполяций.

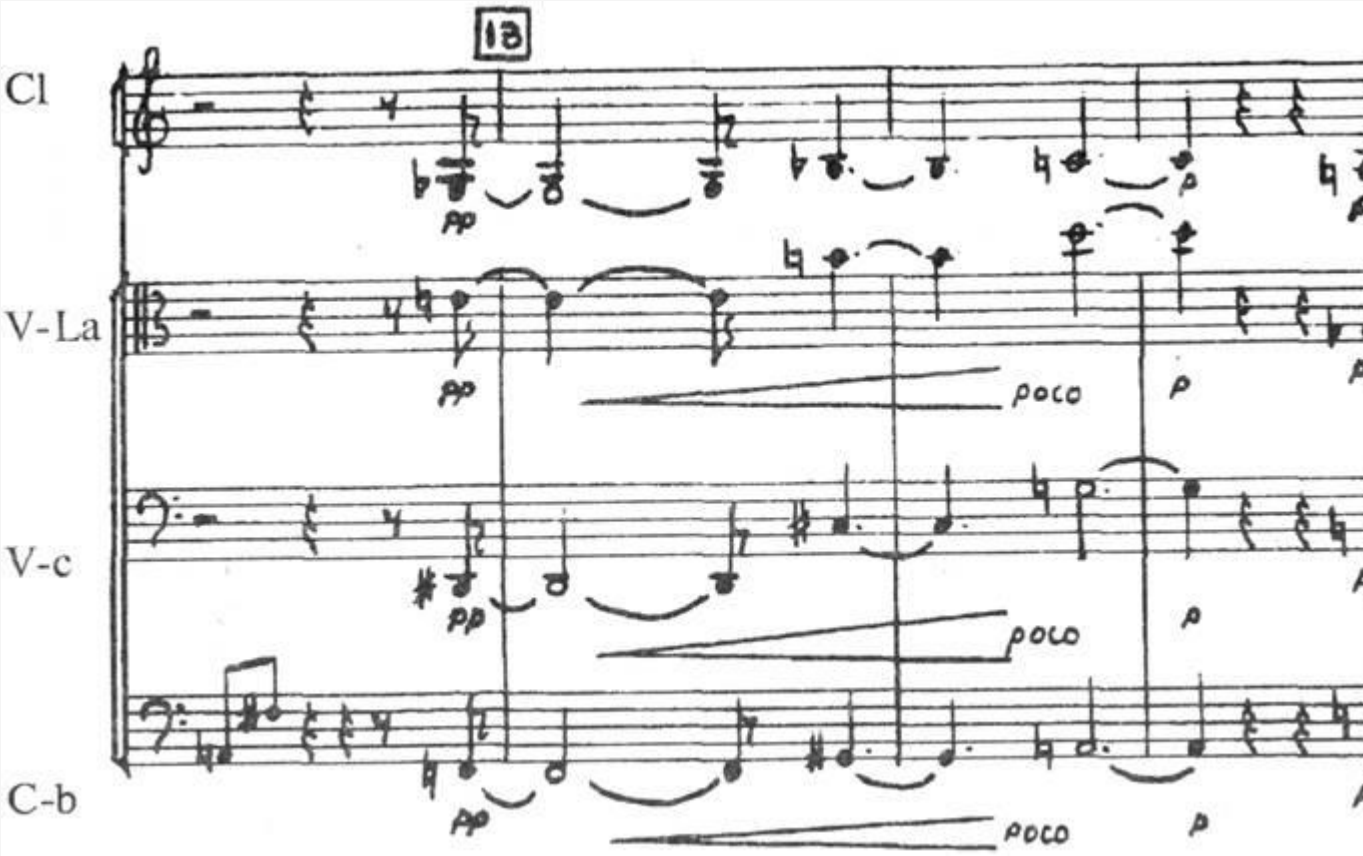
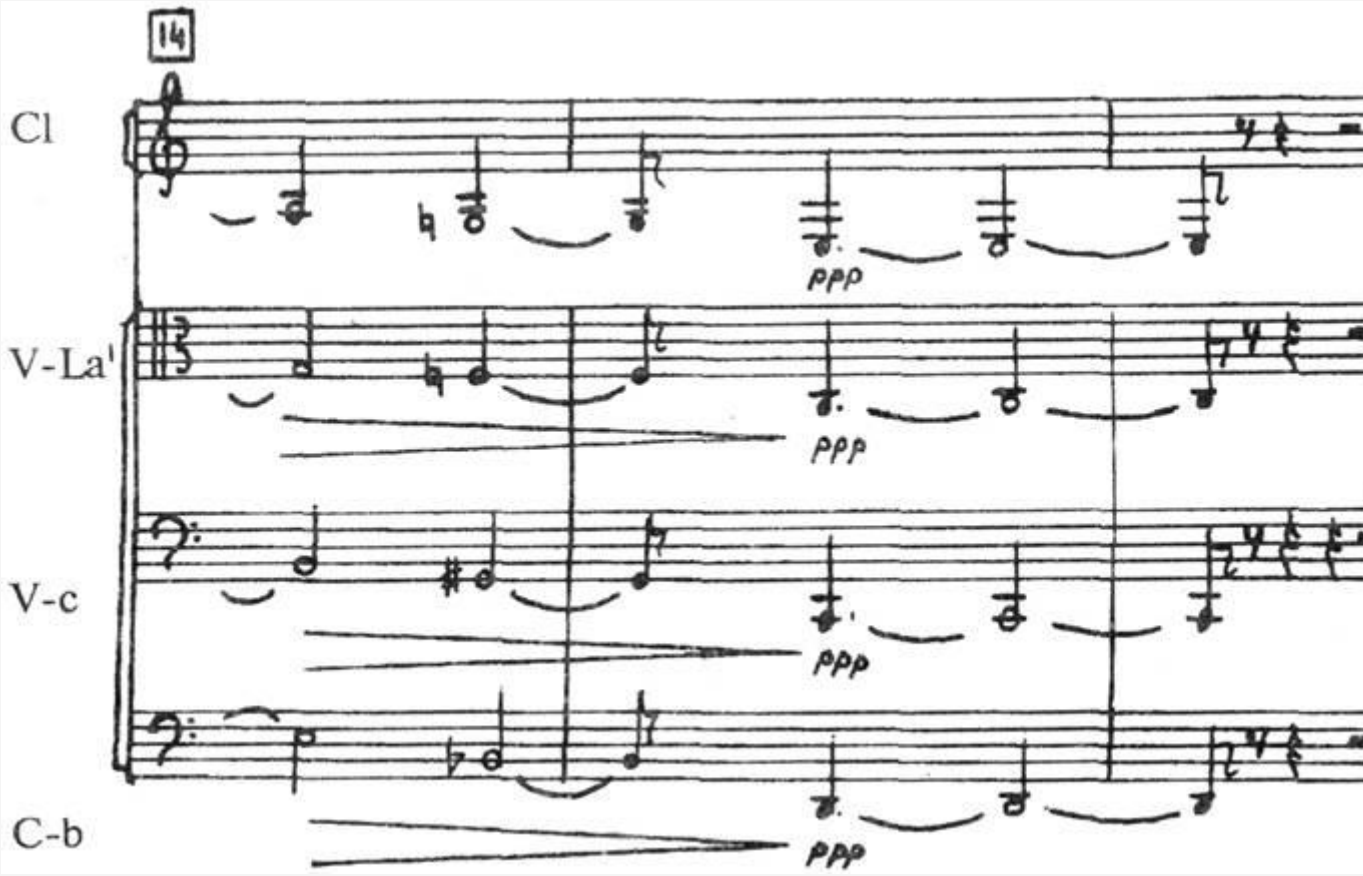
134. КАРАЕВ. КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ, III

*/ "черные" ноты являются несерийными звуками **/ ноты в кружке - пропущенные звуки серии

135a. ФЕЛЬД. СЮИТА ДЛЯ СТРУННОГО КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА, III

135b. ШНИТКЕ. СОНАТА №1, I

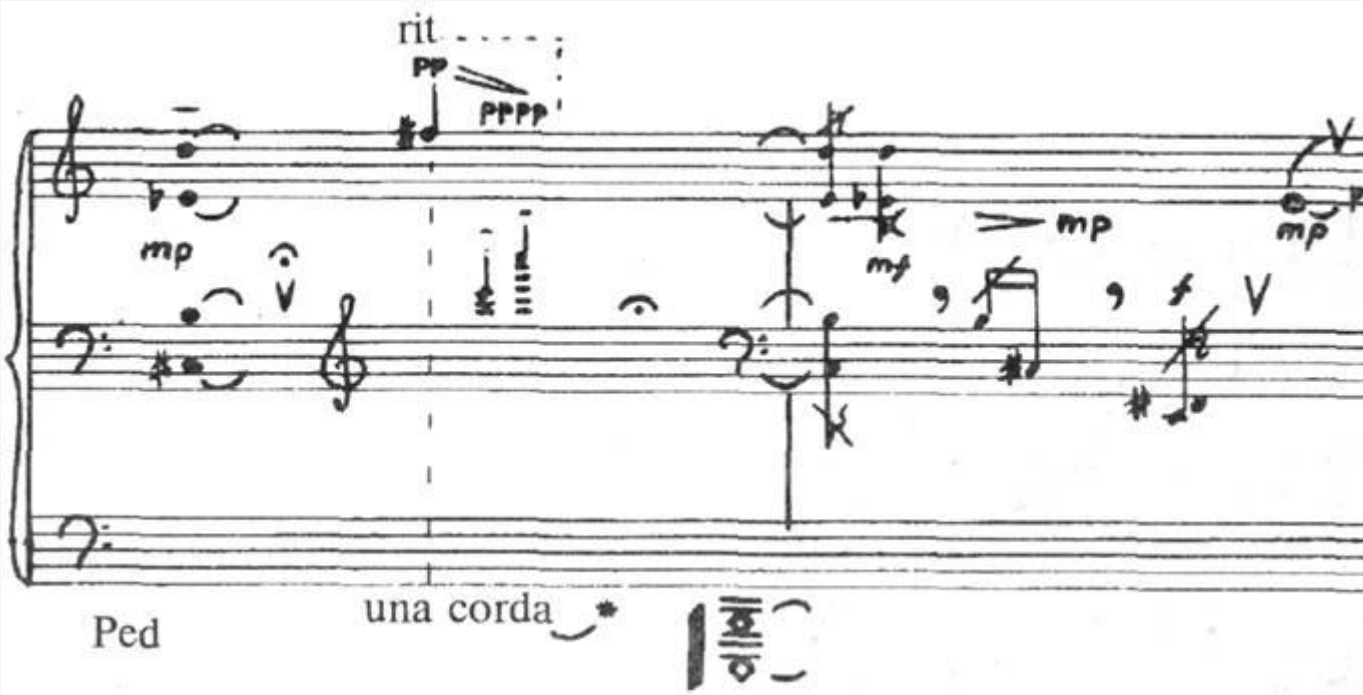
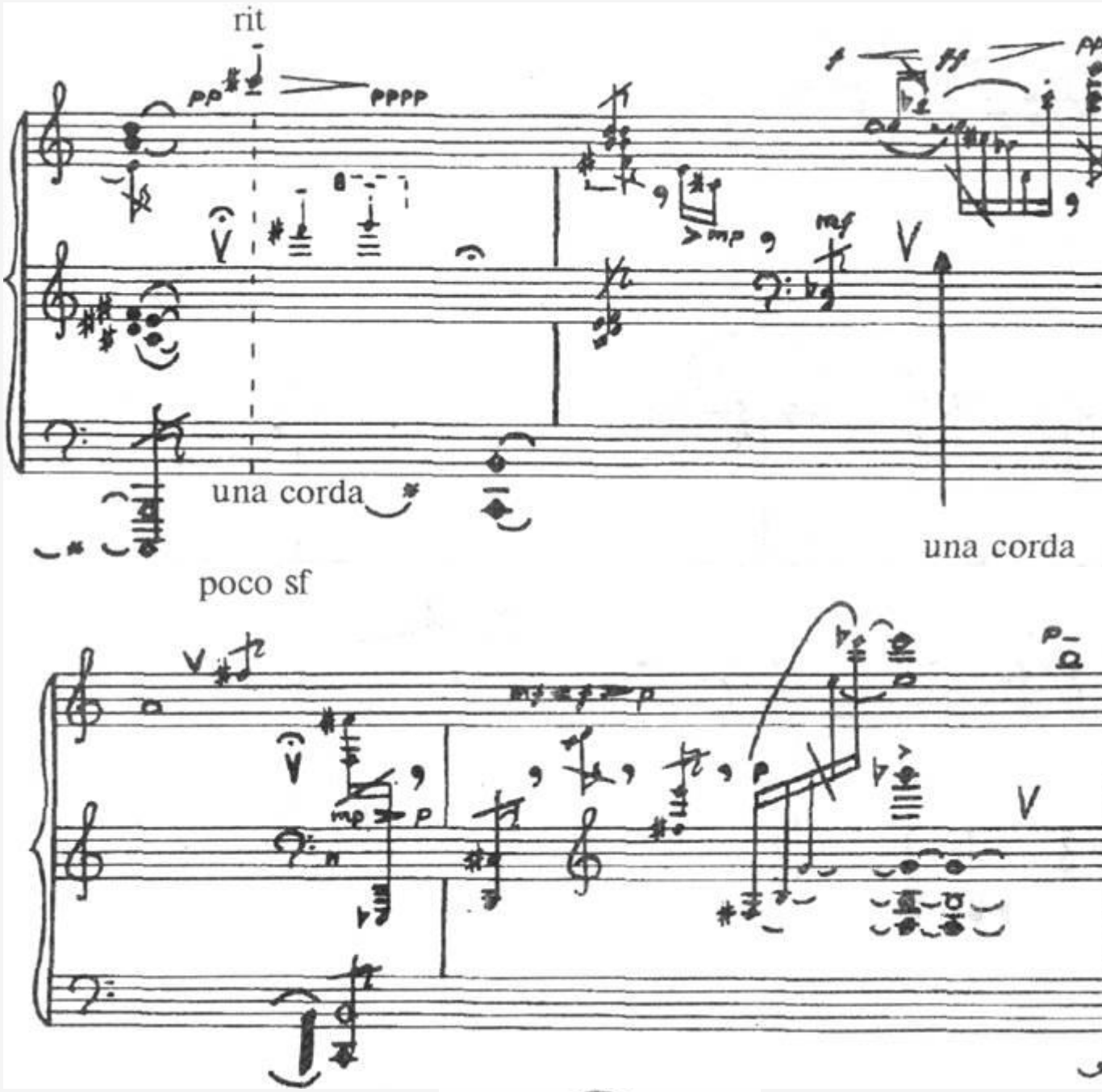




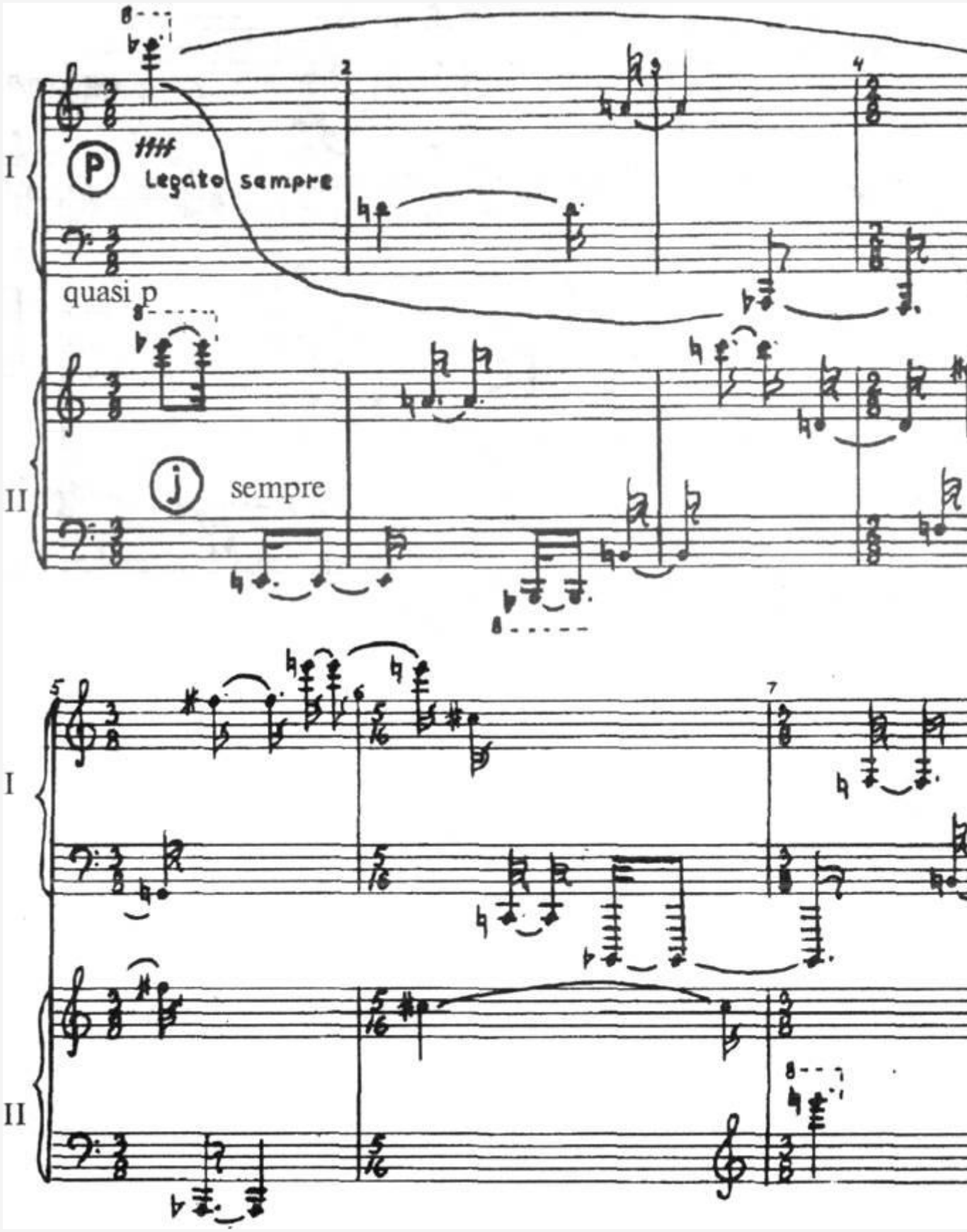
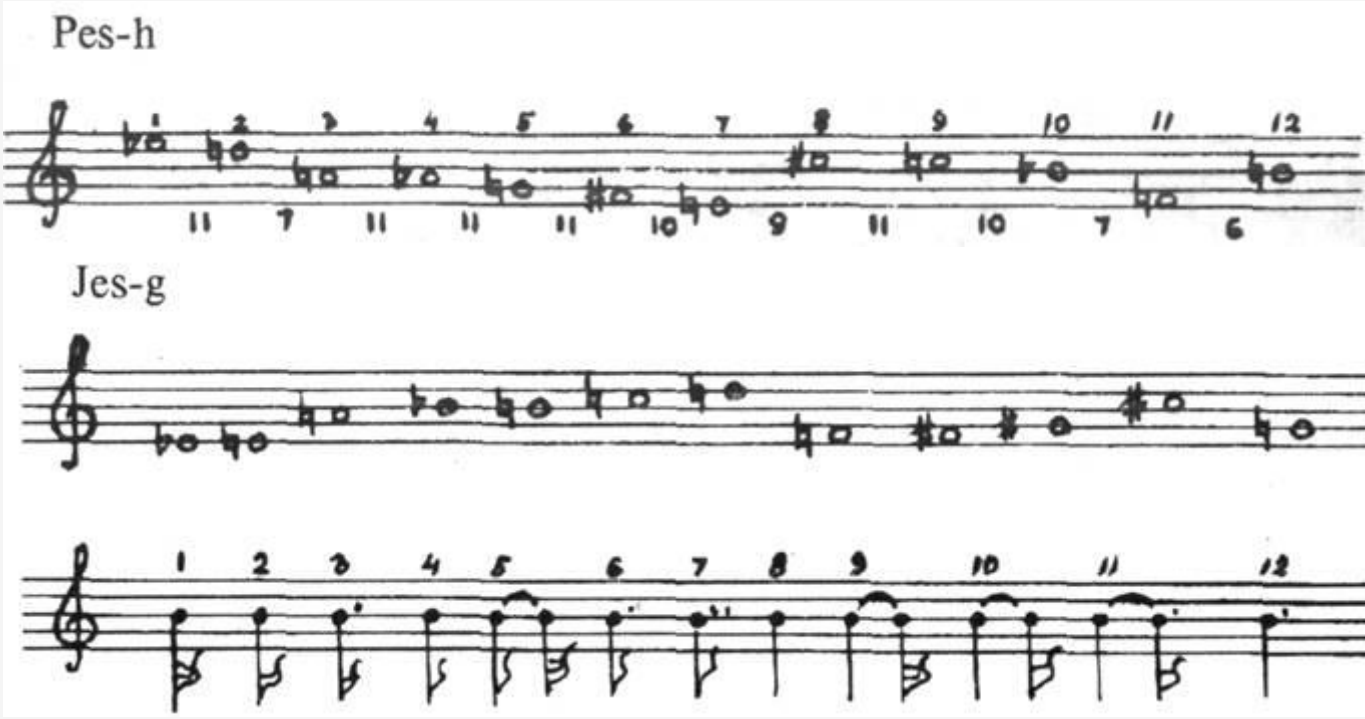
355

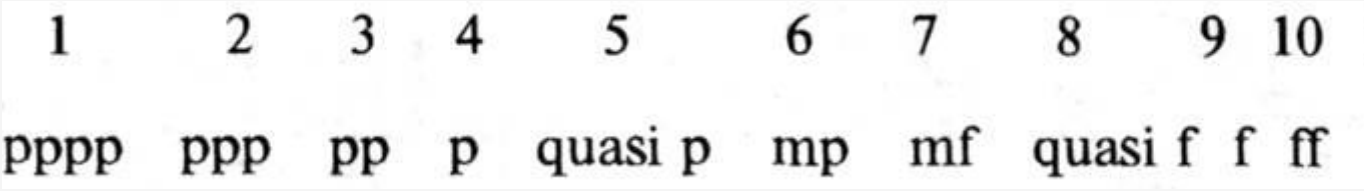
136. ВУСТИН. СОНАТА ДЛЯ 6 ИНСТРУМЕНТОВ

356

137. МАНСУРЯН. ПЬЕСА №3



Последовательность цезур по длительности;

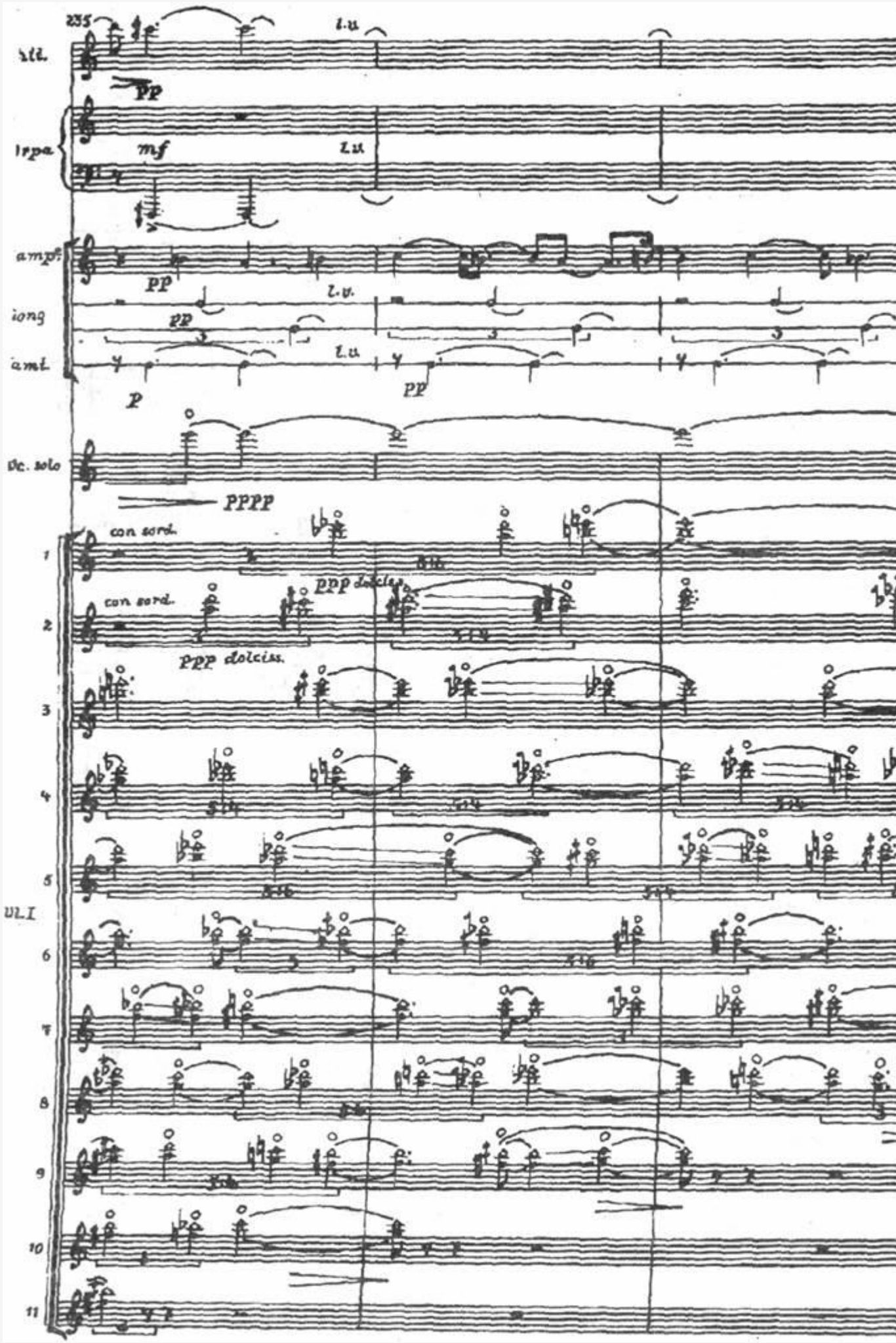
137а. П.БУЛЕЗ. "СТРУКТУРА Ia"

137b. Серии высот, длительностей, интенсивностей и артикуляционных обозначений в "Структуре Ia"

(серия длительностей)



(серия ступеней интенсивности)

(серия артикуляционных знаков)

138. ДЕНИСОВ. КОНЦЕРТ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ

(ну – эта иллюстрация совсем плоха в оригинале slavaaa@lenta.ru)

235
l.u
fl.
pp
Irpa.
mf
l.u
ampf.
pp
l.v.
iong
pp
l.u
amf.
pp
p
Vc. solo
PPPP
con sord.
ppp dolciss.
con sord.
ppp dolciss.
VL.I

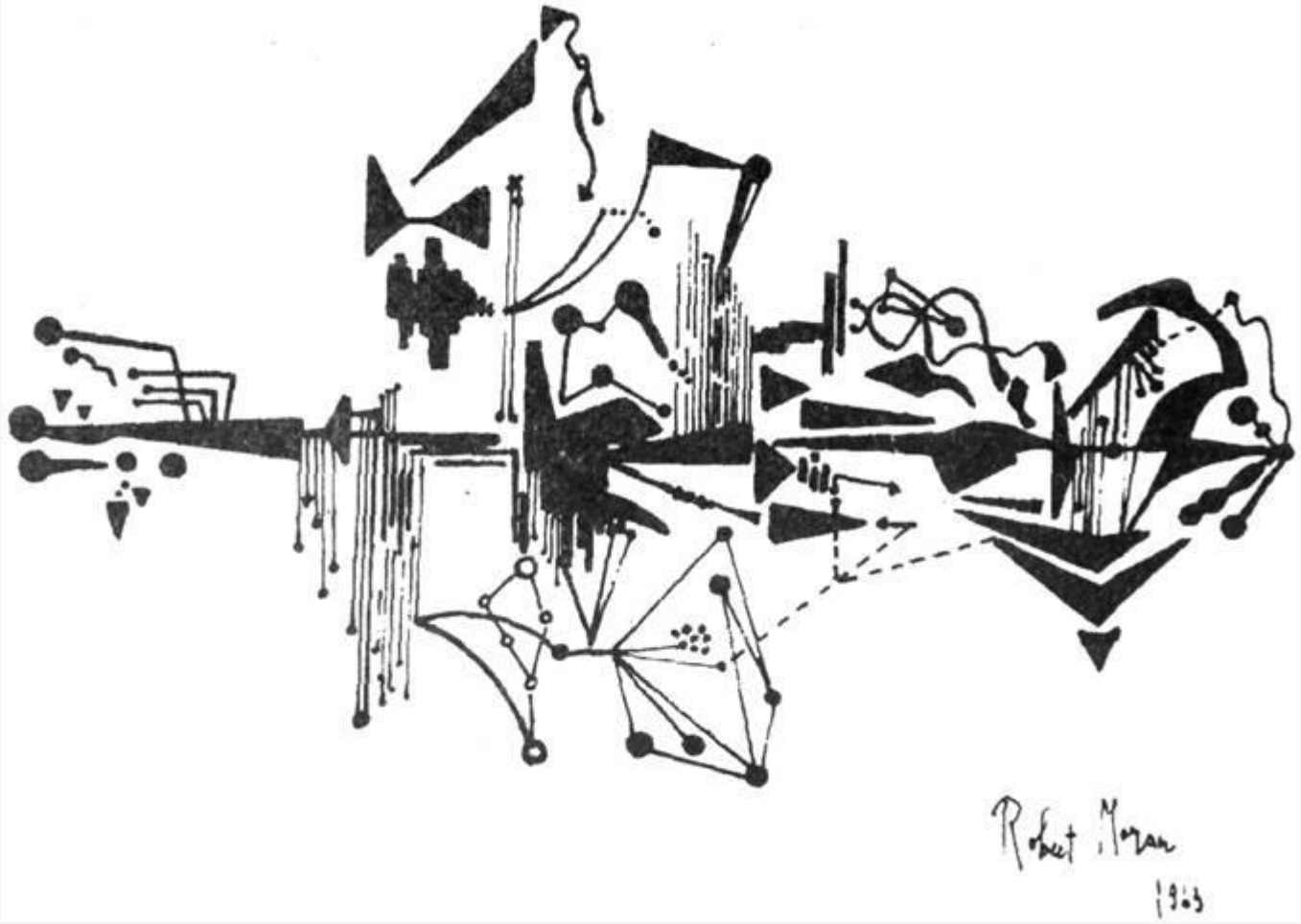
Примечание: микрохроматические элементы обозначены как

(повышение на 1/4 тона),

(повышение на 3/4 тона).

(понижение на 3/4 тона)

139. Moran - Four visions, 1



Notation:

modo ordinario, sul tasto, sul ponticello, col legno; the size of suggests a relative dinamic range

"flutter tongue" for flute, tremolo for strings

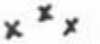
mute, no vibrato, use of harmonics

strong attack, pizzicato, auxilliary sound produced on the body of

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

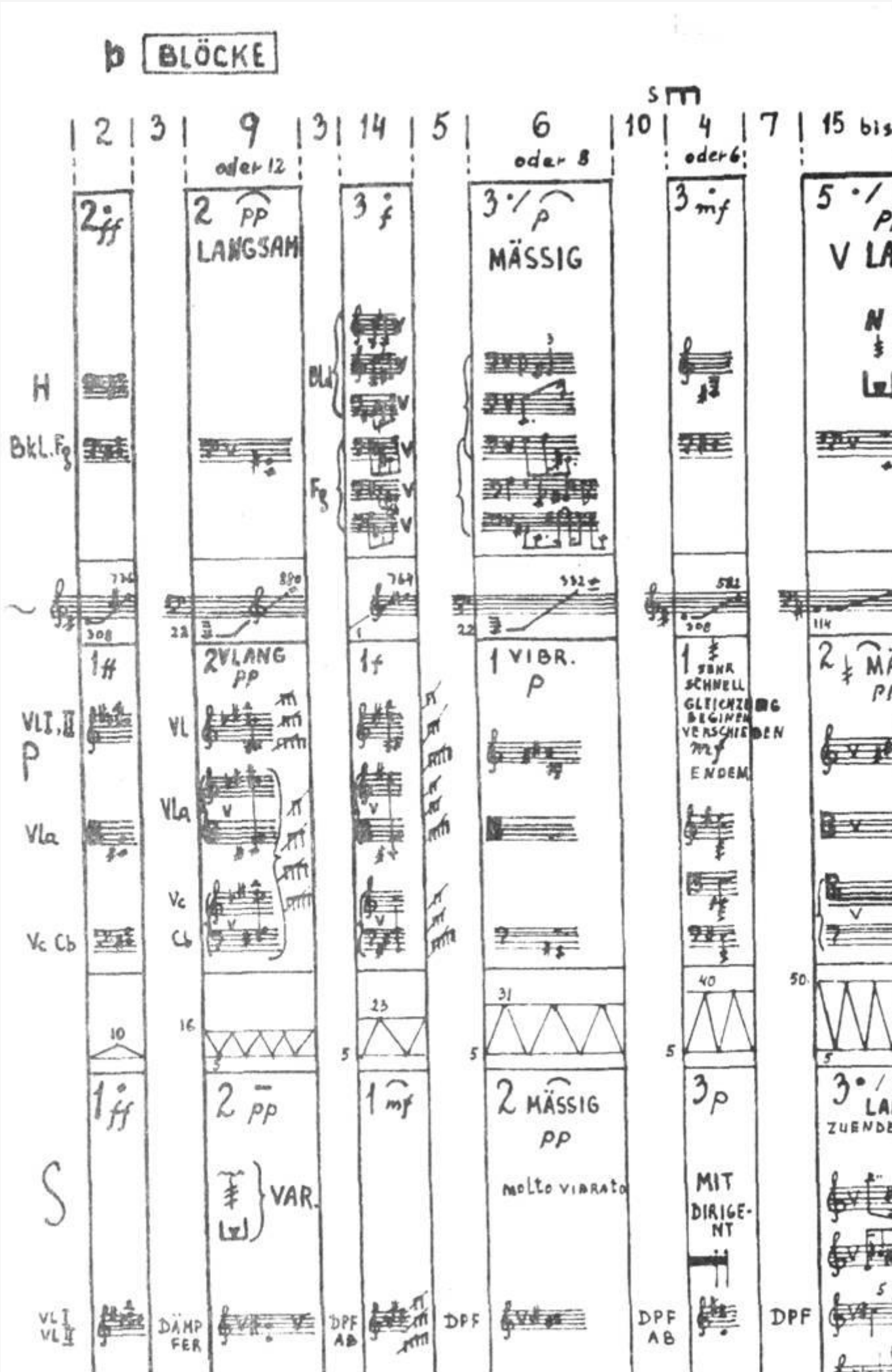
diminuendo, crescendo

varying densities of sound

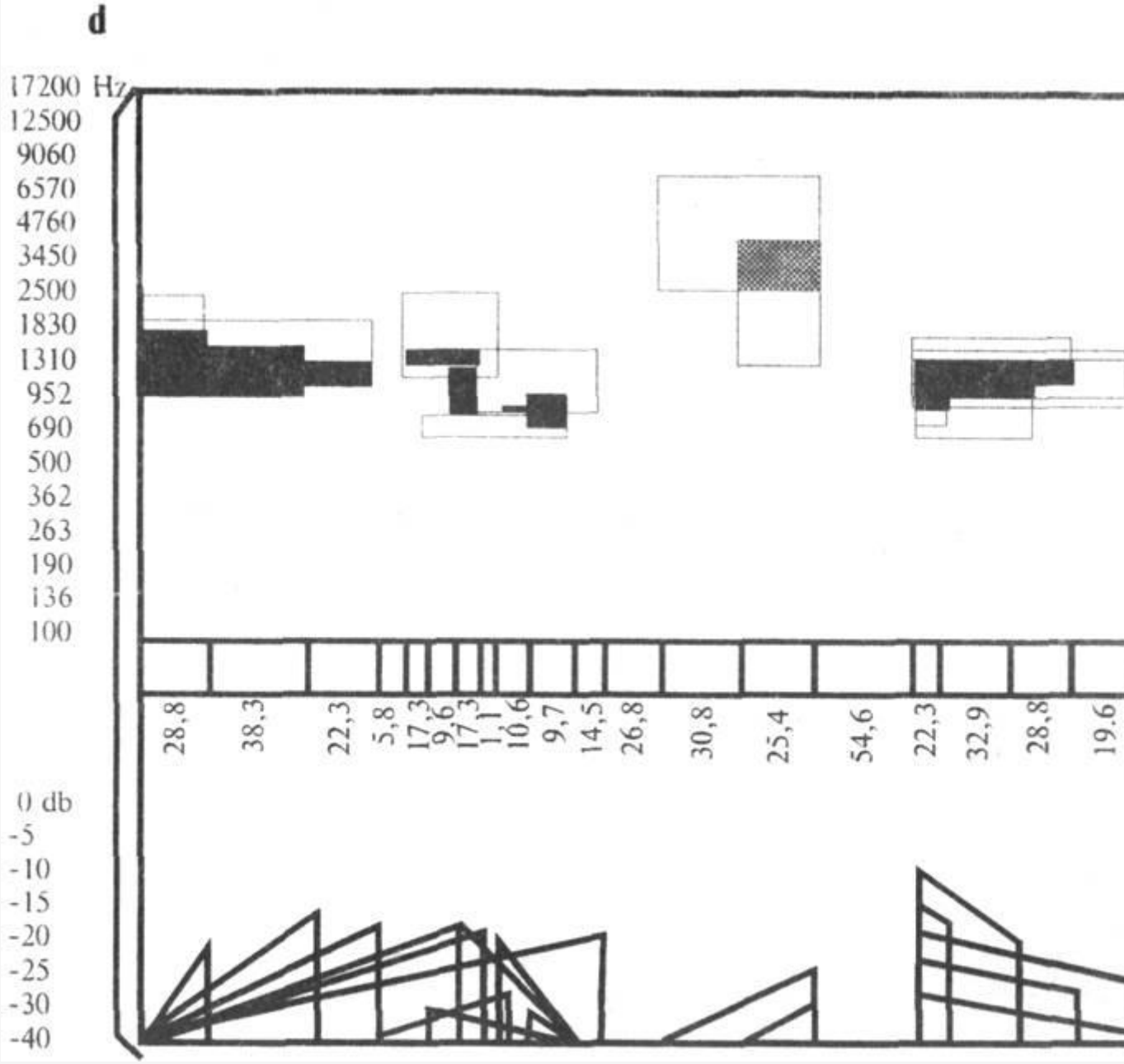
The performers may begin at either side of the individual movements read directly across to the other side.

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

140. Stockhausen. Mixtur


b BLÖCKE
2
3
9
oder 12
3
14
5
6
oder 8
10
4
oder 6
7
15 bis
H
Bkl. Fg
VL I, II
Vla
Vc Cb
VL
Vla
Vc
Cb
Bkl
Fg
LANGSAM
MÄSSIG
1 VIBR.
molto vibrato
MIT DIRIGENT
ENDEM
VAR.
DÄMPFER
DPF AB
DPF

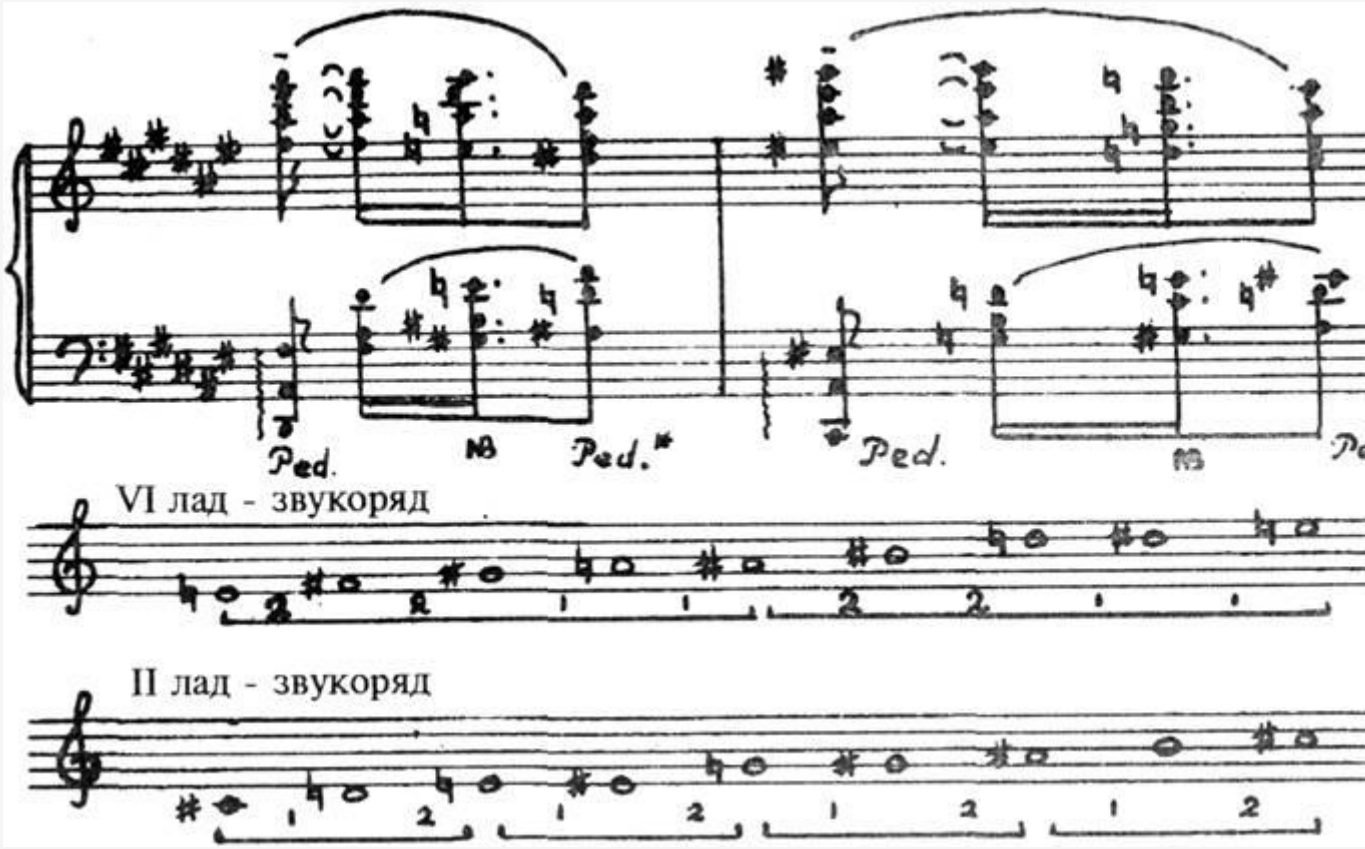
141. STOCKAUSEN. ELECTRONISCHE STUD1E II

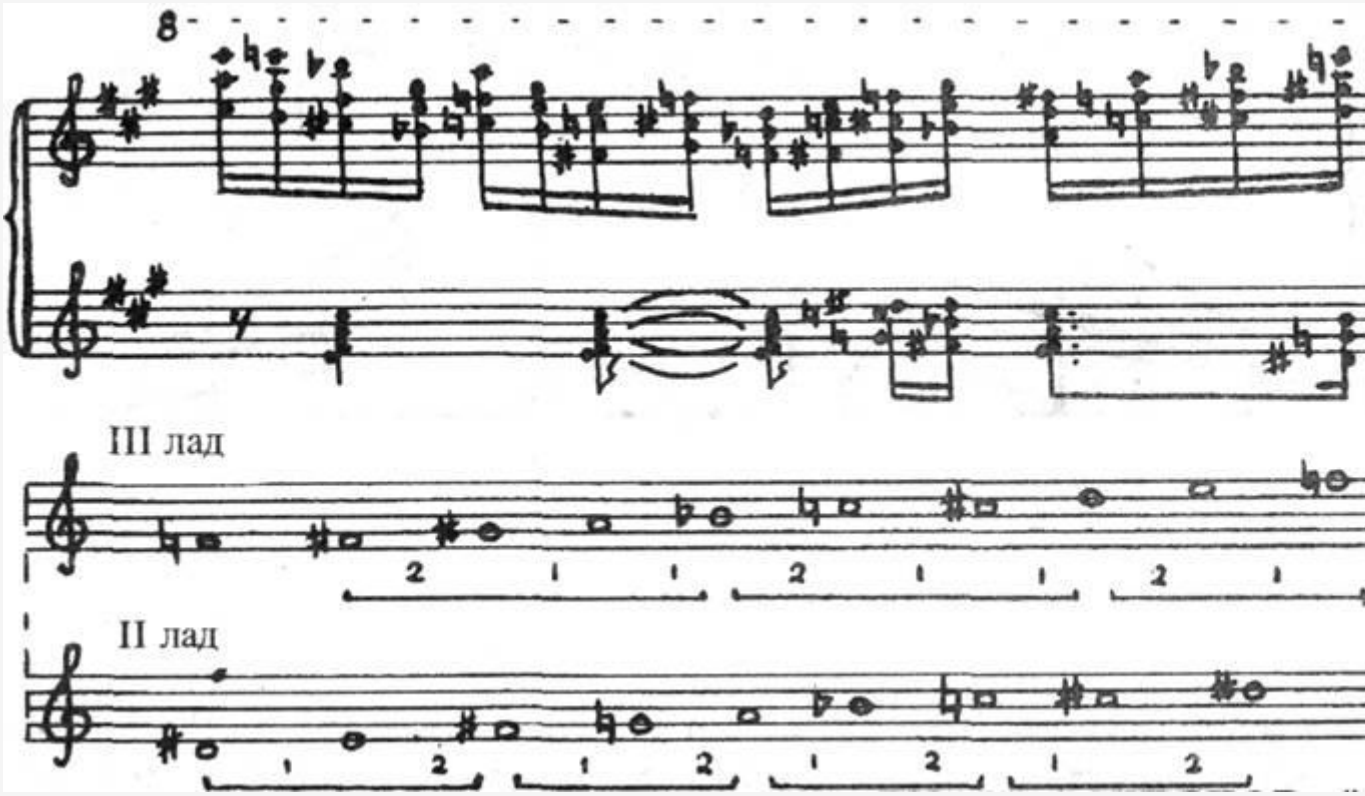
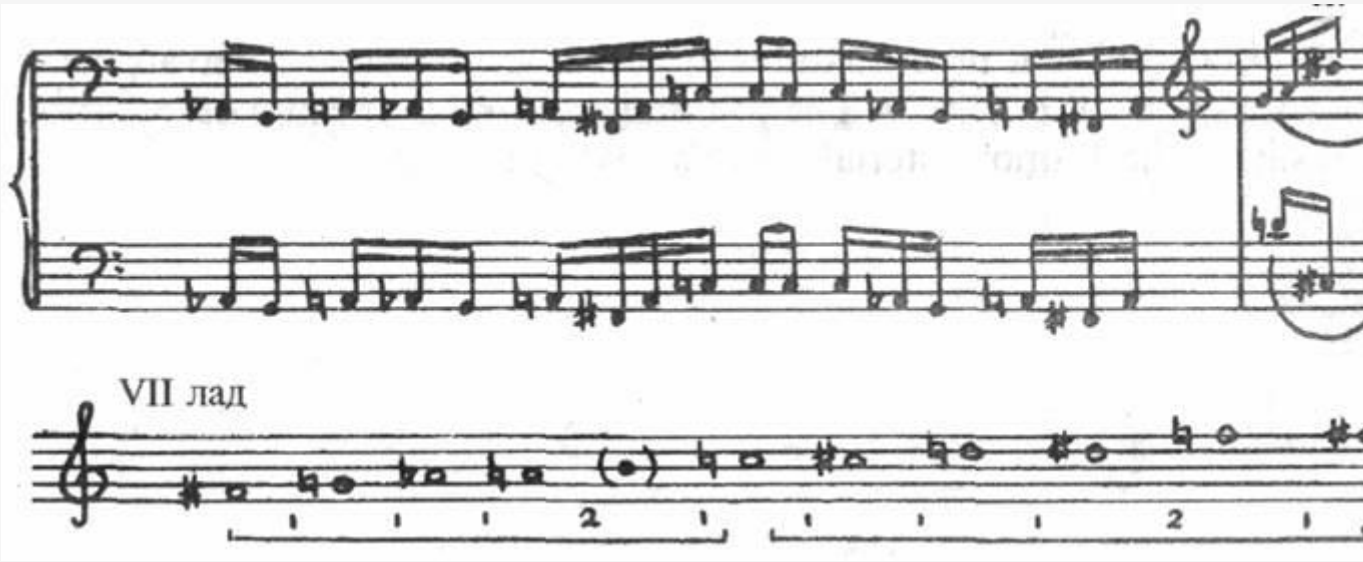
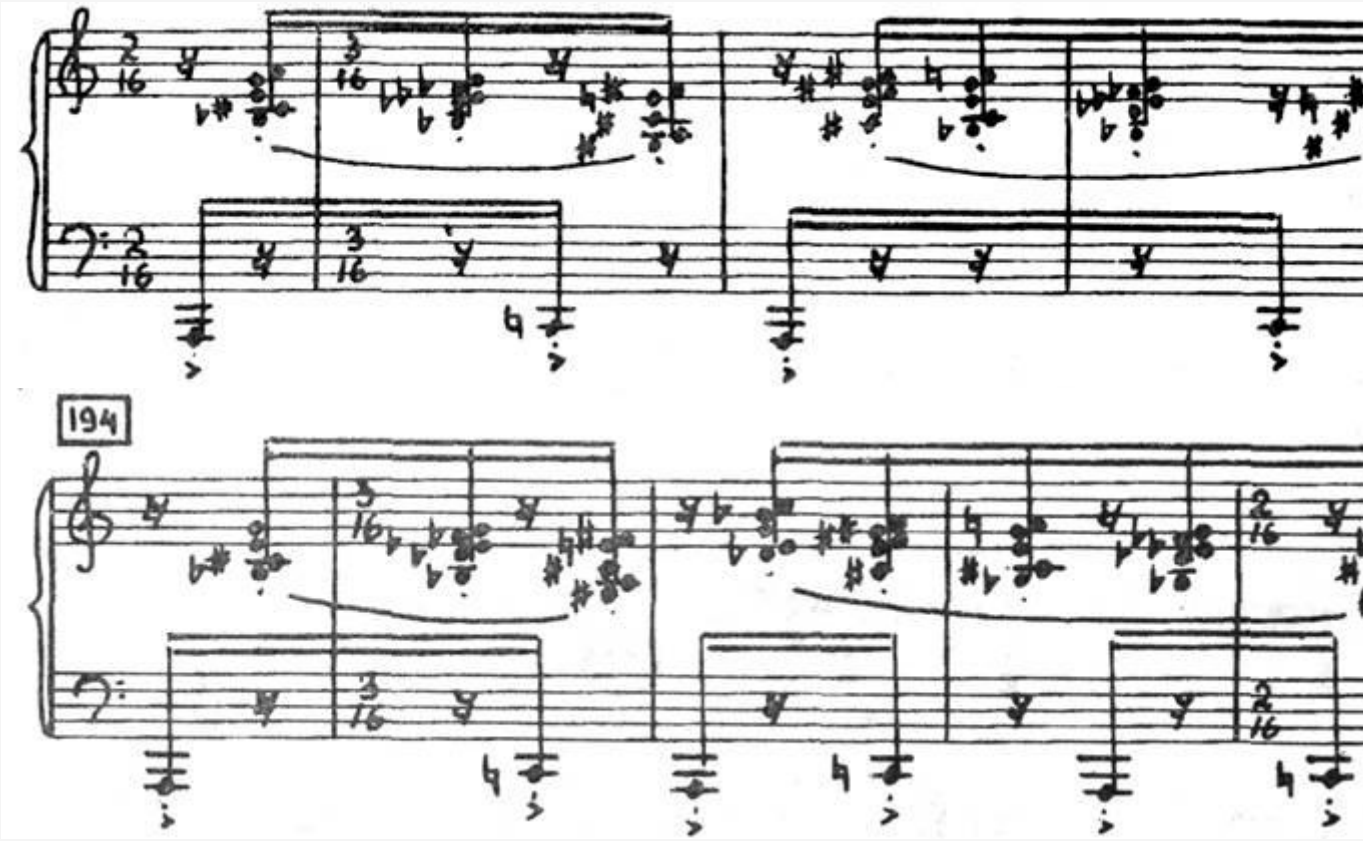
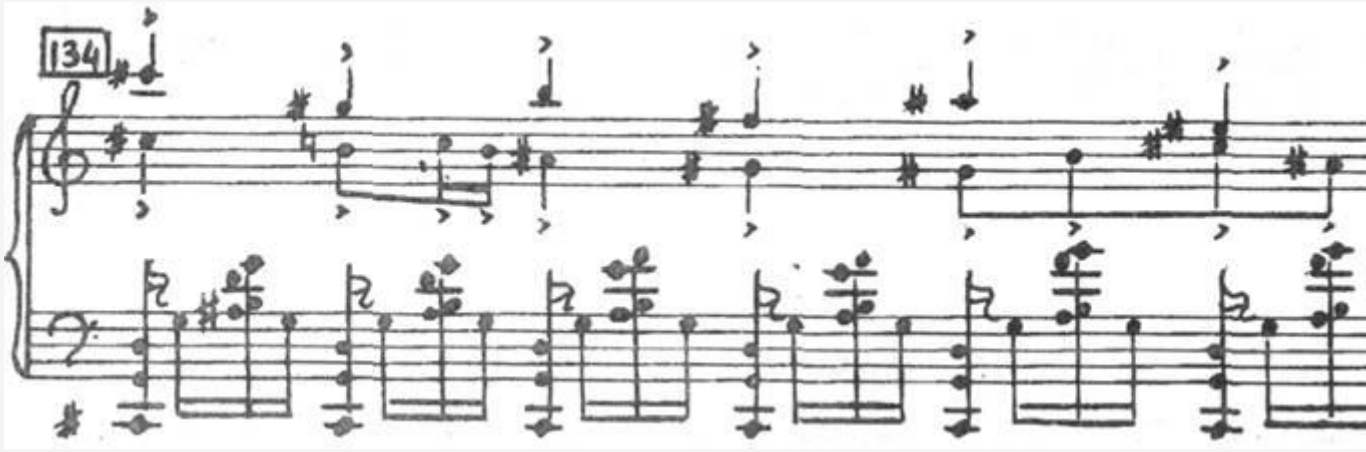


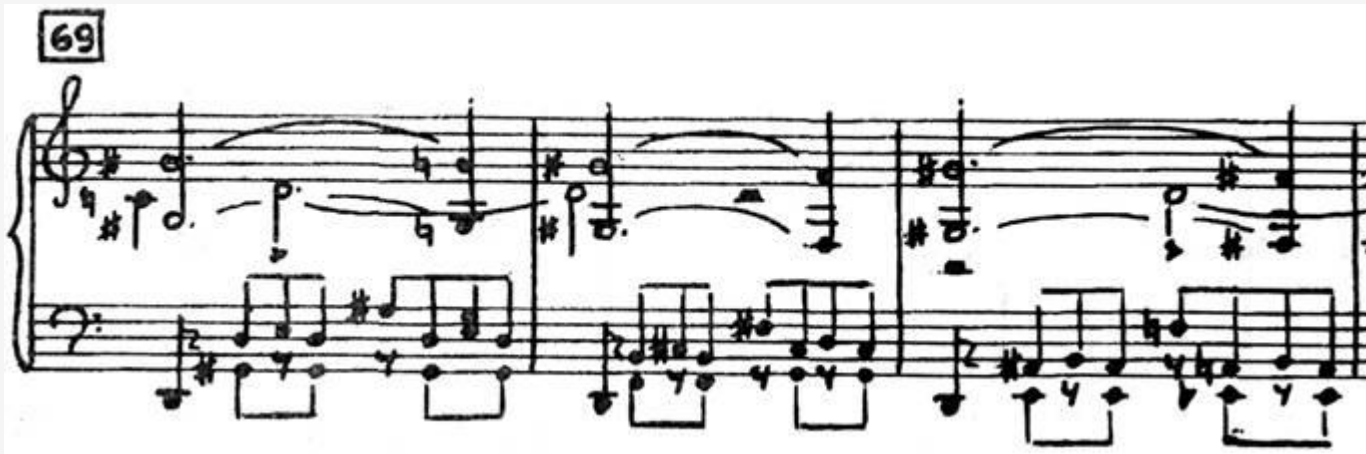
Pitch

A frequency scale of 81 steps is chosen from 100 c.p.s. upwards with the interval ratio √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 5 respectively. The resulting note mixtures numbered from 1 to 193 coonstitute the sound material for this study (in c.p.s.)

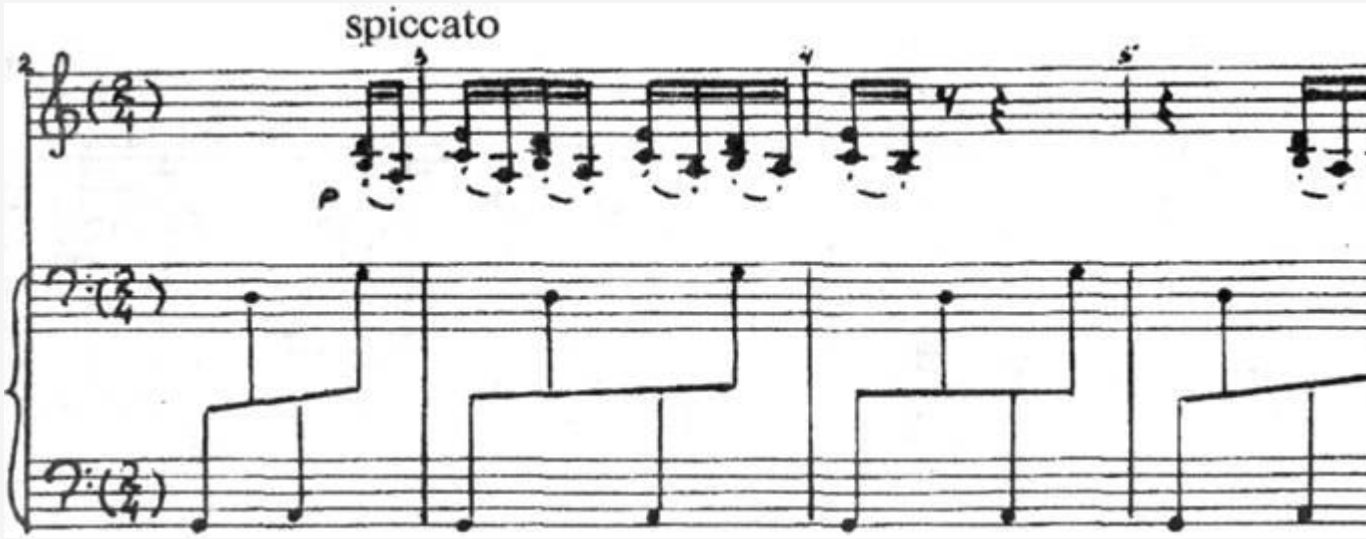
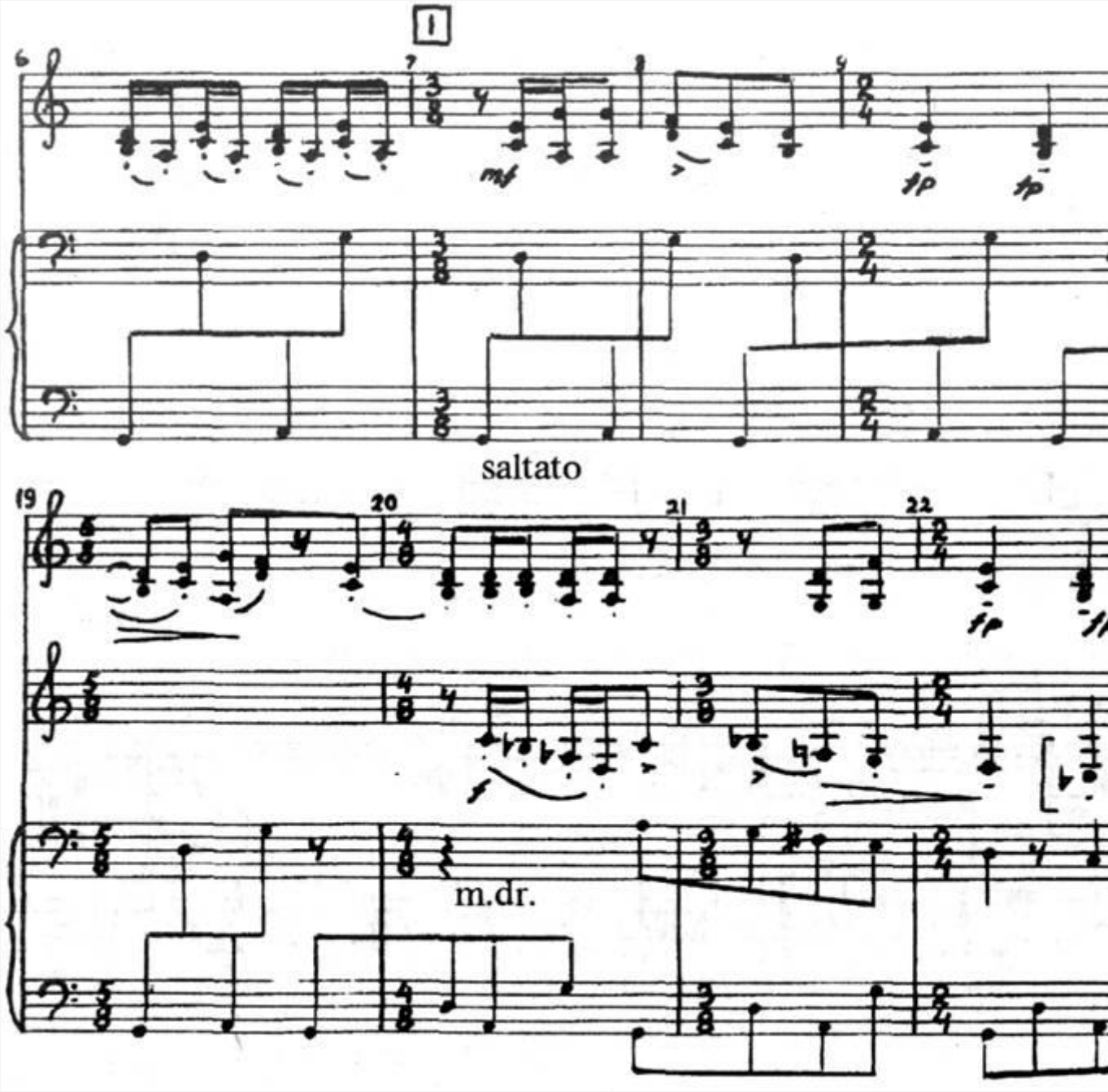
142. МЕССИАН. "ДВАДЦАТЬ ВЗГЛЯДОВ...", № 19



143. МЕССИАН. "ПРЕЛЮДИИ", № 5

144. МЕССИАН. "ДВАДЦАТЬ ВЗГЛЯДОВ...", №4

145а. СТРАВИНСКИЙ. ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ

145b

145c



146. СТРАВИНСКИЙ. СКРИПКА СОЛДАТА



366

Библиография

1. Абезгауз И. О гармоническом языке Кара Караева. Музыка и современность, вып. 5. М., 1967.
2. Адам А. О некоторых ладообразованиях в современной музыке. Теоретические проблемы музыки **XX** века 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, 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, 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 П. Хиндемита. П.Хиндемит. .М., 1979.
16. Денисов Э. Додекафония - проблемы современной композиторской техники. Музыка и современность, вып. 6 М., 1969
17. Денисов Э. А. Веберн. Вариации для фортепиано ор.27 "Collage", № 9 /итал. и русс./. Palermo, 1970.
18. Дернова В. Гармония Скрябина. Л., 1968.
19. Должанский А. О ладовой основе сочинений Шостаковича. Советская музыка, 1947, № 4.
20. Должанский А. Из наблюдений над стилем Шостаковича. Черты стиля Д.Шостаковича. М., 1962.
21. Дьячкова Л. Политональность в творчестве Стравинского Вопросы теории музыки XX века вып. 2. М., 1970.

22. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. М., 1989.
23. Евдокимова Ю. "Шесть картин" Арно Бабаджаняна. Советская музыка, 1967, № 2.
24. Задерацкий В. Полифоническое мышление И.Стравинского. М., 1980.
25. Запорожец Н. Некоторые особенности тонально-аккордовой структуры С.Прокофьева. Черты стиля С.Прокофьева. М., 1962
26. Каратыгин В. Музыкант импрессионист. В.Г. Каратыгин. Л.,1965.
27. Карклиньш Л. Гармония Н.Я. Мясковского. М., 1971.
28. Кастальский А. Основы народного многоголосия. М., 1948.
29. Катуар Г. Теоретический курс гармонии. 1 часть. Музсектор, 1924; 2 часть. Музсектор, 1925.
30. Катунян М. К изучению новых тональных систем в современной музыке. Проблемы музыкальной науки, вып. 5. М., 1983.
31. Кисилева Е. Побочные тоны в гармонии Прокофьева. Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1. М., 1967.
32. Коптев С. К истории вопроса о политональности. Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1. М., 1967.
33. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
34. Кон Ю. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке. Музыка и современность, вып. 7. М., 1971.
35. Кудряшов Ю. Характерные особенности техники и формы ранних произведений Веберна. Проблемы музыкальной науки, вып. 2. М., 1973.
36. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в Тристане" Вагнера. М., 1975.
37. Лаул Р.Х. О творческом методе А.Шенберга. Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 9. Л., 1969.
38. Лаул Р.Х. Кризисные черты в мелодическом мышлении А.Шенберга.Кризис буржуазной культуры музыки. М.,1972.
39. Мазель Л. О расширении понятия одноименной тональности. Советская музыка, 1957, № 2.
40. Мазель Л. К дискуссии о современной гармонии. Теоретические проблемы музыки XX века. вып. 1. М., 1967.

41. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972.
42. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений М., 1967.
43. Моренов В. Трактовка тонической функции в гармонии Мясковского. Теоретические проблемы музыки XX века, вып. I. М., 1967.
44. Мясоедов А. Учебник гармонии. М., 1983.
45. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М.,1972.
46. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.

47. Оголевец А.С. Основы гармонического языка. М., 1941.
48. Паисов Ю. Политональность в творчества советских и зарубежных композиторов XX века. М., 1977.
49. Попеляш Л. Развитие гармонического языка в квартетах Мясковского. Вопросы теории музыки. М., 1968.
50. Пустыльник И. Принципы ладовой организации в современной музыке. М., 1979.
51. Рети Р. Тональность в современной музыке. Л., 1968.
52. Середа В. О ладовой структуре музыки Шостаковича Вопросы теории музыки. М., 1968
53. Скорик М. Прокофьев и Шенберг. Советская музыка, 1962, № 1.
54. Скорик М. Ладовая система С.Прокофьева. Киев, 1969.
55. Скребков С. Гармония в современной музыке. М., 1965.
56. Скребков С. Об интонационных особенностях гармонических функций в современной музыке. Теоретические проблемы музыки XX века, вып.I. М., 1967.
57. Скребков С. Как понимать тональность. Советская музыка, 1965, № 2.
58. Скребков С. О современной гармонии. Советская музыка, 1957, № 6.
59. Слонимский С. Симфонии Прокофьева. М", 1964.
60. Спасов Б., Холопова В.Н. Ритмические прогрессии и серии. Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
61. Способин И. Музыкальная форма. М., 1962.
62. Способин И. Лекции по курсу гармонии. М., 1969.

63. Тараканов М. Мелодические явления в гармонии Прокофьева. Музыкально-теоретические проблемы советской музыки. М., 1963.
64. Тараканов М. Новые образы, новые средства. Советская музыка, 1966, № I, № 2.
65. Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. М., 1968.
66. Тараканов М. Новая тональность в музыке XX века. Проблемы музыкальной науки, вып. 1. М., 1972.
67. Тараканов М. Новая жизнь старой формы. Советская музыка , 1968, № 6
68. Гер-Мартиросян. Некоторые особенности гармонии Прокофьева. Методическое пособие по гармонии. Л., 1966.
69. Тифтикиди Н. Однотерцовая система. Хроматическая система Музыковедение, вып. 3. Алма-Ата, 1967.
70. Тюлин Ю. Учение о гармонии. Музгиз. Ленинградское отделение, 1937.
71. Тюлин К). Учебник гармонии. Часть 2. М., 1959. 72. Тюлин Ю., Привано Н. Теоретические основы гармонии. М., 1965.
73. Тюлин Ю. О зарождении и развитии гармонии в народной музыке. Очерки по теоретическому музыковедению. Л., 1959.
74. Тюлин Ю. Современная гармония и ее историческое происхождение. Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1. М., 1967.
75. Тюлин Ю. Учение о гармонии. Издание 3, исправленное и дополненное. М., 1966.
76. Филатова М. О роли гармонии в симфониях Мясковского. Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1. М., 1967.
77. Хаба А. Гармонические основы четвертетонной системы. К новым берегам, 1923, № 3
78. Холопов Ю. О современных чертах гармонии Прокофьева. Черты стиля С.Прокофьева. М., 1962.
79. Холопов Ю. О теории Хиндемита. Советская музыка, 1963, №10
80. Холопов Ю. Наблюдения над современной гармонией. Советская музыка, 1961, № 11.
81. Холопов Ю. Учить современной гармонии. Советская музыка, 1965, № 11.
82. Холопов Ю. Формообразующая роль современной гармонии. Советская музыка, 1965, № 11.

83. Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии. Музыка и современность, вып. 4. М., 1966.
84. Холопов Ю. Классические структуры в современной гармонии. Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1. М., 1967
85. Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967.
86. Холопов Ю. Сквозное развитие в гармонических структурах сочинений Прокофьева. Теоретические проблемы музыки XX века, вып.1. М., 1967.

87. Холопов Ю. Об эволюции европейской тональной системы. Проблемы лада. М., 1971.
88. Холопов Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана. Музыка и современность, вып. 7. М., 1971.
89. Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии. Музыка и современность, вып. 8. М., 1974.
90. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М., 1974.
91. Холопов Ю Функциональный метод анализа современной гармонии. Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 2. М., 1978.
92. Холопов Ю. Задания по гармонии. М., 1983.
93. Холопов Ю. Гармония. М., 1988.
94. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971.
95. Холопова В. Об одном принципе хроматики в музыке XX века. Проблемы музыкальной науки, вып. 2. М.,1973.
96. Холопова В. Драматургия и музыкальные формы в кантате С.Губайдулиной "Ночь в Мемфисе". Музыка и современность, вып. 8. М., 1974.
97. Холопова В.П., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. М., 1984.
98. Цендровский В. О гармонии Свиридова. Музыка и современность, вып. 5. М., 1967.
99. Штейн Р. Четвертетонная музыка. К новым берегам, 1923, №3.
100. Шнитке А. Коллаж и полистилистика. Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. М., 1973.
101. Шульгин Д. Теоретические основы современной гармонии. Методико-теоретические разработки, вып. 1 - 9. М., 1983.

102. Шульгин Д. Словник современных терминов и понятий. М., 1984.
103. Шульгин Д. Методика внедрения элементов современной музыки в курс гармонии музыкального училища HARMON DOS DESTYMO PROBLEMOS MUZIKOS MOKYKLOJE, Metodiniai patarimai. Vilnius, 1988.
104. Шульгин Д. Методические рекомендации по теоретическим основам современной гармонии в курсах музыкально-теоретических дисциплин в средних специальных учебных заведениях. М., 1989.
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.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие..... 3
Введение..... 6
Музыкальная теория и практика в XIX и XX столетиях . 6
Современный звуковой материал..... 6
Современный ритмический материал..... 8
Техника композиции в музыке XX века..... 9
Изменение понятия гармонии в XX веке..... 10
Основные закономерности современной гармонии ... 11
Звуковысотная структура..... 12
Об общеструктурных законах..... 16
Аккордика..... 18
Проблема аккорда как конструктивного элемента 18
Понятие аккорда.....18
Строение аккордов..... 20
О наименовании аккордов с различными структурами. . 21
О классификации аккордов..... 22
Групповая классификация П.Хиндемита 23
Общая классификация аккордов по интервальным особенностям их структуры.....25
Полигармонические аккорды..... 26

Условия, способствующие полигармоническому расслоению аккордов.....27
Разновидности полигармоний..... 28
Отечественная теория о природе полиаккордов в тональной музыке.....29
Красочно-декоративные созвучия..... 31
Созвучия красочных функций в условиях ладотональной гармонической системы..... 32
Основные разновидности аккордов красочных функций 32

Тембровые средства - основной конструктивно-гармонический фактор..... 34
Неаккордовые звуки. Неаккордовые созвучия..... 35
Линеарность как ведущий конструктивно-гармонический фактор..... 36
Аккорды в одноголосии.....37
Аккорды в полифонии.....38
Звуковысотная система.....39
К проблеме восприятия музыкальных произведений ... 39
Интонационно-ладовая природа звуковысотной системы . 40
Лад. Ведущий конструктивный принцип ладовой организации 41
Объективные предпосылки подразделения звуковысотных
элементов на опорные и неопорные.....45
Полисистемность звуковысотной организации. Ее комплексно-интонационная природа 45
Центропостоянные и центропеременные разновидности
ладовой организации.....46
Современный ладозвукорядный материал.....47
О систематизации современных ладовых форм.....48
Разнообразные формы ладовой организации как гармонические явления.....52
О специфических сторонах проявления гармонии в полифонической и гомофонной формах
изложения музыкальной ткани с ладовой организацией..... 52
Модальные формы звуковысотной организации.....54
Тональные формы ладовой организации.....59
Мажоро-минорные модификации хроматической тональности..... 65

Основные пути становления тональности как хроматической и полисистемной формы ладовой
организации . . 67
Альтерация. Альтерированные аккорды. Политональность. 69
Хроматические ступени.....78
Функция.....78
Понятие функции звуковысотных элементов 78
Функциональная логика.....84
Общеструктурные функции центра и центроподчинения в различных формах ладовой
организации.....86
Тональные функции.....91
Тоническая функция.....92
Диссонирующие тоники.....93
"Ладоотражающие" свойства диссонирующих тоник или тоники в значении "собирательного"
центра лада.....95
Нетонические функции.....96
Отдельные разновидности нетонических функций ... 99
Автентические и плагальные последования гармонических элементов..... 103
Доминантовая и субдоминантовая группы нетонических функций.....103
Некоторые характерные особенности современно функциональной теории..... 104
Функциональная логика в тональных формах звуковысотной организации.....106
Основные факторы объединения н гармонических структурах 109
Дополнительные факторы объединения в гармонических
структурах..... 110
Атональность..... 113
Свободная атональность 116
Основные факторы движения в атональной ткани 119
"Ладоатональные" формы звуковысотной организации . . 121

Основные конструктивные закономерности атональных форм ладовой организации.....122

Ладогармонические центры и их окружение в атональности . 124
Организованная атональность. Серийные формы организации атональности.....125
Додекафония.....127
Основные положения додекафонной техники.....130
Работа с серийным материалом в полифонической одновременности 137
Работа с серийным материалом в гармонической одновременности 138
Сериальные формы организации атональности.....141
Прогрессии и серии ритма.....142
Ритмические прогрессии.....145
Ритмические серии.....147
Пуантилистические формы атональной организации.....149
Сонорика. Сонорная гармония.....150
Методические рекомендации.....152
Методика гармонического анализа.....159
Принцип системного подхода.....160
Первый объект анализа при определении типа звуковысотной системы.....162
Общие принципы метода анализа различных гармонических
проекций высотной структуры.....163
Главная цель гармонического анализа.....164
Метод анализа. Общеструктурные приемы..... 165
Специфические приемы.....167
Основные положения методики гармонического анализа тональных структур.....168
Основные положения методики гармонического анализа
додекафонных структур.....172
Термины и понятия.....175
Нотные примеры.....232
Библиография.....367

Дмитрий Иосифович Шульгин
Теоретические основы современной гармонии
Подписано к печати 25.05.94. Формат 60x90 1/16. Гарнитура "Таймс". Усл. печ. л. 24,00. Тираж 1000 экч. Заказ 300
Оригинал-макет изготовлен НТВП "Эфинтех". 112250, **Москва, Красноказарменная,** д.12. Отпечатано в МП «Информполиграф» 111123, Москва, ул. Плеханова, 3а.
Сканирование: Янко Слава (библиотека Fort/Da) slavaaa@lenta.ru || yanko_slava@yahoo.com || http://yanko.lib.ru || зеркало: http://members.fortunecity.com/slavaaa/ya.html
|| http://yankos.chat.ru/ya.html | Icq# 75088656
update 12.07.03