МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
КАЗАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ (АКАДЕМИЯ) ИМ. Н.Г. ЖИГАНОВА

Л.А. ФЕДОТОВА

АТОНАЛЬНОСТЬ

В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Учебное пособие

Казань
2011

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение. «СВОБОДНАЯ АТОНАЛЬНОСТЬ» ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XX ВЕКА. ОБЩАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ КАРТИНА……... 4
Глава первая. ПРОБЛЕМА ТЕРМИНА «АТОНАЛЬНОСТЬ»……. 10
Глава вторая. ПОИСКИ ЗАКОНОМЕРНОСТЕЙ АТОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ…….. 17
Глава третья. СТРУКТУРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ АТОНАЛЬНОСТИ……... 20
1. Звуковой материал……. 20
2. Мелодия…….. 21
3. Гармония……. 24
Эмансипация диссонанса……... 24
«Гармонический амбитус»…… 25
«Синтетический метод» письма в атональной музыке……... 28
Функциональные связи в атональной гармонии …… 29
4. Контрапункт……... 35
5. Фактура……... 37
6. Форма…….. 41
Глава четвертая. ТЕХНИКИ АТОНАЛЬНОГО ПИСЬМА……. 44
1. Техника двенадцатитоновых рядов……..... 45
2. Техника двенадцатитоновых вертикалей, двенадцатитоновых полей……... 50
3. Микросерийная техника…… 54
4. Техника избранного гармонического комплекса……... 57
5. Техника «синтетаккордов» Н. Рославца и тропов Й. Хауэра….. 60
6. Свободная атонально-пантональная гемитоника А. Веберна…... 62
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ……. 67

Введение

«СВОБОДНАЯ АТОНАЛЬНОСТЬ» ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XX ВЕКА. ОБЩАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ КАРТИНА

В истории музыки радикальные события первых десятилетий XX века, пожалуй, не имеют себе равных, – они сравнимы, разве что, с мощью тектонического сдвига в геологии, который сопровождается колебаниями и разломами, смещениями земной коры.

В музыкальном языке безусловной твердыней на протяжении трех веков была гармоническая тональность. Она воспринималась уже незыблемым законом: не только главным грамматическим механизмом, опирающимся на объективные физико-акустические начала, но и символом цельности, единства, целенаправленности музыкального мышления, психологическим «якорем» и «маяком» в безбрежном стилевом пространстве музыкального искусства. Тональность была фундаментом музыкального миропорядка.

Поэтому когда музыкальная практика конца XIX века и рубежа веков столь насытила звуковой материал тональности и так разветвила ее функциональную систему, что был поколеблен самый статус тонального центра, т. е. когда «тело» тональности действительно подверглось сдвигам и разломам («колеблющаяся», «парящая» тональность, по Шёнбергу) и, наконец, когда почти естественно всплыла идея письма без тональности, то это было воспринято как настоящее потрясение. С одной стороны, было озарение: невиданная свобода!

А с другой стороны – катастрофа. «Словно погас свет! – такое было чувство», – говорил А. Веберн в своих лекциях [*Веберн, 1975, с. 78*]. И А. Шёнберг в одном из выступлений признавался: «У меня было такое чувство, будто я упал в океан кипящей воды и, не умея плавать, не зная никакого другого способа выбраться, пытался отчаянно барахтаться» (цит. по: [*Шнеерсон, 1966, с. 338*]). Здесь намеренно приведены ощущения тех, кого считают апологетами атональности. Естественно, что отчаяние в связи в потерей тонального управления музыкальной композицией посещало и многих других творцов и теоретиков музыки. С. Танеев еще в 80-е годы XIX века горестно восклицал: «Тональности нет; правило одно: после всякого аккорда можно взять всякий другой…» [*Танеев – Чайковский, 1951, с. 54*]. Новые гармонии Скрябина создавали впечатление «бестональности» (Л. Сабанеев, 1914 год), полного отсутствия тональности (В. Каратыгин, 1913 год), «атональности» (В. Беляев, 1923 год)[1]. Б. Барток писал в 1920 году: «Музыка наших дней решительно стремится к атональности» [*Барток, 1970, с. 86*].

Драматизм переживаемой исторической ситуации заключался в том, что с отрицанием классической тональности – «художественного принципа централизующего единства» (С. Скребков) – отрицаются и другие логические нормы: тематизм (идея «атематической музыки»), акцентный метр и ритм («аметричность»), симметрично-репризная структура музыкальной формы, то есть классический принцип единства пространства и времени. Потому-то, как говорил А. Веберн, «по тональности нынче плачут ужасно» [*Веберн, 1975, с. 53*].

Вместе с тем росло осознание того, что распад гармонической тональности – это следствие объективного хода событий, что наступает время «нового звукосозерцания» и «новых гармониеформ»

[1] Знаменательно название одного немецкого исследования: *Eberle G.* Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexanders Skrjabins. München; Salzburg, 1978 («Между тональностью и атональностью. Этюды о гармонии Александра Скрябина»).

(Н. Рославец). Музыка, – размышлял Ф. Бузони в 1906 году, – самое свободное среди всех искусств, и «творящий художник… не должен принимать на веру никаких традиционных законов», в том числе тональность, которая есть лишь «искусственный свет вместо солнца…» [*Бузони, 1996, с. 34, 36*]. В том же тоне писал и А. Шёнберг к Бузони в 1909 году: «Мое стремление: полное освобождение от всех форм… Прочь от "мотивной работы". Прочь от гармонии как цемента или строительного материала архитектуры. Гармония есть выразительность и ничто другое… Прочь от пафоса! Прочь от тяжеловесных длинных сочинений…» [*Шёнберг, 2006, с. 440*].

Ч. Айвз в Эссе перед сонатой «Конкорд» спрашивал: «Почему тональность как таковая должна быть отброшена – я не понимаю. Почему она всегда должна присутствовать – я также не понимаю» (цит. по: [*Hitchcock, 1974, p. 155*])[1]. Наконец, А. Веберн выразился с полной определенностью: «Как спелый плод падает с дерева, так и музыка отказалась от формального принципа тональности» [*Веберн, 1975, с. 65*].

Итак, «формальный принцип тональности» (уточним: тонально централизованной функциональной гармонии на базе мажора и минора) оказался сковывающей преградой на пути творчества, желающего освободиться «от архитектонических, акустических и эстетических догм» [*Бузони, 1996, с. 52*]. Свободная атональность первых десятилетий XX века стала такой «отдушиной».

Возникновение атональности связано с причинами разного характера: и внутренними – с эволюцией собственно музыкального языка, и внешними, общими – с психологической перестройкой общественного сознания в связи с кардинальными переменами и в области научного знания, и в художественной «экологии» всех искусств: поэзии, живописи, архитектуры, музыки, драматического театра.

[1] Перевод главы выполнен в дипломной работе Л. Шумилкиной «Чарльз Айвз в зеркале его музыкальной поэтики» (1997; руководитель – Л. А. Федотова; хранится в библиотеке Казанской консерватории).

Замечательно по своей метафорической образности рассуждение С. Губайдулиной об исторической предуказанности «атонализма»: В начале XX века «вызрела необходимость… "растворить" сложившуюся в XIX веке семантическую сформулированность музыки», которая «затвердилась» в тональной системе. Необходимо было расколоть этот «асфальт», вскопать почву, в которую можно бросить новое семя [*Губайдулина, 1994, с. 1*]. Как предрекал в 1926 году А. Казелла, атональность «будет зарей новой музыки и, во всяком случае, является концепцией исключительной силы» [*Казелла, 1926, с. 27*]. Интересно, что и в конце XX века оценка атональности как стратегической концепции не изменилась. Современный английский исследователь П. Гриффитс рассуждает сходным образом: по его мнению, политональность и микротоновость лишь расширяли музыкальные возможности, в то время как «атональность предлагала совершенно новые обширные и неизученные области…» [*Griffiths, 1994, p. 38*][1].

Не случайно, что вместе с идеей атональности возникли и идеи микрохроматики (Ф. Бузони, А. Хаба, И. Вышнеградский и другие) как новой «взрыхленной почвы» и свободного ритма («атональность ритма»), а также новой тембровой структуры – идея Klangfarbenmelodie А. Шёнберга (позднее – «тембрового консонанса» и «тембрового диссонанса» А. Шнитке).

В этой связи понятна живучесть термина *атональность*, как бы к нему ни относиться, на протяжении всего XX века: все новые техники – серийность, сонорика и микрополифония, пуантилизм и алеаторика – порождены идеей «растворения сложившейся семантической сформулированности музыки».

Все исследователи связывают период свободной атональности в музыке с эстетикой экспрессионизма. Одна из глав книги немецкого музыковеда Г. Данузера «Музыка XX столетия» (1996) так и называется: «Экспрессионизм и свободная атональность». Экспрессионизм

[1] Перевод глав выполнен в дипломной работе Т. Моисеенко «Книги Пола Гриффитса "Современная музыка" и "Джон Кейдж". Перевод и комментарии» (2000; руководитель – Л. А. Федотова; хранится в библиотеке Казанской консерватории).

как художественное направление начала XX века ярко представлен во всех видах искусства. Однако музыка почиталась лучшей моделью нового искусства благодаря своей специфике – способности символистски-многогранно воплотить сложный психологический мир человека этой критической эпохи.

При всей естественной преемственности экспрессионизма с поздним романтизмом (Малер, Р. Штраус, ранний Шёнберг, Скрябин, Берг) его все же связывают с антиромантической направленностью. Так, Шёнберг, повернув в сторону атональности, провозгласил новый эстетический принцип – «эстетику избежания» (Aesthetik des Vermeidens), т. е. отказ от классико-романтической эстетики и языковой системы музыкальной композиции. Новая концепция постулирует: атональность как отказ от тонального центра, от ладофункциональной связности в гармонии; уравнение в правах диссонанса и консонанса, появление новых аккордовых структур; отказ от регулярного, симметричного метра и ритма; оперирование свободной фактурой, новой артикуляцией, новыми тембрами; принцип атематической композиции и, как следствие, открытая форма – без повторов и реприз, форма свободного варьирования (entwickelne Variation), принцип изменчивости и нерегулярности.

Другое объяснение атональной музыки, в сравнении с тональной, дает Й. Хауэр (провозгласивший идею 12-тонового метода композиции одновременно с Шёнбергом, если не раньше). По Хауэру, атональность – это «музыка высокого разума», «истинно духовная», воспаряющая над природностью, очищенная от привязанности к плоти (натуральных интервалов, натуральных звукорядов инструментов). Она «чужда страстям и волнениям, венскому экспрессионизму», в ней есть «нечто внеевропейское» (от восточной философии) (цит. по кн.: [*Холопов, 2009, с. 26–27*]).

Исторически период «свободной атональности» датируется исследователями примерно с 1907–1908 года до середины 1920-х годов, т. е. времени провозглашения Шёнбергом новой техники додекафонии как техники «организованной атональности». Естественно, что

эти границы условны, так как можно говорить, что атоникальные тенденции пронизывают на рубеже веков и тональность в ее новых формах: «колеблющуюся», «блуждающую» тональность, «утонченную хроматику новых гамм» (в терминах Шёнберга, Веберна, Г. Катуара, Ф. Бузони).

И конечно же, явление свободной атональности связано не только с именами композиторов нововенской школы Шёнберга – Берга – Веберна, но и с музыкой русских – А. Скрябина, Н. Рославца, И. Стравинского, американцев – Ч. Айвза, Г. Коуэлла, Э. Вареза, французов – К. Дебюсси и Э. Сати, венгра Б. Бартока…

Дальнейшая эволюция атональности также вела не только в сторону ее строгой структурированности в додекафонии и сериализме, но и к новым синтетическим техникам, которые, опираясь на 12-тоновый материал, сохраняют черты тональности (например, феномен притяжения к некоему центру или центрам – звуку, аккорду, мотиву). Шёнберг говорил о пантональности, т. е. «взаимной связи всех тонов» [*Шёнберг, 2006, с. 307*]; впоследствии появилась и теория пантональности (Р. Рети, 1957). Сходным по смыслу является и другое терминологическое определение – «новая тональность» (Й. Руфер, Ю. Холопов, М. Тараканов), «тональность… сегодняшнего дня» (Шёнберг)[1].

Эти новые синтетические техники не образуют законченной звуковысотной системы, подобной классической тональности, а существуют в массе разновидностей (об этом речь впереди). Во всех них присутствует дух свободы, который был порожден феноменом атональности. Стоит заметить, что и путь организованной атональности – додекафония, сериализм – в итоге приводит также в область свободной, нерегламентируемой 12-тоновости. Этим подтверждается мысль о принципиальном значении феномена «атональность», кото-

[1] По Шёнбергу, несмотря на то, что гармоническая тональность XVII–XIX веков – это «не природная данность, но использование природных возможностей… искусственный продукт, плод мастерства», все же «централизующая сила, сравнимая с силой притяжения тоники, продолжает действовать…» [*Шёнберг, 2006, с. 307, 433*].

рый не только открыл XX век, но и присутствует на всем его протяжении, сопровождая, по сути, все «крутые повороты» в развитии музыкального искусства – языково-грамматические и эстетико-художественные.

В данной работе внимание сосредоточено на историческом периоде, который обычно именуется «свободная атональность», т. е. на первых десятилетиях XX века.

Глава первая

ПРОБЛЕМА ТЕРМИНА «АТОНАЛЬНОСТЬ»

Проблема состоит, в частности, в том, что многие авторы – теоретики музыки и композиторы – термин «атональность» отвергают (Ю. Холопов: «Термин – недоразумение?»). Но суть проблемы – серьезнее: правомерно ли вообще сопоставление «тональность – атональность» на уровне оценочной характеристики «белое – черное», «хорошее – плохое». Возможно ли в наше время однозначное и законченное определение самих явлений, обозначаемых в одном случае как тональность, в другом – как атональность? Не смыкаются ли их черты самым непосредственным образом? Не потому ли одно из своих сочинений А. Шёнберг называет: «Tonal oder atonal?» («Тонально или атонально?». Три сатиры для смешанного хора op. 28. 1925–1926 гг.).

Для начала следует обратиться к существующим дефинициям этих понятий.

Учебники гармонии, энциклопедии и словари при определении *тональности* выделяют следующие ключевые моменты: централизованная звуковысотная системность (с центром-тоникой); функциональная иерархия элементов, ладовая взаимосвязь ступеней, аккордов; звуковой материал – мажорный и минорный звукоряды и трезвучная аккордика. Соответственно затемнение или полный отказ от этих закономерностей – есть *атональность*.

В таком случае тенденции к атональному мышлению зародились задолго до появления самого этого термина[1]. Одним из первых композиторов, сознательно заявивших о возможности иных принципов композиции, был Ф. Лист, почти эпатажно назвавший свое сочинение 1885 года «Багатель без тональности». В этой пьесе действительно нет ясного тонального центра (во всяком случае, это не трезвучная тоника), звукорядной основой является симметрично-хроматический модус (а не мажор или минор), а взаимоотношения созвучий ничем не напоминают диатонические тональные каденции.

Интересным историческим фактом является то, что термин «атональность» почти сразу после своего возникновения подвергался довольно резкой критике – в том числе со стороны самих приверженцев новой музыки. Интересна и аргументация такой критики. А. Берг в одном из поздних интервью говорил о «сатанинском названии» (атональность), имея в виду, что тональность для нововенцев «свята». А. Веберн в своих лекциях также упоминал о «страшном слове "атональность"» [*1975, с. 61*], потому что даже в додекафонном сочинении «аналогия с более ранними структурными принципами поддерживается совершенно сознательно» [*Там же, с. 79*]. О «сомнительном слове атональность» говорил И. Стравинский [*1973, с. 30*].

Известна обстоятельная, и даже язвительная критика термина «атональность», данная Шёнбергом в его «Учении о гармонии»[2]. Здесь стоит обратить внимание, по крайней мере, на два обстоятель-

---

[1] Этот факт музыкальной истории подробно и неоднократно оговаривается в книгах Ю. Холопова (например, в одной из последних: *Холопов Ю.* Гармония: Практический курс. Ч. 2. М., 2003. С. 512–517). Немало писалось об этом и в первые десятилетия XX века, – например, в статьях Д. Мийо и А. Казеллы с одинаковым названием «Политональность и атональность» [*Мийо, 1923; Казелла, 1926*].

[2] Большой комментарий на эту тему появился, скорее всего, не в первом (1911), а в следующих изданиях, например, в третьем издании учебника в 1922 году (*Schönberg A.* Harmonielehre. Wien, 1922. S. 487–488 (сноска в главе «Квартаккорды»). Отдельные абзацы из этого Шёнберговского текста многократно цитировались разными авторами: Ю. Коном [*1971, с. 296–297*], Ц. Когоутеком [*1976, с. 105*], М. Тараканом [*1972, с. 10*], Ю. Холоповым [*2003, с. 513*].

ства, объясняющие неприятие Шёнбергом этого термина. Во-первых, это этимология слова атональность: «Под атональным, – пишет Шёнберг, – может подразумеваться только нечто, совершенно не соответствующее существу звука… Назвать какое-либо отношение звуков атональным, конечно, столь же неверно, как и назвать соотношение цветов аспектральным или акомплементарным» [*Schönberg, 1977, S. 488*]. Правильное выражение должно быть: атоникальная (атоническая) – музыка, где нет доминирования одного тонического центра. Это принципиально важное разъяснение сути явления. Шёнберг также считает уместным, вместо термина «атональность», использовать термины «политональность» или «пантональность» и даже (с осторожным предположением) «тональность двенадцатитонового ряда» [*Ibid*]. Понятие «тональность», как видим, дорого и бесспорно для Шёнберга: по его мнению, тональность есть везде, где «существует связь от тона к тону, вследствие которой звуки, находясь друг возле друга или один над другим, дают такую воспринимаемую последовательность» [*Ibid*]. Даже применение новых средств не отрицает веры в то, что тональность (понимаемая широко) – «повелительница всего», и композитор всякий раз «попадает в плен, который его не отпускает» [*Ibid, S. 472*].

Другой аргумент Шёнберга против термина «атональность» такой. Его раздражало большое количество тех, кто, считая себя последователями Шёнберга, называли себя атоналистами и провозглашали лозунг: «Сегодня можно писать все», – прежде чем «изучить что-либо порядочное, понять сочинения классиков, приобрести культуру». Отсюда его заявление: «Я музыкант, и не имею с атональным ничего общего»[1] [*Schönberg, 1977, S. 487–488*].

Аналогичный шёнберговскому взгляд на тональность как объективный природный закон музыки высказывали не только ученики Шёнберга, но и другие музыкальные авторитеты XX века – И. Стравинский, П. Хиндемит, Э. Кшенек. Но позиция А. Шёнберга

[1] Заметим попутно, что термин «атональность» все-таки присутствует в статьях, лекциях, письмах Шёнберга.

выглядит особенно впечатляющей. Шёнберг – почти трагический феномен в музыке XX века: будучи одним из самых дерзких и радикальных новаторов, заявивших (своей додекафонией) о новой эре в музыке, он оставался романтиком в душе и охранителем ценностей классического искусства[1], – и это была не менее смелая позиция в контексте бурных авангардистских «разломов» к середине XX века. Г. Эйслер назвал Шёнберга, своего учителя, «консервативным революционером». Впрочем, и сам Шёнберг вполне спокойно говорил о консервативности, например, своего педагогического метода. А Н. Рославец, современник Шёнберга, в своем панегирическом эссе о «Лунном Пьеро» пишет о трагическом раздвоении художественного образа этого сочинения, считая это существенно важным и исторически ценным в памятниках искусства, возникающих на рубеже двух эпох, «когда устремленное к творчеству новых форм новое художественное сознание… еще не в силах преодолеть в себе атавистические чары прошлого…» [*Рославец, 1923, с. 33*]. О «романтических устремлениях и зовах» в «парадоксальном содружестве [с] расчетливым умом» в музыке Шёнберга писал Б. Асафьев в 1920-х годах. По Асафьеву, «Шёнберг никогда не был безрассудным новатором из любви к новаторству» [*Асафьев, 1982, с. 143, 145*].

Нельзя не обратить внимания на то, что Й. Хауэр, современник и соперник Шёнберга, напротив, демонстративно пропагандировал термин «атональность». Как было сказано выше, атональность для него была не просто техникой, но философией творчества, которую он изложил в своих теоретических трудах. А одно из сочинений названо им «Атональная музыка» (1922). В нем Й. Хауэр представил свой метод двенадцатитоновых тропов и предварил опус «Поучением» с объяснением деталей этой техники (перевод «Поучения» сделан Ю. Холоповым [*2009, с. 29*]).

[1] В конце жизни Шёнберг произнес: «Нынешнему композитору, которому начисто чужда романтика, очевидно, недостает чего-то очень существенно важного – человечного» (цит. по: [*Друскин, 1963, с. 165*]). Например, о Дж. Кейдже Шёнберг сказал, что это, скорее, музыкальный изобретатель, чем композитор, ему недостает чувства гармонии.

Принципиальное отрицание термина «атональность» есть в гармонической концепции Ю. Холопова. По его мнению, этот термин указывает лишь на отсутствие качества и не определяет позитивного содержания. В «Теоретическом курсе гармонии» Ю. Холопова термина «атональность» вообще нет. В других трудах этот термин всегда дается в кавычках как недостаточно легитимный. Однако в практических пособиях по гармонии Ю. Холопов был вынужден посвятить этому явлению отдельные главы: «Так называемая атональность» («Задания по гармонии», гл. 22), «"Атональность" – новая тональность» (учебник «Гармония: Практический курс», ч. 2, гл. 17) [*Холопов, 1983, 2003, 2009*]. Определенное логическое противоречие содержится в признании Ю. Холоповым «центричных (одноцентровой и разноцентровой) атональных структур», в то время как явление атональности, а точнее атоникальности (по Шёнбергу), связывается с отрицанием «доминирования одного тонического центра». Правда, надо признать, что, по Холопову, все это существует в рамках «новой тональности», отсюда и оперирование символом «центричность». Пожалуй, лишь в книге о Веберне [*Холопова, Холопов, 1984*] термин «свободная атональность» употребляется как самодостаточный, без извинительных кавычек.

Поиски адекватного терминологического определения музыкальных явлений начала XX века происходили в отечественном музыкознании и раньше. Например, В. Беляев в 1923 году пишет: «Термин атональность ничего в себе кроме чистого отрицания не заключает. Термин политональность обозначает лишь механическое соединение логически несоединяемых явлений…» [*Беляев, 1923б, с. 26*]. Однако автор признает, что такая игра (« в кубики и складные картинки») поощряет и развивает комбинационные способности, а потому это – «разумные поиски и исследования новых способов музыкального выражения за очевидным исчерпанием старых…» [*Там же, с. 27*]. Один из таких новых способов продемонстрировал Скрябин. Его музыка, пишет Беляев, тоже атональна и политональна, но в ней есть новый

системный принцип: «Приведя всю гармонию к одному аккорду, он привел всю музыку к одной тональности, которая условно еще может продолжать называться мажорной…» [*Беляев, 1923а, с. 12*]. Скрябин, следовательно, открыл механизм нового единства, «оставаясь на незыблемой почве логики музыкального мышления…» [*Там же*].

Аналогичные мысли высказывали и Л. Сабанеев, и Н. Рославец. Н. Рославец, которого В. Каратыгин в 1915 году назвал «самым радикальным из всех наших новаторов» [*Каратыгин, 1965, с. 153*], также искал системность, новые законы звуковой логики. Подобно Скрябину, он нашел и даже теоретически обосновал новый «синтетический метод» письма, при котором «творчество мелодического контура… и гармонического фундамента» покоится на едином звукоматериале. При всей атональной свободе здесь сохраняется тональная идея звукового центра как единого истока – «синтетаккорда», а значит – идея музыкального единства композиции (см.: [*Рославец, 1923, 1989*]).

Плодотворность этих поисков и найденных путей в эпоху свободной атональности безусловна. Объективность же их в том, что эти идеи нашли подтверждение как в композиторском творчестве XX века, так и в теоретическом осмыслении, – назовем, например, теорию центрального элемента гармонической системы в концепции Г. Эрпфа [*Erpf, 1927*] и позднее Ю. Холопова [*Холопов, 1974, 2003*].

Подводя итог, следует констатировать, что при всей разности отношения к термину «атональность», он живет в течение всего XX века как общепринятый и вполне самостоятельный. Гораздо шире он используется в западном музыковедении: начиная с Й. М. Хауэра, занимавшегося разработкой теории двенадцатитоновой музыки параллельно с Шёнбергом, а также Х. Аймерта (Учебник атональной музыки, 1924); далее – Э. Кшенек, Э. Сигмейстер, Ц. Когоутек, Б. Шеффер, П. Гриффитс, Г. Данузер и др. В отечественном музыкознании термин «атональность» присутствует в «Музыкальной энциклопедии», в названии глав или даже в титульном обозначении теоретических исследований, учебников, он свободно используется самими

композиторами – как в музыкальном быту, так и в интервью или статьях. Термин «атональность» не покрывается полностью другими терминами, такими как пантональность или новая тональность. (Ведь сериальные и сонорные композиции, например, П. Булеза, К. Штокхаузена, Дж. Кейджа трудно назвать «новотональными».)

Как и всякий другой, термин «атональность» исторически эволюционирует, приобретая узкий и широкий смысл[1]. Например, А. Шнитке, постоянно «произнося» в своих статьях: «атональность», «принцип атональности», придает термину широкий смысл, связывая его вообще с новой парадигмой музыкального мышления. Говоря: «Идея шкалы [серии] ушла в подсознание и оттуда управляет работой композитора» [*Шнитке, 2004, с. 63*], Шнитке, очевидно, и имеет в виду «всепронизанность» атональной идеей разных параметров музыкального языка: «принцип неповторяемости, принцип атональности» – не только в звуковысотности, но и в ритме («атоникальность» ритмической серии, «аметричность»), и в тембре («тональная» моноцентристская и «атональная» полицентристская тембровая структура – как развитие шёнберговской идеи Klangfarbenmelodie), и в формообразовании (открытые, вариабельные, а то и «минус-пространственные» структуры) [*Там же, с. 58, 65*].

И, «репризно» завершая этот раздел, следует напомнить, что стилевая картина XX века не однолинейна (была тональность – стала атональность). Как разнообразны, порой предельно контрастны композиторские почерки, так многообразен и язык новой музыки. При этом полюса тональности и атональности то выявляются явственно, то надвигаются один на другой, «мутируют». Атоналист А. Веберн, например, признавал, что порою «в композиторе оживает тональное чувство целого» [*Веберн, 1975, с. 74*]. Или: «Можно утверждать, что у нас, несмотря ни на что, имеется основной тон – по-моему, это определенно так, – но он больше не интересовал нас в развертывании

[1] Об узком и широком смысле использования терминов см. в статье: *Назайкинский Е.* Термины, понятия, метафоры // Сов. музыка. 1984. № 10.

целого» [*Там же, с. 55*]. Известно, что и Шёнберг утверждал: «Когда средний слух освоит додекафонное мышление, можно будет перейти к эпизодическому употреблению трезвучий и других элементов тональной классической системы» (цит. по: [*Шнеерсон, 1966, с. 390*]).

Глава вторая

ПОИСКИ ЗАКОНОМЕРНОСТЕЙ АТОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Определение того, есть ли в новом языке музыки свои, новые закономерности, было самой сложной проблемой. Этот тезис сквозной красной нитью проходит, например, через цикл лекций А. Веберна «Путь к новой музыке» и «Путь к композиции на основе двенадцати тонов» (1933 и 1932 годы). Эта проблема также сковывала творческую энергию А. Шёнберга, который, как известно, почти десять лет ничего не сочинял, напряженно размышляя о новом языке музыки, его грамматической структуре[1].

При всем предубеждении против теории и ее роли в творчестве композиторы тем не менее признают силу логики и интуитивного ощущения природных законов. Шёнберг в своих рассуждениях о новой музыке замечает: «Мозг, основательно упражнявшийся в музыкальной логике, наверняка при всех обстоятельствах будет действовать логически» [*Шёнберг, 2006, с. 432*]. А раньше, в «Учении о гармонии», он писал, что композитор творит по принуждению неумолимой, но подсознательной логики гармонической конструкции. Интересно также замечание И. Стравинского: «…музыкальное творчество включает в себя глубокую интуицию "теории"» [*Стравинский, 1971, с. 220*]. И его же мысль: «…музыкальный феномен – это не что иное,

[1] Об этом теперь можно прочитать в статьях А. Шёнберга «Проблемы гармонии» (1927), «Моя эволюция» (1949), «Композиция на основе двенадцати тонов» (1934, 1941) и др.

Статьи и выступления А. Шёнберга, изданные еще при жизни композитора под названием «Стиль и идея», переведены на русский язык в недавно появившемся сборнике: Арнольд Шёнберг. Стиль и мысль: Статьи и материалы / Сост., пер., коммент. Н. Власовой и О. Лосевой. М., 2006.

как феномен исследования… [которое] имеет дело с элементами звука и времени» [*Стравинский, 1973, с. 25*]. А. Веберн также утверждал, что «музыка есть закономерность природы, воспринимаемая слухом» [*Веберн, 1975, с. 15*].

Итак, существование закономерностей в новой музыке, казавшееся на первых порах призрачным и таинственным, предчувствовалось; оставалось эти законы постигнуть. Это слово – постижимость, схватываемость (faβlichkeit) пронизывает лекции Веберна и определяется им как «высший закон всякого выражения мысли». Понимание осуществляется через «членение (то есть разграничение главного и второстепенного) и взаимосвязь» [*Веберн, 1975, с. 23*]. А «взаимосвязь проявляется через разумное использование родства и сходства музыкальных структур (Gestalten)» [*Шёнберг, 2006, с. 432*].

Естественно, что отталкиваться приходилось от имеющихся знакомых законов (как ступеней «постижимости»). Главными среди них были тональность и диссонанс. «Очевидно, что об отказе от тональности, – говорил Шёнберг, – можно думать лишь в том случае, если есть достаточно иных средств соединения и разграничения» [*Шёнберг, 2006, с. 302*]. Среди этих «иных средств» Шёнберг называет мотивную тематическую «субстанцию», которая дает ощущение логики и единства ничуть не меньше (а может быть, и больше), чем гармония.

Другим шагом на пути постижения новых закономерностей было представление об «эмансипации диссонанса»[1]. Диссонанс, по Шёнбергу, столь же естественная составляющая музыкального организма, как и консонанс; он полнокровно живет «в своих фразах, ритмах», со своей логикой взаимосвязи.

В этой же связи следует говорить о подчеркнутом внимании композиторов эпохи свободной атональности к обертоновому ряду как «данному природой материалу» (Веберн). «Все музыкальные события сводимы к обертоновому ряду» [*Шёнберг, 2006, с. 295*]. Действительно, феномен обертонового спектра музыкального звука лежит в основе и

[1] Подробнее об этом см. далее.

классической гармонии, и, – если считать обертоновый ряд «практически бесконечным» (по Веберну), – нового звукоматериала: например, «гармониетембр» в новых аккордовых структурах, а также микротоника, электроакустический звуковой материал. Б. Асафьев говорил о новой музыке первых десятилетий XX века: «При всех своих глубоких эмоциональных корнях это искусство интеллектуального порядка» [*Асафьев, 1982, с. 164*]. Музыка, желая уйти от конструктивных приемов других искусств, «…стремилась высвободить свою собственную энергию и выражать ее в формах, присущих своей физической природе» [*Там же*].

К числу новых цементирующих средств, пришедших на смену прежних, тональных, относится найденный именно в период свободной атональности синтетический метод письма, при котором «амальгируются мелодия и гармония» (Шёнберг), т. е. горизонталь и вертикаль музыкального пространства строятся на едином звуковом материале. Это своеобразная новая «техника уплотнения», когда на место традиционной темы приходят избранные звукокомплексы, гармонически и колористически сопрягаемые, – «синтетаккорды» Н. Рославца, двенадцатитоновая серия Шёнберга.

Наконец, музыкальная форма, которая традиционно опиралась на тонально-гармонический фундамент, ищет новые рычаги связности и логического единства: «Мы уже теперь можем достигнуть ощущения возврата к точно тому же месту без участия тональности: музыкальной рифмой можно достигнуть того же, что и рифмой в поэзии. Но форма не может существовать без тождества известного рода» [*Стравинский, 1971, с. 232*].

Как сами практики атональной музыки, так и ее теоретики склонялись все же к мысли, что атональная композиция возникает невольно, «из глубин подсознания, как продукт интроспективного психоанализа», что это «очень личностная музыка», не связанная с рациональным мышлением [*Griffiths, 1994, p. 30*]. Поэтому атональный стиль письма выражается в самых разных индивидуальных техниках, и единой системы, подобной тональной, здесь нет. Атональность – это не техника, но концепция нового звукового мышления. Учить ато-

нальности нельзя. Учебники А. Шёнберга, как известно, излагают концепцию классико-романтической гармонии, а о средствах новых, «атональных», он говорит в них лишь как бы «post scriptum». Занимаясь педагогикой всю жизнь, Шёнберг не преподавал атонального метода сочинения, считая, что учить надо логике мышления, а не новейшим техникам (и это лучше всего делать на материале музыки композиторов-мастеров).

Из сказанного следует, что можно охарактеризовать лишь общие черты атональной музыки на уровне средств выразительности, параметров музыкального языка: звукового материала горизонтали и вертикали, фактурных средств, формы.

Глава третья

СТРУКТУРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ АТОНАЛЬНОСТИ

1. Звуковой материал

«Материалом всех создаваемых связью тонов форм является ряд из 12 звуков», – утверждает Шёнберг в «Учении о гармонии» [*Schönberg, s. 464*]. На его взгляд, переход от двенадцати мажорных и двенадцати минорных ладов к двенадцати хроматическим ладам был осуществлен уже музыкой Вагнера. Следующим этапом было рождение «единого хроматического лада» – по сути политонального (всетонального). Так же считал Бузони: «Мы имеем одну единственную тональность» [*Бузони, 1996, с. 41*].

Итак, звуковым материалом атональности является 12-тоновый звукоряд, гемитоника. Называть ли его *ладом*, как делают Шёнберг или Рославец, – это вопрос открытый: ведь ладовый звукоряд, как правило, складывается из разнокачественных отношений тонов (полутонов, тонов, полуторатонов), не говоря уже об их функциональной дифференциации (устой, неустой). По мнению Веберна, хроматический звукоряд – это нечто «сверхладовое» (Веберн цитирует Шёнберга, который образно выразился: «…из двуполости возник сверхпол!» [*Веберн, 1975, с. 52*]). В самом деле, выровненность, нейтральность

отношений гемитонового ряда проецирует какие-то новые качества, отражающиеся в характере музыкальной интонации и гармонии. Это признает Шёнберг: «В этом пространстве… нет абсолютного низа, нет направлений вправо или влево, вперед или назад. Любое музыкальное сочетание, любое движение тонов следует понимать прежде всего как взаимосвязь звуков, вибрирующих колебаний, возникающих в разных местах и в разное время»… [*Шёнберг, 2006, с. 133*]. Следует также напомнить, что в этот период свободной атональности композиторы экспериментировали и с микротонами, стремясь к «утонченной хроматике»: о третях тона и образовании 18 третьетонов в октаве писал Ф. Бузони [*Бузони, 1996, с. 46–47*]; четвертитоновую систему исследовали – и теоретически и практически – Р. Штейн, А. Хаба [*Штейн, 1923; Хаба, 1923*], Ч. Айвз и др.

Такое, по выражению С. Губайдулиной, «растворение семантической сформулированности музыки» безусловно влекло за собой обновление всех параметров музыкального языка. Организующее начало в атональной композиции активно перемещалось от гармонии (звуковысотности) к мотивно-полифонической связности, к ритмической, темброво-сонорной функциональности.

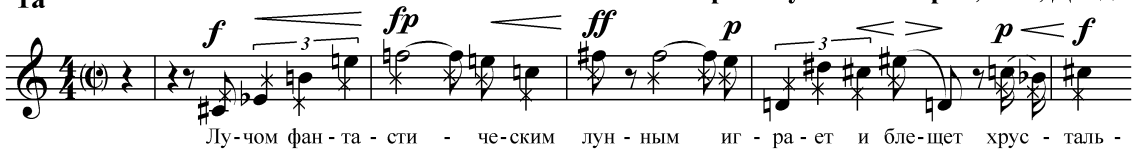
2. Мелодия[1]

Новым в мелодической линии является освобождение ее от ладовых связей мажоро-минорной гармонии, господство чисто линеарных отношений: на первый план выступают выразительность интервальных шагов, прихотливость ритма, свободный графический рисунок – «ломкие и капризные линии» [*Асафьев, 1982, с. 143*], артикуляция, регистровая амплитуда, тембровый облик.

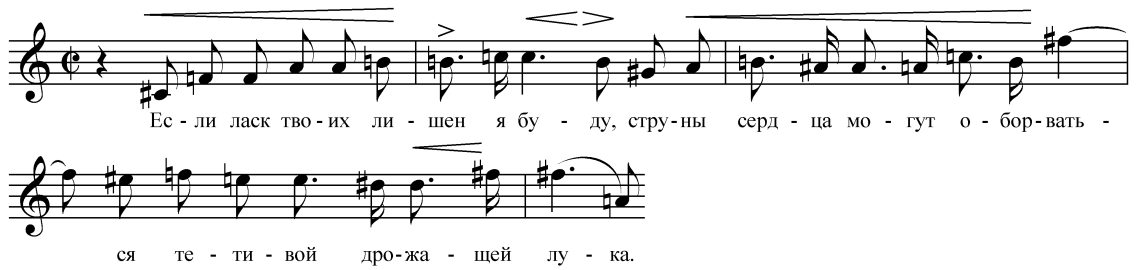
[1] Общепринятый термин *мелодия* в условиях атональной музыки должен пониматься скорее как *звуковысотная линия*, развивающаяся в условиях новых закономерностей; поэтому внимание в данном случае должно быть сосредоточено на интонационно-ритмической энергетике линеарного движения, на мотивной структурности. В «Музыкальной энциклопедии» отмечено, что понятие мелодии в прежнем смысле (одноголосно выраженная музыкальная мысль, главный голос в гомофонном многоголосии) либо вовсе неприменимо, либо приобретает новые характеристики (например, Klangfarbenmelodie, по Шёнбергу – тембровая мелодия) [*Музыкальная энциклопедия, 1976, с. 524*].

В атональной мелодике господствует экспрессивно-изменчивый, речитативный стиль. Говоря о таком стиле, Шёнберг пишет: «Если стремиться получить вокальную мелодию из естественного звучания слов, из мелодии речевой», то она должна быть выразительно подвижной, должна избегать, как в разговоре, основных нот (т.е. некоего «тонального центра»), скорее – скользить от одной удерживаемой на определенной высоте опоры к другой, оплетая их вспомогательными звуками [*Шёнберг, 2006, с. 369*]. Образец такого речитативного мелодического стиля в «Лунном Пьеро» Шёнберга – это, по мнению Н. Рославца, «плод изумительной изобретательности и колоссального мастерства» [*Рославец, 1923, с. 30*].

1а **А. Шёнберг. «Лунный Пьеро», № 3, Денди**



1б **А. Шёнберг. «Книга висячих садов», № 8**



Так как в такой мелодии нет определенных ладовых связей, то каждый интервальный шаг становится индивидуальным. Интервал – это «и цвет, и экспрессия» (по выражению Ю. Буцко). В атональной мелодике заметно предпочтение острым, экспрессивным интервалам: тритон, септима, увеличенная или уменьшенная октава, интервалы свыше октавы и, конечно, хроматически-полутоновое интонирование. В мелодии, как и в гармонии, консонанс и диссонанс равноправны (Н. Рославец назвал это «ликвидацией слухового предрассудка»).

Новым принципом звуковысотной организации мелодии становится высотное обновление от тона к тону, принцип неповторяемости, который будет важным в серийно-додекафонном письме, но который был рожден, по замечанию Веберна, совершенно естественным путем еще до осознания его как закона новой техники. «Я почувствовал: как только пройдут все двенадцать звуков, пьеса кончается…» [*Веберн, 1975, с. 74*]. И это подтверждают многие ранние атональные сочинения Веберна, Шёнберга, Берга.

Й. Хауэр в своем «Поучении» к сборнику «Атональная музыка» пишет: «Чтобы получить в чистом виде атональный мелос, нужно все время играть *все двенадцать тонов*». При этом, в отличие от додекафонного принципа, порядок появления 12 звуков все время варьируется («многообразие упорядоченных двенадцати тонов» достигает, по Хауэру, «479.001.600 возможностей мелоса и безграничных возможностей его ритмической и гармонической трактовки») (цит. по: [*Холопов, 2009, с. 29*]).

Атональная мелодия, как правило, оперирует дробными мотивами, – вне традиционной структуры периода, предложений. Шёнберг заявляет, что скорее можно отказаться от формующей логики гармонии, чем от логики мотивно-тематической в выражении музыкальной мысли. «Отказ от объединяющей силы тоники не отменяет действие всех прочих факторов…» [*Шёнберг, 2006, с. 434*]. Такими новыми регламентирующими рычагами являются тематическая группировка мотивов, пронизывающая всю звуковую ткань (см. примеры 1а, 1б), органическая спаянность горизонтального и вертикального параметров звукового пространства («синтетический метод», по Н. Рославцу).

Важным фактором атональной композиции становится ритм. Новый изменчивый ритмический рисунок приобретает значение индивидуального тематического модуса. И конечно же, велика роль ритма в архитектонике композиции. В ней, по мнению Н. Рославца, возникает своеобразная игра «консонанса» и «диссонанса» в плане ритма [*Рославец, 1923, с. 31*].

3. Гармония

Эмансипация диссонанса

В современной музыке второй важнейшей проблемой (после тональности) является проблема диссонанса. С момента зарождения тональность и диссонанс находятся в постоянном развитии, и их восприятие изменяется.

В «Учении о гармонии» Шёнберг предваряет изложение своей учебной концепции принципиально важной для него главой «Консонанс и диссонанс» [*Schönberg, 1977, S. 14–19*], в которой дается объяснение явления, названного им эмансипацией диссонанса. Зная о неоднозначном отношении к обертоновой теории гармонии, Шёнберг все-таки констатирует: «…то, что я могу вывести из нее, совпадает с развитием гармонических средств» [*Ibid, S. 17*]. Классическая гармония оперировала созвучиями, образуемыми нижними, сильно звучащими обертонами; верхние же, слабые, «незнакомые» для слуха призвуки воспринимались как тембр. В новое время, с новым «звукоощущением», наше анализирующее ухо способно осваивать и дальние обертоны, что дает возможность «расширить понятие музыкального благозвучия так, что в нем целиком отражается все явление, данное природой» [*Ibid, S. 18*]. Поэтому, по Шёнбергу, термины *консонанс* и *диссонанс* устарели. Но если ими, за неимением других, пользоваться, то объяснение будет такое: «консонансы – это близкие, простые, а диссонансы – далекие, более сложные отношения к основному тону» [*Ibid, S. 18*].

Так понимали акустический феномен гармонии и ученики Шёнберга. О ликвидации «ветхого понятия консонанса и диссонанса, как противоположностей» писал также Н. Рославец. Новый для своего времени диссонантный гармонический язык Шёнберга («чрезвычайно суров, терпок и жесток») был, по Рославцу, «выразителем новой красоты… рождающейся из глубин нового мироощущения» [*Рославец, 1923, с. 30*]. Современный теоретик Г. Данузер пишет, что процесс эмансипации диссонанса был всеобщим, он «касается вообще системного характера музыкальной композиции, музыкального формообразования» [*Danuser, 1996, S. 36*].

«Гармонический амбитус»[1]

Гармонический амбитус, в нашем случае, – это совокупность различных структурных моделей (вертикалей) гармонии, используемых в атональной музыке. Диапазон таких моделей столь широк и разнообразен, что четкая их классификация вряд ли возможна. Свободная атональность диктует и полную свободу аккордовых структур: ограничений нет ни в количестве звуков, ни в выборе интервалов, ни в фактурно-пространственной конфигурации вертикалей. Можно сказать, что композитор каждый раз *сочиняет* аккорды, руководствуясь соображениями либо чисто фонического «образа» вертикали, либо интонационно-ладового строя сочинения в целом.

Пожалуй, принципиально новой аккордовой структурой была квартовая гармония, которая стала своеобразным символом новой музыки. Она появилась в творчестве многих и очень разных композиторов: Дебюсси, Дюка, Р. Штрауса, Малера, Шёнберга, Берга, Веберна, Скрябина, Стравинского, Бартока…

О квартовой гармонии как одном из важных шагов на пути обновления музыкального языка говорил в своих лекциях Веберн. Шёнберг в «Учении о гармонии» посвятил квартаккордам одну из последних глав, описывающих новые явления в гармонии. На русском языке о новизне квартовой гармонии немало писали в связи с музыкой Скрябина[2]. Звучала даже мысль о том, что эпоха терцовой гармонии сменяется новым, квартовым структурным принципом. Например, А. Казелла в поисках основного аккорда атональной музыки (подобного трезвучию в диатонической системе) в 1913 году предположил, что таким аккордом может быть квартовая вертикаль из всех 12 звуков, которую он назвал «натуральной гармонией атональной системы»; все другие аккорды (из трех, четырех и т. д. звуков) являются «фрагментом и изменением основного аккорда» [*Казелла, 1926, с. 25*].

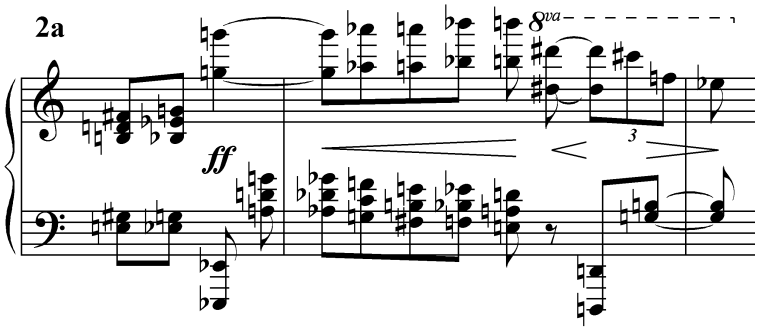
---

[1] Такое терминологическое определение есть у Ю. Холопова, правда, – в связи с ренессансной гармонией (см: *Холопов Ю*. Гармонический анализ: В 3 ч. Ч. 1. М., 1996. С. 14).

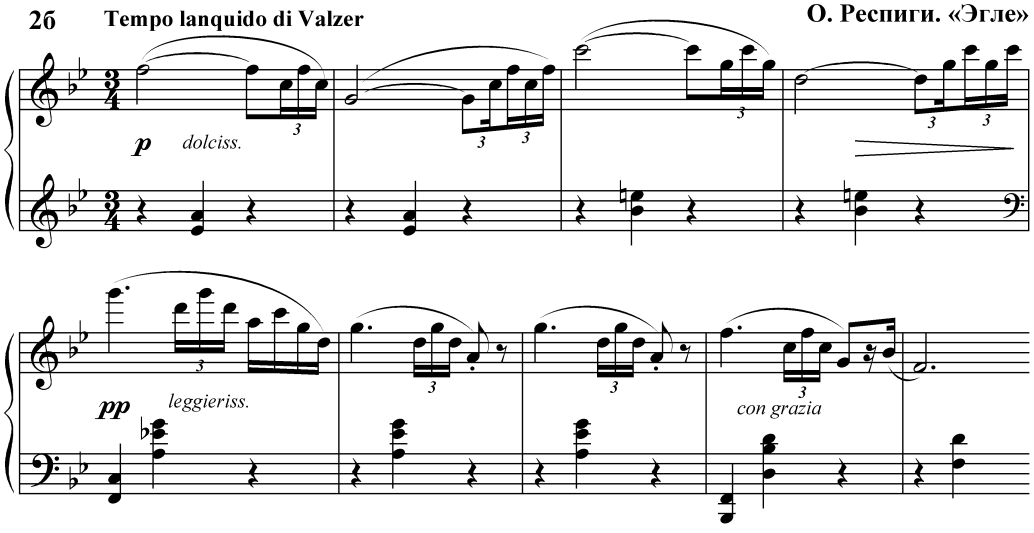
[2] Стоит назвать теоретическую работу М. Мачинского: «Опыт классификации гармоний. – Квартовые гармонии» (в сб.: De Musica: Временник отдела истории и теории музыки Гос. ин-та истории искусств. Л., 1926. Вып. 3), в которой, впрочем, музыка Скрябина не анализируется.

Категоричность этой идеи, однако, не была подтверждена композиторской практикой. Поэтому важнее сосредоточить внимание на тех стимулах, которые побудили композиторов писать новые созвучия. Прежде всего, это новый фонизм, отражающий новое «звукоощущение»: соединение в квартовой гармонии совершенных консонансов чистых кварт (квинт) дает «открытость» и некоторую холодность («каменность», – по выражению М. Мачинского), – в отличие от благозвучного акустического слияния в терцовом трезвучии. Это способствовало использованию квартаккордов (и квинтаккордов), как и других новых аккордов избранной интервальной структуры, в качестве самостоятельных элементов гармонии, наделяемых особым выразительным «звукотембром» и, часто, тематическим характером. «Квартовость как принцип построения созвучий появляется во всей своей полноте тогда, когда отступает на задний план функциональное мышление композитора» [*Лисса, 1963, с. 326*]. Это – еще один важный аргумент. Аналогичную мысль высказывал Стравинский – о новой сущности аккордов, которые «освобождаются от всяких уз», становятся «свободными от всяких принуждений» [*Стравинский, 1973, с. 30*].

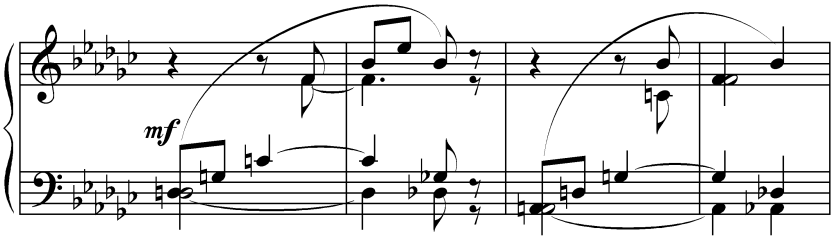
А. Шёнберг. «Книга висячих садов», № 3



О. Респиги. «Эгле»

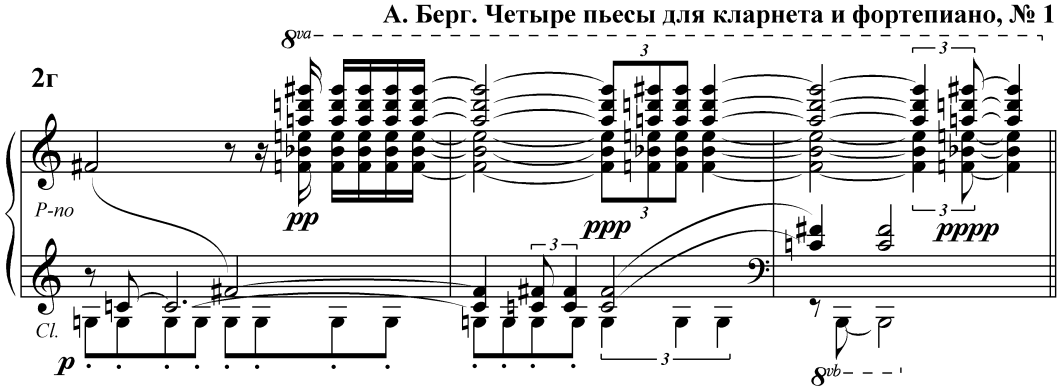


2в **Б. Барток. «Микрокосмос», № 131**



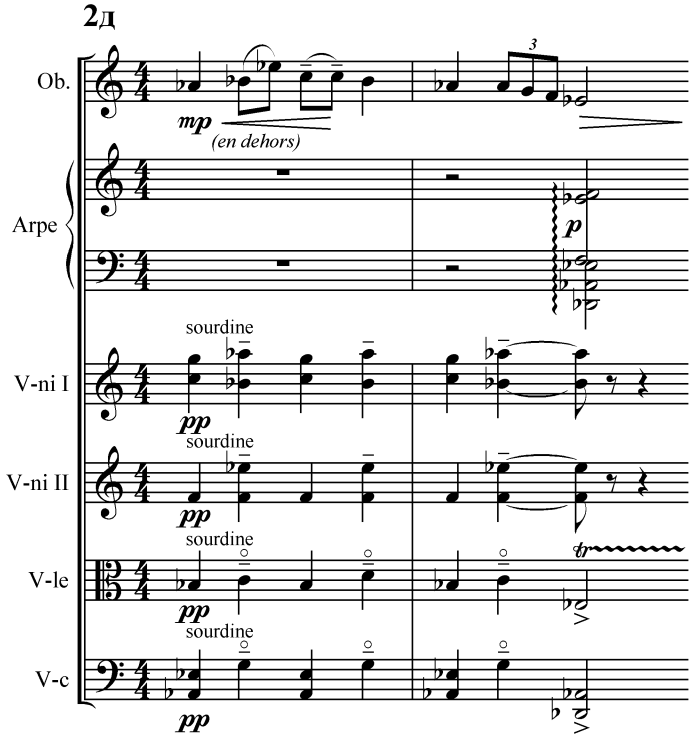
А. Берг. Четыре пьесы для кларнета и фортепиано, № 1

2г



Д. Мийо. Маленькие симфонии, № 1, ч. II

2д



В такой новой функции выступают не только квартаккорды, но и другие новые аккордовые формации: целотоновые, образуемые свободным соединением тонов целотоновой гаммы; симметричные со-

звучия, отличающиеся особой кристалличностью структуры и индивидуальным фонизмом[1].

Новой закономерностью гармонического материала является предпочтение, которое современные композиторы отдают многозвучиям: такие вертикали информативны, в них есть звуковая «перспектива, глубина» (по Шёнбергу). Многозвучная вертикаль разгружает горизонталь. Проводя аналогию с искусством речи, Шёнберг пишет, что музыка «стремится выражать мысли… более избранными, весомыми и солидными словами, ясно и объемно…» [*Schönberg, 1977, S. 465*]. Многозвучная вертикаль является, как правило, законченной формой – и в выразительно-сонорном, и в структурном отношении. Поэтому манипуляции, обычно сопутствующие классический терцовой аккордике, – обращение аккорда, удвоение тонов, добавление побочных звуков – здесь неприемлемы. Единственно объективной характеристикой многозвучия (или атональной последовательности таких созвучий) является его сонантно-структурное напряжение, гармоническая плотность.

«Синтетический метод» письма в атональной музыке

Речь идет об общности звукового материала в горизонтали и вертикали, о построении созвучий как интегрированной горизонтали. Как уже отмечалось, Н. Рославец определил такое письмо как «синтетический метод… не имеющий корней в классической музыке» [*Рославец, 1923, с. 31*]. Поводом для такого рода теоретических выводов была музыка Скрябина, в которой, по словам самого композитора, мелодия и гармония – «это две стороны одного принципа, одной сущности» (цит. по: [*Сабанеев, 1925, с. 46–47*]).

О единстве музыкального пространства в музыке, которая создавалась вне законов классической тональности и гармонии, постоянно

[1] Различные классы новой аккордики подробно представлены в работе: *Федотова Л.* Гармонический материал современной музыки: Индивидуальные принципы структурности: Учебное пособие по курсу «Гармония». Казань, 2007.

говорили Шёнберг и Веберн. Важным для самих композиторов было ощущение, что гармония приобретает тематическую функцию в музыкальной композиции, в то время как раньше она осуществляла, прежде всего, общий «надзор», тональную логическую спаянность целого. Так, Барток говорил о «тематическом происхождении созвучий», имея в виду, что они впитывают в себя интонационно-ладовый и фонический колорит музыки [*Барток, 1977, с. 255*].

Звуковое единство горизонтально-мелодических и вертикально-гармонических структур – это, безусловно, гарантия связности, которая компенсирует в атональной музыке утраченную тонально-функциональную логику.

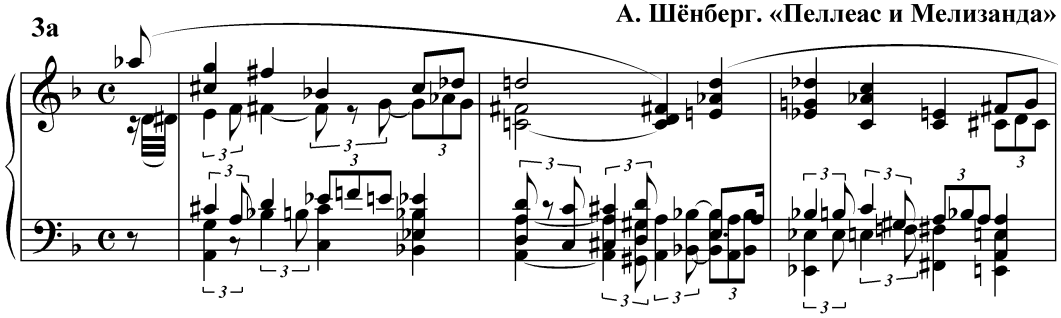
Функциональные связи в атональной гармонии

Особенностью гармонии в атональной музыке является то, что каждая вертикаль теперь наделяется индивидуальным характером и соответственно «живет собственной жизнью». Созвучие раскрепощается от ладофункциональных связей, а также от ладомелодического голосоведения. Гармония становится подвижной тканью, в которой вертикаль, как пишет Б. Асафьев, «не имеет иного значения, кроме как время от времени быть "собирательным пунктом", точкой прикрытия или точкой отправления сплетающихся линий» [*Асафьев, 1982, с. 179*]. Принимая же во внимание то, что гармоническое созвучие несет на себе печать индивидуального фонического и экспрессивного «образа», следует признать, что каждый отрезок времени как бы насыщается «событиями». И форма высказывания становится концентрированной и более лаконичной (порою предельно лаконичной, как во многих опусах Веберна этого периода).

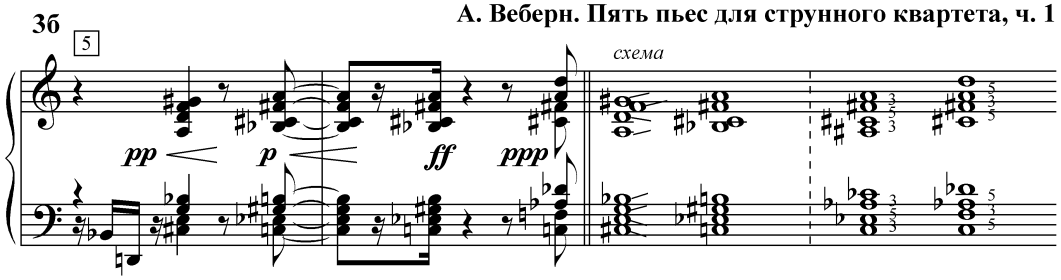
Новые, внефункциональные отношения в гармонии требуют компенсации за счет объединяющей силы других параметров музыкальной ткани – ритма, интонационно-линеарной энергетики, тематических связей.

Одним из новых принципов гармонического продвижения вперед является *звуковое обновление от аккорда к аккорду*. Еще в «Учении о гармонии» Шёнберг писал: «последование аккордов кажется организованным благодаря тенденции, по которой во втором аккорде появляются звуки, которых не было в первом, и которые располагаются чаще всего полутоном выше или ниже» [*Schönberg, 1977, S. 504–505*]. Итак, обновление звукового состава, а также наличие вводнотоновых связей в гармонической цепи гарантируют логическую связность любых созвучий в их внетональных сочетаниях – и традиционных, и новых структур (квартовых, симметричных, целотоновых).

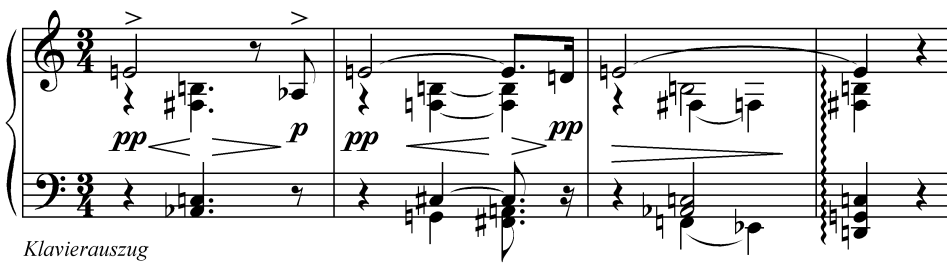
3а **А. Шёнберг. «Пеллеас и Мелизанда»**



3б **А. Веберн. Пять пьес для струнного квартета, ч. 1**



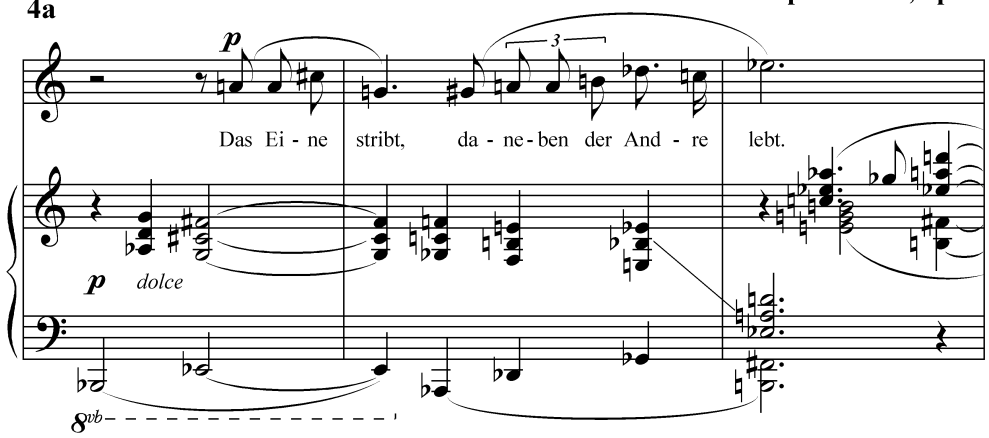
3в **А. Шёнберг. «Лунный Пьеро», № 19, Серенада**



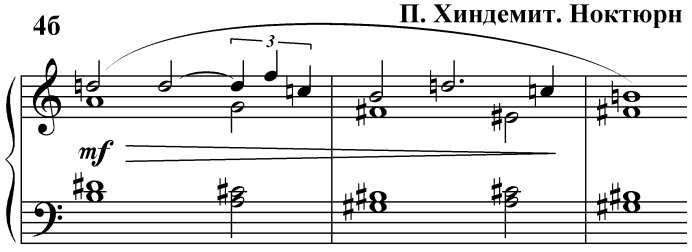
Характерным, хотя не столь уж новым для атональности приемом является сонорная дублировка мелодической линии в избранный интервал или созвучие, т. е. образование «сложного голоса» (Г. Эрпф)

самого разного сонантного наполнения. В любом варианте такие блочные линии дают внефункциональные связи созвучий, на первом плане собственно фоническая характерность гармонии. Степень атональной «отстраненности» при этом зависит и от характера мелодии, и от избранного «абсолютного фонического эффекта» (Э. Курт) в вертикальном срезе, и от характера «гармонического контрапункта» таких «сложных голосов».

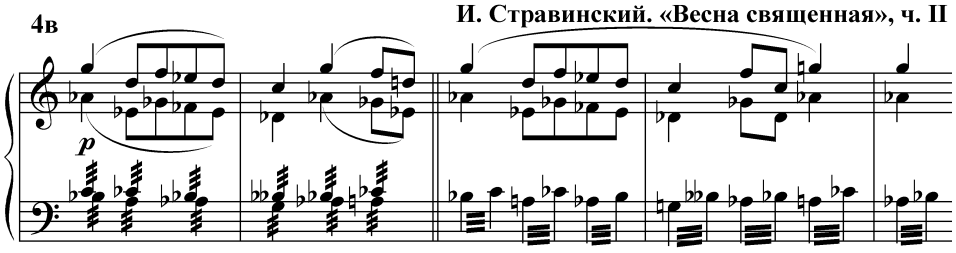
4а **А. Берг. Песни, ор. 2**



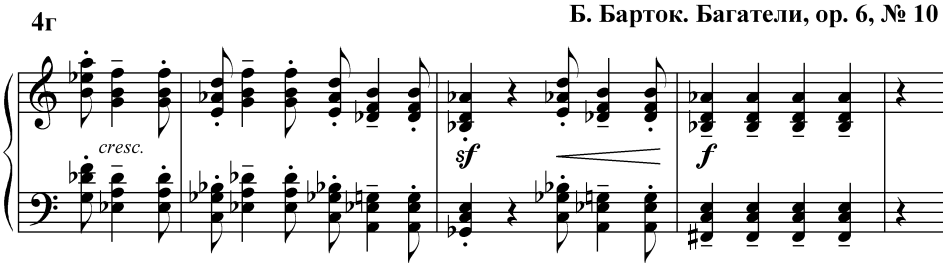
4б **П. Хиндемит. Ноктюрн**



4в **И. Стравинский. «Весна священная», ч. II**



4г **Б. Барток. Багатели, ор. 6, № 10**



Плодотворной гармонической техникой периода свободной атональности является *техника центрального созвучия* и его разработки.

Как верно заметил Г. Эрпф: чем индивидуальнее созвучие, тем больше потерь для целостных отношений. Такое созвучие действительно склонно проявлять себя независимо, самостоятельно, внефункционально. Однако утерянные тональные связи музыкальный «организм» компенсирует другими структурными отношениями: например, единством звукосостава горизонтали и вертикали, наделением тематической функцией гармонии, ритма, фактурной формулы, тембра.

Прислушаемся к тому, как ощущал себя композитор в атональной ситуации. И. Стравинский в «Музыкальной поэтике» пишет: Мажоро-минорная тональная система умерла. Но «музыкальная форма была бы немыслимой при отсутствии элементов притяжения, являющихся составной частью всякого музыкального организма и связанных с его психологией». [*Стравинский, 1973, с. 29*]. Сочинять – значит упорядочивать звуки по отношению к некоему центру, который Стравинский определяет как музыкальную ось, полюс. Композитора занимает «не столько тональность в собственном смысле слова, как то, что условно можно было бы назвать полярностью звука, интервала или даже звукового комплекса» [*Там же*].

Техника звукового центра описана в учебнике гармонии Г. Эрпфа[1]. Приведем его буквальный текст: «Техника звукового центра имеет своим существенным признаком определенное по интервальной структуре, положению в звуковом пространстве и окраске созвучие, которое повторяется вновь и вновь после кратких переходных участков. В результате это созвучие, представляющее собой чаще всего многозвучие с особой звуковой привлекательностью, приобре-

[1] Перевод глав этого труда осуществлен в дипломной работе Л. Трофимовой «Герман Эрпф. "Учение о гармонической и звуковой технике новой музыки". Перевод и комментарии» (1996; руководитель Л. А. Федотова; хранится в библиотеке Казанской консерватории).

тает в определенном элементарном смысле характер звукового центра, от которого развитие исходит и к которому оно вновь устремляется. Связующие построения развиваются контрастно, подобно доминантовому произрастанию из тоники, так что происходит как бы чередование: тоника – не тоника, и в этом смысле такое построение отталкивается от функциональной гармонии. Эффект может быть поддержан, а также осложнен благодаря ритмо-метрическим отношениям, тематизму, краске и положению в звуковом пространстве. После того как впечатление установилось, возможно изменение самого звукового центра… возможны промежуточные формы и комбинации с другими типами [системности]» [*Erpf, 1927, S. 122*].

Объясняя такую гармоническую технику центрального созвучия, Ю. Холопов обращает внимание на то, что выразительные и конструктивные свойства избранного комплекса распространяются, благодаря его повторяемости, на все сочинение (или его участок), тем самым «достигается эффект единообразия гармонии, сравнимый с моноладовостью в системе мажора и минора» [*Холопов, 2003, с. 365*]. Техника работы с центральным комплексом состоит в его всевозможном варьировании: высотной транспозиции, некотором преобразовании за счет перестановки звуков, порою замены звуков, в образовании производных элементов (в том числе инверсии аккорда, горизонтальном «распевании» его), наконец, в появлении контрастных элементов, новизна которых выявляется именно в сравнении с центральным комплексом и, как правило, в ситуации возвращения последнего. В такой гармонической технике центрального созвучия в качестве важных формообразующих средств участвуют фактурные параметры: регистровка, ритмическая «сюжетность», пульсация громкости, артикуляционные оттенки, градации звуковой плотности ткани.

Сходной с описанной выше можно назвать *технику звуковых групп*, в основе которой также лежит единство горизонтального и вертикального параметров звуковой ткани. Звуковая группа – это некий

избранный интервальный модус, который изначально может быть задан в линии (а не обязательно в аккорде). Этим такая техника сходна с серийной, скорее – микросерийной, так как группы обычно складываются из малого количества звуков («шестерки», «пятерки», а то и «тройки»).

Техника синтетаккорда Н. Рославца – именно такого рода. Образцы подобной техники периода свободной атональности можно встретить и у других композиторов[1].

Один из действенных методов построения логичной гармонической последовательности в условиях внефункциональных связей – это *сонантно-фактурная организация гармонического напряжения*. П. Хиндемит говорит в этом случае о создании «гармонического рельефа», Ю. Кон – о «пульсации плотностей»[2]. Сонористическая, «звукокрасочная» сторона гармонии, как и ритм пульсации звуковых комплексов, являются в атональной музыке главными рычагами движения гармонии. Crescendo или diminuendo, как и любой другой рисунок гармонического напряжения, можно создать этими собственно сонорными и фактурными средствами. Тончайшие градации экспрессии создаются изменением интервальной структуры вертикали, регистровыми переносами (сменой «тесситурной краски»), контрастами расположения, изменением числа голосов гармонических комплексов.

Следовательно, воспринять новую (атональную) гармоническую последовательность можно лишь при условии пристального внимания к каждой вертикали и к каждому шагу от аккорда к аккорду, который всегда индивидуален и характеристичен. Отсюда – метод сонантного измерения вертикали (то есть ее плотности) и сонантной градации плотностей в последовательности. По Ю. Кону, плотность гармонического комплекса зависит от интервального состава (степени кон- и

[1] Подробнее о техниках в условиях атональности см. в гл. 4 данного издания.

[2] См. об этом в главе «Расширенно-тональная и модальная техника» книги Ц. Когоутека [*1976*], и в статье Ю. Кона «Об одном свойстве вертикали в атональной музыке» [*1971*].

диссонантности), количества звуков (степени насыщения), расположения их в пространстве (разреженности или сгущенности), регистровки (например, степени «глубины» баса) [*Кон, 1971, с. 304–309*].

Связность вертикалей в атональной последовательности может регулироваться и традиционными средствами, например, наличием мелодической вводнотонности, общих гармонических тонов, фактурными ostinato[1].

4. Контрапункт

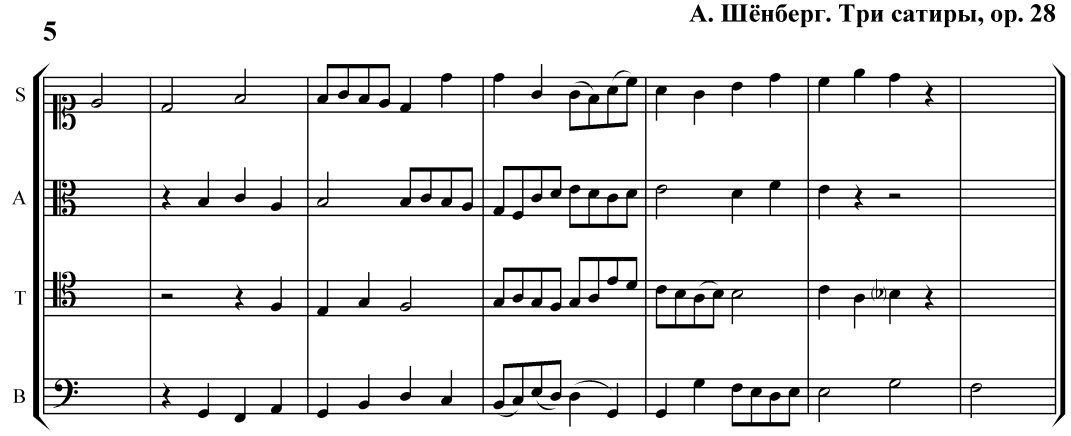
В музыке XX века грамматически управляющая функция все активнее передается от гармонии к полифонии. О связующей роли контрапункта в условиях утраченных тонально-гармонических рычагов писал в начале века С. Танеев. А. Шёнберг в своем «Учении о гармонии» заметил: «Мы обращаемся к эпохе полифонического стиля и, как в прежние времена, созвучие становится результатом голосоведения» [*Schönberg, 1977, S. 466*]. «Не гармония (не статические отдельные моменты…) определяет голосоведение, а голосоведение (линеарный принцип и мелодическая напряженность) определяет гармонию», – как бы вторил этой мысли Б. Асафьев [*1982, с. 177*]. А завоевывающий музыкальное пространство принцип атональности «окончательно приводит к полифоническим конструктивным методам» [*Там же, с. 179*]. С полной определенностью на этот счет в своих лекциях говорил А. Веберн: «Мы живем в век полифонического метода, и наша композиционная техника имеет очень много общего с методом нидерландцев XVI века – но, разумеется, с добавлением всего того, что было завоевано в процессе освоения гармонических ресурсов» [*Веберн, 1975, с. 30*].

Конечно же, пространство музыки по-прежнему имеет вертикальное и горизонтальное измерение. При этом все явственнее выявляется глубинная, стереофоническая конфигурация музыкальной фактуры:

[1] Организация «гармонического рельефа» в конкретных музыкальных образцах описана автором в кн.: [*Федотова, 2007, с. 99–106*].

в ней тематически важными параметрами становятся живой *рисунок, рельефность* линий и пластов, сама по себе звуковая *ткань* со сгущениями и расслаблениями ее плотности, *симметрия* (периодическая, зеркальная) в организации ритмов, графических линий, временных участков формы (отсюда – многочисленные и изобретательные каноны Веберна – двойные, тройные, инверсионные и ракоходные, как и детальнейшая контрапунктическая выделка всей фактуры в сочинениях)[1]. Шёнберг также с изощренностью экспериментировал в технике канонов – инверсионных и ракоходных, бесконечных, образующих замысловатые палиндромы, так что партитурный текст можно читать с начала и с конца, перевернув его «вверх ногами».

А. Шёнберг. Три сатиры, op. 28



Полифоническая ткань динамична, так как сплетение линий находится в постоянном видоизменении. К тому же в такой фактуре, по мнению Веберна, убирается все фоновое, все голоса становятся главными, все тематично. Отсюда такая конденсация мысли. Стравинский говорил, что правила атонально-серийного контрапунктического письма «расширяют и обогащают гармонический кругозор; начинаешь слышать больше и более дифференцированно, чем прежде». [*Стравинский, 1971, с. 242–243*]. В ансамблево-контрапунктическом стиле самостоятельность всех голосов подчеркивается и их тембровой

[1] Известно, что университетский курс обучения Веберн закончил (1906) диссертацией, посвященной контрапунктической технике Хенрика Изака, композитора второй половины XV – начала XVI века.

индивидуальностью. Например, в лаконичной ч. IV из Пяти пьес для оркестра, ор. 10 Веберна линии прозрачной фактуры поручены, казалось бы, диковинному сочетанию тембров: кларнет, труба, тромбон, мандолина, челеста, арфа, скрипка, альт и барабан. В «Лунном Пьеро» Шёнберга речитация вокального голоса сплетается с инструментальными голосами ансамбля: флейтой (или флейтой-пикколо), кларнетом (или бас-кларнетом), скрипкой (или альтом, или виолончелью) и клавиром. В театральных сочинениях И. Стравинского имеет место «камерный симфонизм» (Б. Асафьев), например в «Истории солдата» участвуют кларнет, фагот, корнет, тромбон, ударные, скрипка и контрабас. Асафьев пишет, что «Стравинский разряжает оркестровую ткань с тем, чтобы… ярче выявить *самостность* тембра и динамики инструмента, открыть в инструменте личность» [*Асафьев, 1982, с. 155*].

Интонационный строй контрапунктических голосов в атональной музыке также специфичен: в нем господствует полифоническая интонация (а не гомофонная или монодийная), интервальная структура. Характеризуя полифонию Веберна, С. Слонимский писал, что в ней интервал пронизан током ритма, становясь микроинтонацией, подобной живому атому. Ладом же оказывается интонационно осмысленная взаимосвязь интервалов, «устойчивая *интервальная группа*» (цит. по: [*Холопова, Холопов, 1984, с. 120*]).

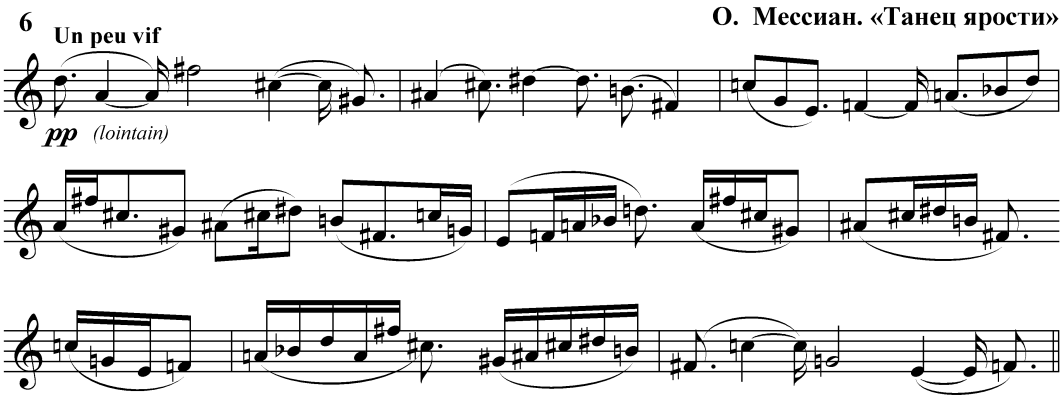
5. Фактура

Атональная «размагниченность» проявляется и в этой сфере музыкального письма. Ритмический узор, конфигурация линий, пульсация плотностей, звучание и паузирование, громкостные, регистровые, артикуляционные, тембровые особенности – все это насыщается тематической индивидуальностью. Фактура стала изменчивой, нестабильной, импровизационно свободной.

Ритм теряет прежнюю централизованность, метрическую акцентность и периодическую четкость пульсации. Выразительная яркость,

порою властность ритмических рисунков – у И. Стравинского, П. Хиндемита, Б. Бартока – выявляется как бы поверх метра, вне зависимости от тактовой черты. Так, Стравинский предпочитает импровизационную игру акцентами (меняя размер чуть ли не в каждом такте, выбирая нечетные размеры); О. Мессиан часто пишет вообще вне тактовых черт или укладывает музыкальную фразу в такты произвольной длины; а у Веберна, хотя он и пишет в традиционном тактовом размере, метрическая акцентность при этом совершенно исчезает.

По мнению исследователей, обновление ритма связано во многом с тем, что композиторы чаще обращаются к музыкально-речевой «прозе», нежели к поэтической речи с ее рифмованной симметрией. Й. Хауэр писал: «Атональная музыка не знает никакого стереотипного акцентного такта, а должна исполняться как связная проза языка, при этом ударения меняются, как в стопах языка, согласно смыслу и значению "слова"… выражение меняется от фразы к фразе…» (цит. по: [*Холопов, 2009, с. 29*]). Появился культ отдельной длительности и индивидуализированных рисунков, например, зеркально-симметричный ритмический палиндром Мессиана.



В этом примере, который О. Мессиан приводит в своей книге, представлена последовательность необратимых ритмов (то есть зеркально-симметричных, с «центральной общей длительностью», читаемых одинаково слева направо и справа налево); причем в каждом также – свой рисунок (см.: [*Мессиан, 1995, с. 20*]).

А. Шнитке говорил о своеобразной «атоникальности ритмической серии», то есть о неповторяемости ритмических единиц, об отсутствии главной, основополагающей длительности, которая бы претендовала на роль «тоники», о несовпадении ритмических и метрических акцентов (см.: [*Шнитке, 2004, с. 70*]).

Описывая архитектонику новой атональной формы в «Лунном Пьеро» А. Шёнберга, Н. Рославец отметил «своеобразную игру "консонанса" и "диссонанса" в плане ритма (!)», то есть «посредством контрастной смены ритмо-элементов, носящих – одни психологически более устойчивый, другие менее устойчивый характер» [*Рославец, 1923, с. 31*].

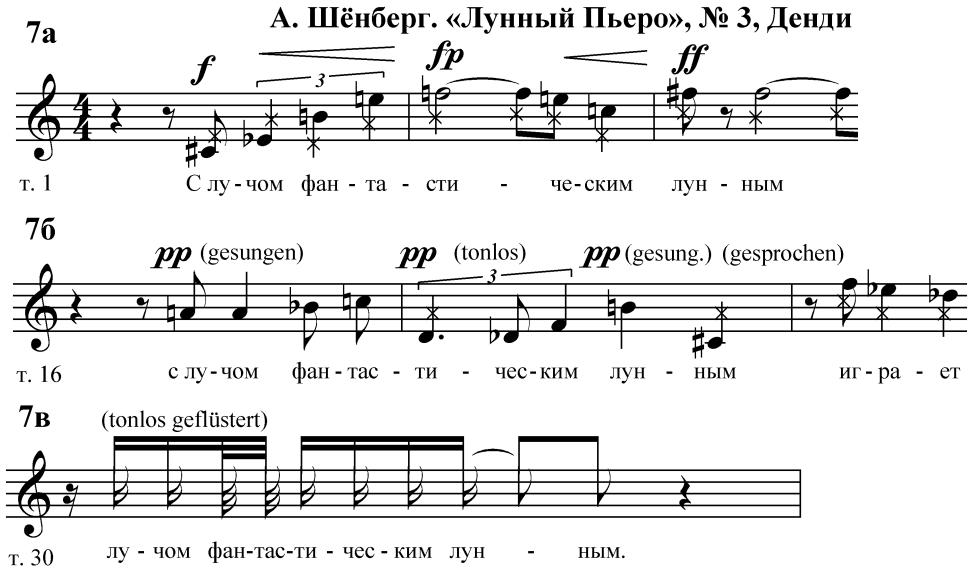
В атональной музыке огромную роль играют фактурно-сонорные средства, которые способны организовывать оригинальные фактурные «сюжеты». *Сонорно-тембровая* структура музыкальной ткани создается целым комплексом средств – и собственно тембром-краской (инструментов, человеческих голосов с множеством артикуляционных градаций интонирования), и звуковысотой и ритмической пульсацией.

Не случайно, что именно в пору атональной «растерянности» и поиска новых средств выражения музыкальной мысли Шёнберг обратил внимание на Klangfarbe (буквально – звукокраску) как особое свойство, характеризующее музыкальный тон наряду с другими свойствами – высотой и силой. Тембр звука, по Шёнбергу, неотделим от его высоты. И если соотношение звуковысот образует мелодию, то, по сходной логике, возможна и мелодия из последования колоритов, то есть Klangfarbenmelodie – мелодия тембров. Краска звука, мелодия тембров, гармония тембров – это чудесное качество, которое, по мнению Шёнберга, способно «неслыханным образом усилить чувственное, духовное и психическое наслаждение, доставляемое нам искусством» [*Schönberg, 1977, S. 507*]. Музыкальная практика XX века подтвердила эти предчувствия: сонорная техника композиции стала одним из сквозных ее принципов.

Работа с тембром, тембровой перекраской – как формообразующий импульс сочинения – была продемонстрирована уже в ранних атональных опусах. Хрестоматийный пример – оркестровая пьеса «Краски» («Farben») из цикла Пять оркестровых пьес, ор. 16 Шёнберга. Звукоматериалом здесь является один аккорд избранной структуры (от баса: c-gis-h-e^1-a^1) и сквозная интонационная ячейка в каждом из пяти его голосов (c-cis-H; gis-a-g; h-c^1-b; e^1-f^1-es^1; a^1-b^1-as^1). Движение «внутри аккорда» происходит постепенно: каждый голос пропевает свою интонацию разновременно, а в результате происходит высотная транспозиция аккорда. В комментарии к партитуре этой части сказано, что смена аккордов ощущается исключительно через другую краску – осторожно и медленно. «Другая краска» достигается высотными и тембровыми смещениями. Вся пьеса идет в нюансах *pp, ppp,* но с массой артикуляционных оттенков: у струнных и медных духовых (с сурдиной или без нее) – флажолеты, пиццикато, тремоло; при этом общее требование – абсолютно точно соблюдать длительности каждой ноты. П. Гриффитс так написал об этой пьесе Шёнберга: «…образное впечатление от лучей солнечного света ранним утром на озере, представленное в виде нежной смены цвета и гармонии в загадочной неподвижности» [*Griffiths, 1994, p. 28*].

В знаковом сочинении периода свободной атональности «Лунный Пьеро» Шёнберга интересна не только оригинальная камерная инструментовка (при наличии восьми инструментов: флейта-пикколо, флейта, кларнет, бас-кларнет, скрипка, альт, виолончель, клавир – в каждой из 21 частей выбирается свой инструментальный ансамбль), но и темброво разнообразная подача вокального голоса: реже – певческим звуком с точной высотой, чаще – речевым декламационным звуком (Sprechstimme), который, лишь «едва обозначив высоту, тут же ее покидает, повышаясь или понижаясь» (в партитуре обозначено нотами с крестиком) [*Шёнберг, 1974, с. 2*], а иногда – беззвучно, шепо-

том, лишь соблюдая ритмический рисунок. Например, одна и та же фраза «С лучом фантастическим лунным…» в пьесе № 3, «Денди», произносится по-разному[1]:



6. Форма

Новизна формообразования в свободно-атональных композициях состоит в том, что гармония теперь не является основополагающим механизмом. «Музыка без постоянного соотнесения с тоникой оказалась понятной», – писал Шёнберг [*2006, с. 434*]. Соответственно классические формы с их функционально-гармонической логикой, непременной процессуальностью в развертывании перестают быть актуальными.

Проблема организации времени, то есть формообразования, в новой музыке решается в соответствии с двумя общими принципами – подобия (тождества) и контраста. Размышляя о важности обоих принципов, И. Стравинский писал, что для музыки важнее забота о единстве, прочности композиции на основе глубинного принципа подобия. «Если разнообразие меня соблазняет и я обеспокоен открываемыми мне возможностями, то подобие требует от меня более

[1] Пример приведен в книге Г. Данузера [*1996, S. 47*].

сложных решений и результаты его более значительны и более для меня ценны» [*Стравинский, 1973, с. 28*].

А. Шёнберг приходит в своих размышлениях к мысли о всеобщности техники «*развивающей вариации*», особенность которой состоит в том, что «исчерпывая… возможности основной мысли», композитор остается «в границах человеческого мышления и требований логики» [*Шёнберг, 2006, с. 199*]. При этом речь идет не о барочном принципе чередования вариаций, повтора, а о почти симфоническом принципе «созидания посредством развивающей вариации» [*Там же, с. 350*], о детальнейшей мотивной работе, при которой нет точных повторов, они обязательно варьируются. Шёнберг дает образец анализа такого изощренного мотивного варьирования на примере своих сочинений, например, четырех песен для голоса и оркестра ор. 22. Он пишет, что в этой технике даже мельчайший элемент проецирует обилие связей и способен выявить «столько же новых структур, сколько выявит в ином месте интенсивнейшая разработка и интенсивнейшее развитие. Тогда эти структуры оказываются словно в каком-нибудь зеркальном кабинете: их всегда видно со всех сторон сразу, и связи их прослеживаются во всех направлениях» [*Там же, с. 363*]. Естественно, что такой мотив-тема по своей выразительности и структурной закругленности подобен концентрированной барочной риторической фигуре или вагнеровскому лейтмотиву: он должен быть, по Шёнбергу, кратким, ясным и четким, «включать яркие, ритмически и мелодически примечательные структуры» [*Там же, с. 338*]. Техника развивающей вариации, широко представленная в композициях периода свободной атональности, естественно сочетается с техниками центрального созвучия, избранной мелодической группы и далее претворяется в серийной технике, обеспечивая ее звуковысотное и архитектоническое единство.

Формы атональной музыки в принципе свободны и импровизационны. Они могут регулироваться лишь общими принципами,

например, степенью сочетания статики – динамики, стабильности – мобильности, устойчивости – неустойчивости. Так, Шёнберг говорил о *твердых* и *рыхлых* элементах музыкальной формы, имея в виду тематическую и тональную устойчивость или неустойчивость, соответственно структурную (по Н. Рославцу, и психологическую) стабильность, законченность – в одном случае, и внутреннюю динамику, мобильность – в другом.

Фактом, однако, является и то, что авторы атональных композиций порою используют барочные и ренессансные формы: пассакалии, сюиты, вариации, фугированные и канонические формы, инвенции (например, А. Берг в «Воццеке»).

Но абсолютно новой, характеризующей именно атональную композицию, является миниатюрная, *афористически лаконичная форма*. А. Веберн в своих лекциях говорил: «…я чувствовал: как только пройдут все двенадцать звуков, пьеса кончается» [*Веберн, 1975, с. 74*]. А Шёнберг объяснял склонность к краткой форме так: атональный стиль «научил меня двум вещам: во-первых, формулировать мысли в афористической манере, не требующей продолжения по формальным основаниям, во-вторых, соединять мысли, не прибегая к формальным связкам, попросту присоединять одну мысль к другой» [*Шёнберг, 2006, с. 121*]. Острому уму, говорил Шёнберг, присущ лаконизм.

Афористический стиль – это, однако, не просто экономия средств, но конденсация мысли и наделение каждого элемента – и интонации, и созвучия, и фактурной формулы и тембра, и ритмической фигуры, и паузы – огромной выразительностью. Известно весьма поэтическое высказывание Шёнберга о Багателях для струнного квартета ор. 9 Веберна: «Какой сдержанностью надо обладать, чтобы быть столь кратким. Каждое мгновенье – поэма, каждый вздох – роман. Но роман выражен через единственный жест, счастье – через единственный вздох: такая концентрация бывает только там, где нет страда-

ния…» (цит. по: [*Danuser, 1996, S. 43*]). В этот же период (1910–1913) были написаны и другие сочинения, предельно лаконичные по форме: Шесть фортепианных пьес ор. 19 А. Шёнберга, Четыре пьесы для скрипки и фортепиано ор. 7 и Пять пьес для оркестра ор. 10 А. Веберна, Четыре пьесы для кларнета и фортепиано ор. 5 А. Берга, несколько раньше – Четырнадцать багателей для фортепиано ор. 6 Б. Бартока, а несколько позднее – Мимолетности для фортепиано С. Прокофьева. В таких миниатюрах время столь уплотнено, а содержательная информация столь сгущена, что сами композиторы ощущали свои композиции более продолжительными, чем они есть на самом деле. Об этом свидетельствуют беседы с А. Веберном, И. Стравинским, А. Шнитке (см., например: [*Орлов, 1992; Стравинский, 1971; Беседы…, 2003*]).

Глава четвертая

ТЕХНИКИ АТОНАЛЬНОГО ПИСЬМА

В своей статье «Проблемы гармонии» (1934) Шёнберг заметил: «Появление подлинно новой мысли вряд ли возможно без значительных изменений в музыкальной технике…» [*Шёнберг, 2006, с. 293*].

Атональность, как было сказано, это не конкретная техника, а скорее новая концепция звукового мышления, и выражается она в массе разнообразных приемов-техник[1]. Общим для этих техник является отсутствие единого тонального центра, мажорной или минорной звукорядной основы, традиционных ладофункциональных отношений между звуками, интервалами, аккордами. Объединяет же их лишь двенадцатитоновый материал – гемитоника с самостоятельностью всех тонов. Атональные техники – это различные комбинационные приемы организации 12-тоновости: по горизонтали и по вертикали, во времени и в пространстве.

[1] См. об этом, например, в статье Ю. Холопова «Кто изобрел 12-тоновую технику? » [*Холопов, 1983*].

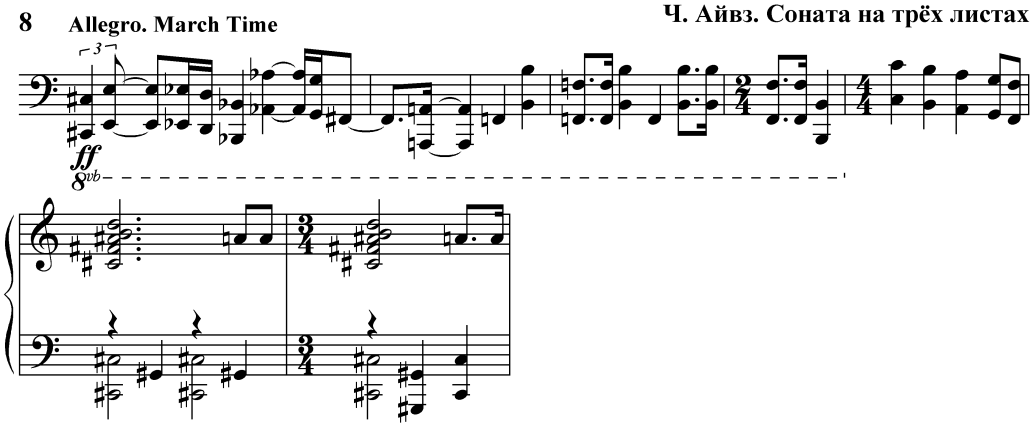
1. Техника двенадцатитоновых рядов

Двенадцатитоновые ряды – это последовательности из неповторяемых тонов, что и демонстрирует их полную самостоятельность. Свою додекафонную технику А. Шёнберг назвал именно так: Reihenkomposition (композиция с рядами). Это – изначальная идея внетональной композиции.

Образцы таких «рядов», как известно, «случались» и в густо хроматизированной музыке XIX века (хрестоматийные примеры – тема «Фауст-симфонии» Ф. Листа, его же «Серые облака», многое в музыке Н. Римского-Корсакова, например, в его круговых модуляционных секвенциях) и даже – в XVIII веке (обычно называют тему фуги h-moll И. С. Баха с наличием в ней всех 12 высот, можно вспомнить и начало струнного квартета C-dur (K-465) В. А. Моцарта с последовательным наращиванием звукосостава до 9 неповторяемых тонов).

В атональной музыке начала XX века такие ряды появились в творчестве очень многих композиторов, в различных ситуациях.

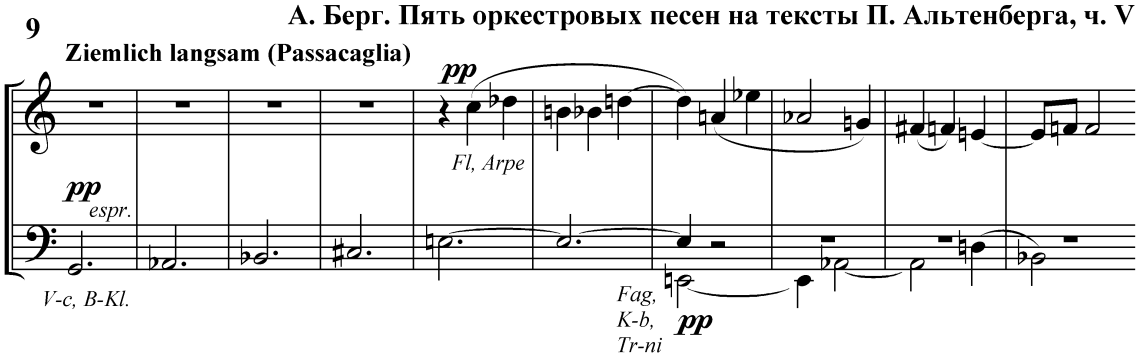
Например, Ч. Айвз использует 12-тоновый ряд как тему (вне додекафонной системы) в Сонате на трех листах (1905).



В тематическом же значении 12-тоновый ряд появляется в ч. V Альтенберг-песен А. Берга (1912): в Пассакалии основной теме из пяти

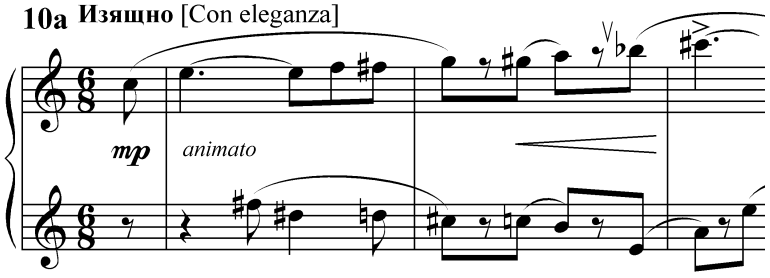
неповторяемых тонов, которая всегда звучит в низком регистре, постоянно сопутствует вторая, 12-тоновая тема-контрапункт, тоже в одной высотной позиции, но с тембровой перекраской: Fl+Arpe, Hor.+ V-ne, Voce, Tr-be+Tr-ne, Kb+Fag:

А. Берг. Пять оркестровых песен на тексты П. Альтенберга, ч. V

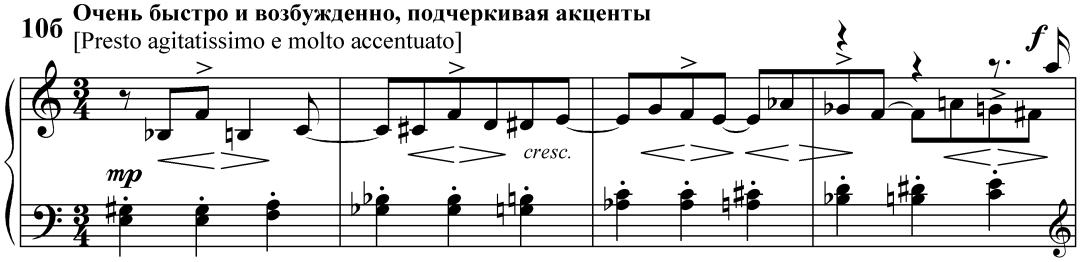


Прием быстрого охвата рядов из неповторяемых тонов – в линии, в контрапункте линий, в вертикали – использовался во многих сочинениях этого периода. Вот примеры из «Мимолетностей» С. Прокофьева (1917):

С. Прокофьев. «Мимолётности», № 6

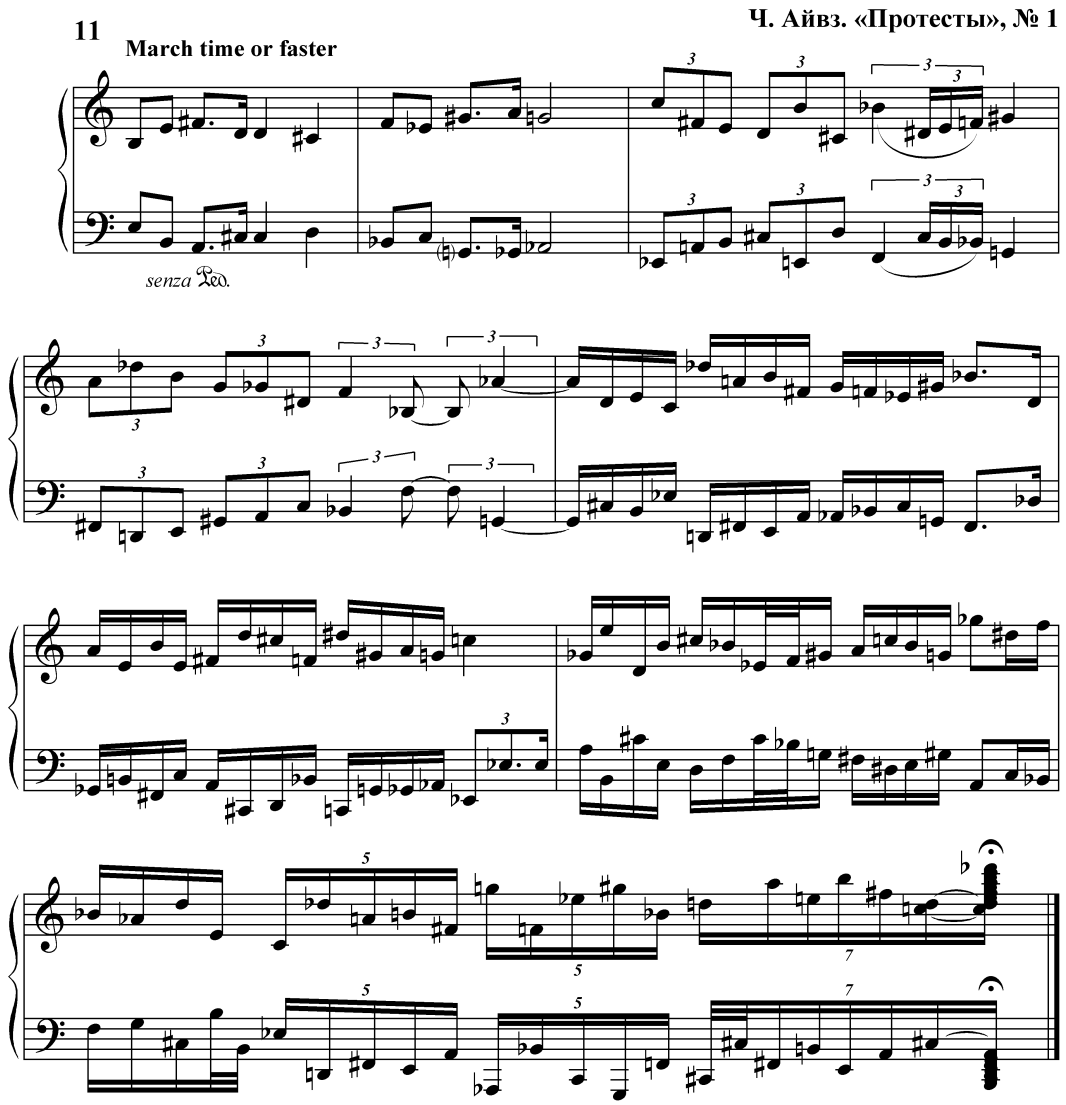


С. Прокофьев. «Мимолётности», № 19



Техника рядов – линеарная в принципе, она включает в себя различные приемы контрапунктического варьирования: изменение рит-

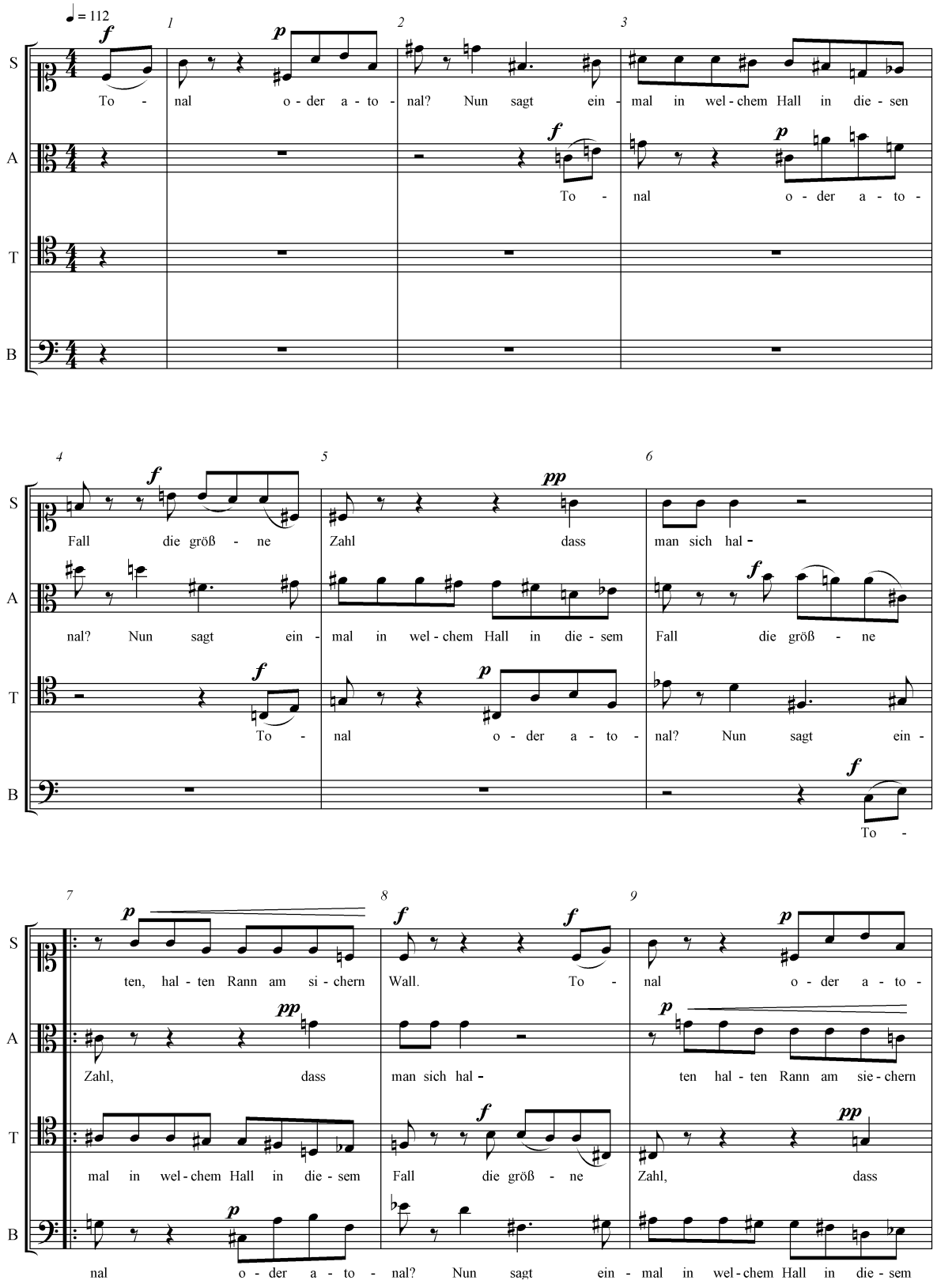
мического рисунка, ритмическое увеличение или сжатие, инверсии – зеркальные, ракоходные, канонические имитации, высотные транспозиции.

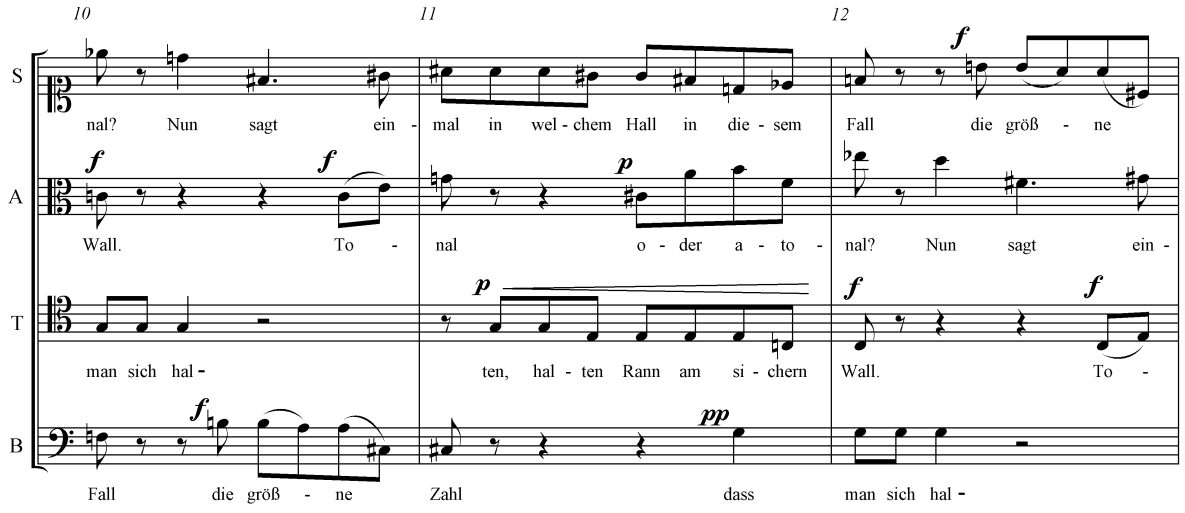


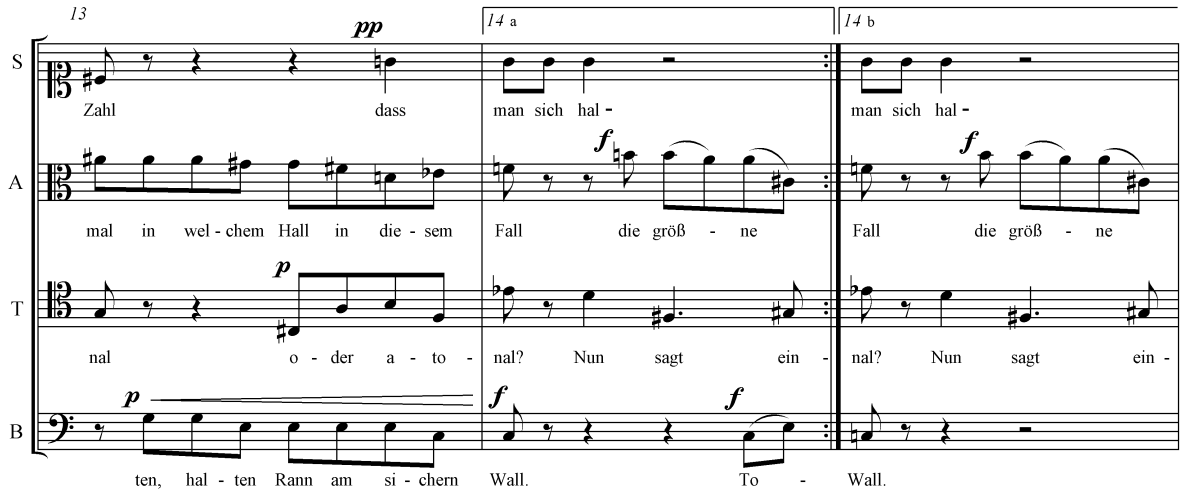
В этой пьесе Ч. Айвза (1910) один за другим идут разные линейные ряды из 10, 9, 11, 12 неповторяемых тонов, с зеркальной инверсией в двухголосии, с ритмической прогрессией, с разрастанием регистровой амплитуды, что в целом превращает форму пьесы в единую громадную crescendo-волну.

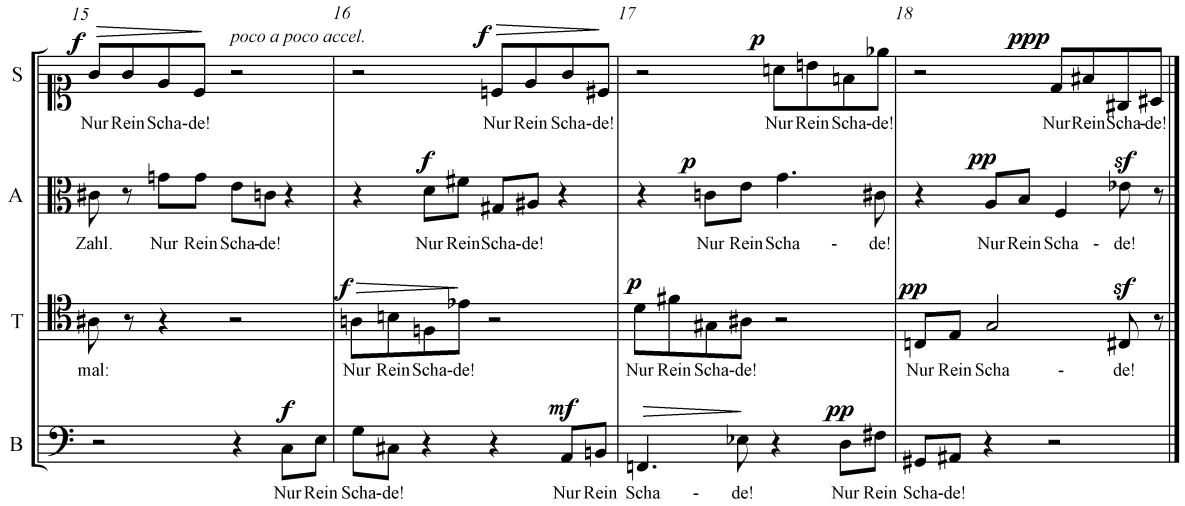
В хоровых «Сатирах» op. 28 (1925) А. Шёнберга тема представлена в виде 12-тонового ряда вместе со своим ракоходом.

12


♩ = 112
S
A
T
B
To - nal o - der a - to - nal? Nun sagt ein - mal in wel - chem Hall in die - sen
To - nal o - der a - to -
Fall die größ - ne Zahl dass man sich hal -
nal? Nun sagt ein - mal in wel - chem Hall in die - sem Fall die größ - ne
To - nal o - der a - to - nal? Nun sagt ein -
To -
ten, hal - ten Rann am si - chern Wall. To - nal o - der a - to -
Zahl, dass man sich hal -
ten hal - ten Rann am sie - chern
mal in wel - chem Hall in die - sem Fall die größ - ne Zahl, dass
nal o - der a - to - nal? Nun sagt ein - mal in wel - chem Hall in die - sem


10
11
12
S
A
T
B
nal? Nun sagt ein - mal in wel - chem Hall in die - sem Fall die größ - ne
Wall. To - nal o - der a - to - nal? Nun sagt ein -
man sich hal - ten, hal - ten Rann am si - chern Wall. To -
Fall die größ - ne Zahl dass man sich hal -


13
14 a
14 b
S
A
T
B
Zahl dass man sich hal - man sich hal -
mal in wel - chem Hall in die - sem Fall die größ - ne Fall die größ - ne
nal o - der a - to - nal? Nun sagt ein - nal? Nun sagt ein -
ten, hal - ten Rann am si - chern Wall. To - Wall.


15
16
17
18
poco a poco accel.
S
A
T
B
Nur Rein Scha-de!
Zahl. Nur Rein Scha-de! Nur Rein Scha-de! Nur Rein Scha - de! Nur Rein Scha - de!
mal: Nur Rein Scha-de! Nur Rein Scha-de! Nur Rein Scha - de!
Nur Rein Scha-de! Nur Rein Scha - de! Nur Rein Scha-de!

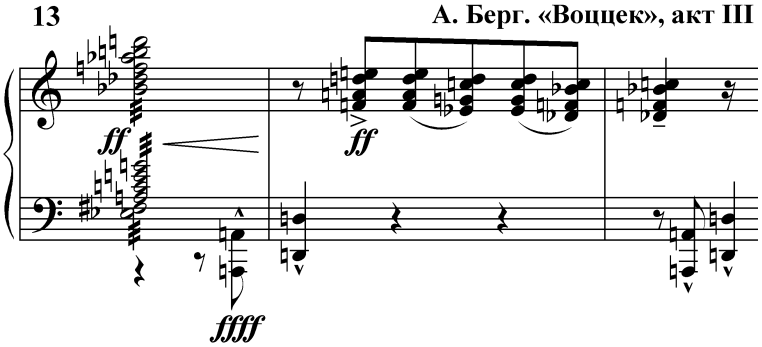
Название первой части цикла – Tonal oder Atonal? (с вопросительным знаком) – весьма знаменательно: действительно, тема (P+R) начинается и кончается распевом до-мажорного трезвучия (!), в середине – вполне ощутимый участок фа-диез мажора. Что это – пантональность? или все-таки атональность? (ряд неповторяемых двенадцати тонов не случаен!). Теме придан индивидуальный ритмический рисунок, который сохраняют все хоровые голоса (в строгой додекафонии так не бывает). Форма бесконечного канона организует атональную композицию.

2. Техника двенадцатитоновых вертикалей, двенадцатитоновых полей

О пристрастии современных композиторов к многозвучиям уже была речь: такие созвучия информативны – и по количеству звуков в них, и по множественным возможностям сонорного облика (интервальной структуры). В. Лютославский писал об этом: «Между отдельными видами двенадцатизвучий нередко возникают острые контрасты. Игра этими контрастами – один из основных принципов моей композиторской техники» (цит. по: [*Никольская, 1976, с. 192*]).

В музыкальном тексте двенадцатизвучие может выполнять различные функции: например, в III акте «Воццека» (1921) А. Берг использует многозвучную вертикаль в обобщенной функции неустоя (пример 13), а в № 1 из цикла «Четыре пьесы для кларнета и фортепиано» (1913) – в виде пульсирующего протянутого устоя (см. пример 2г.):

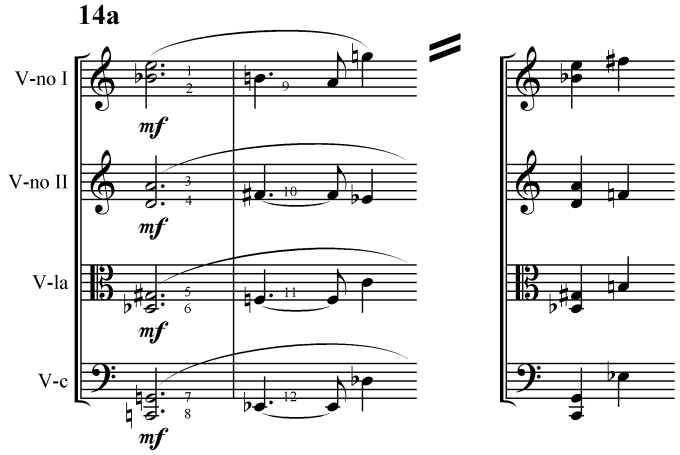
13 А. Берг. «Воццек», акт III



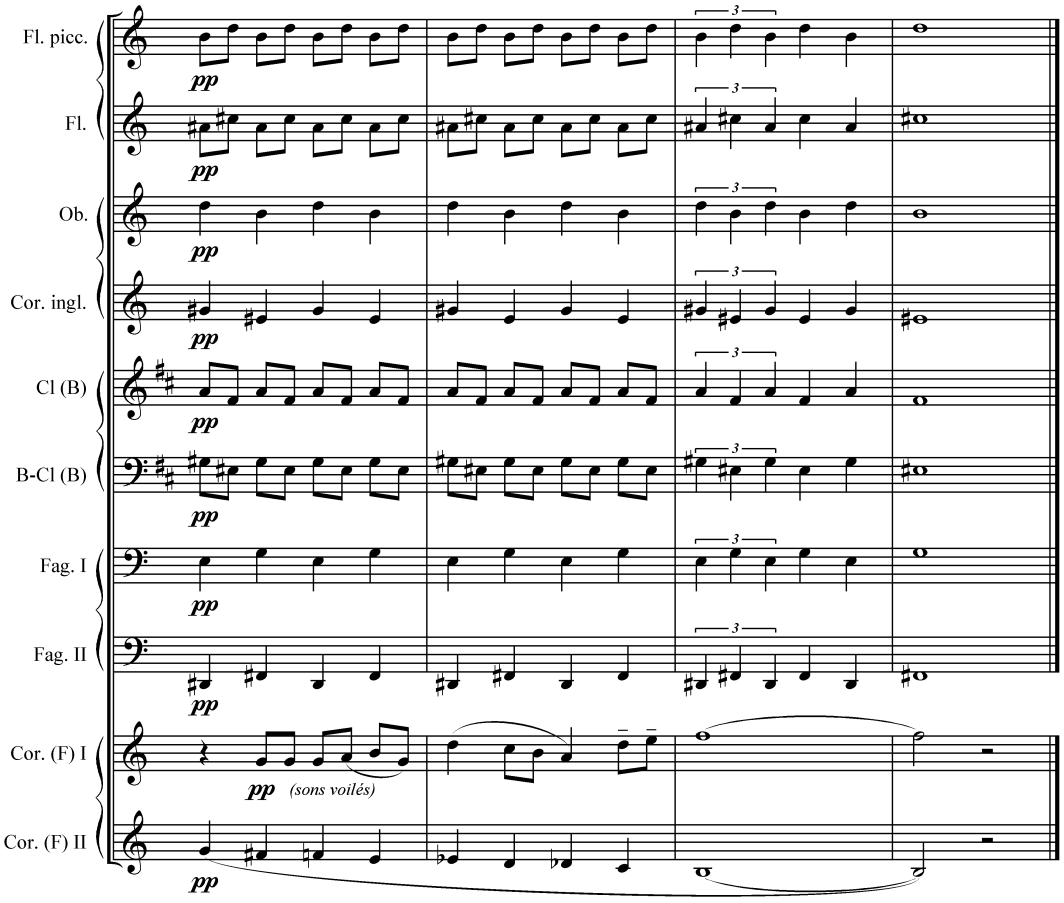
Многозвучие может выступать в тематической роли лейткомплекса. Например, в пьесе для фортепианного квинтета «In Re Con Moto Et Al» (1913) Ч. Айвза комплекс из двух аккордов (8+4 разных звуков) повторяется на протяжении всего сочинения, «с назидательностью морали», являясь «вехами стабильности» [*Ивашкин, 1991, с. 261*].

Ч. Айвз. Пьеса для квинтета «In Re Con Moto Et Al»

14а



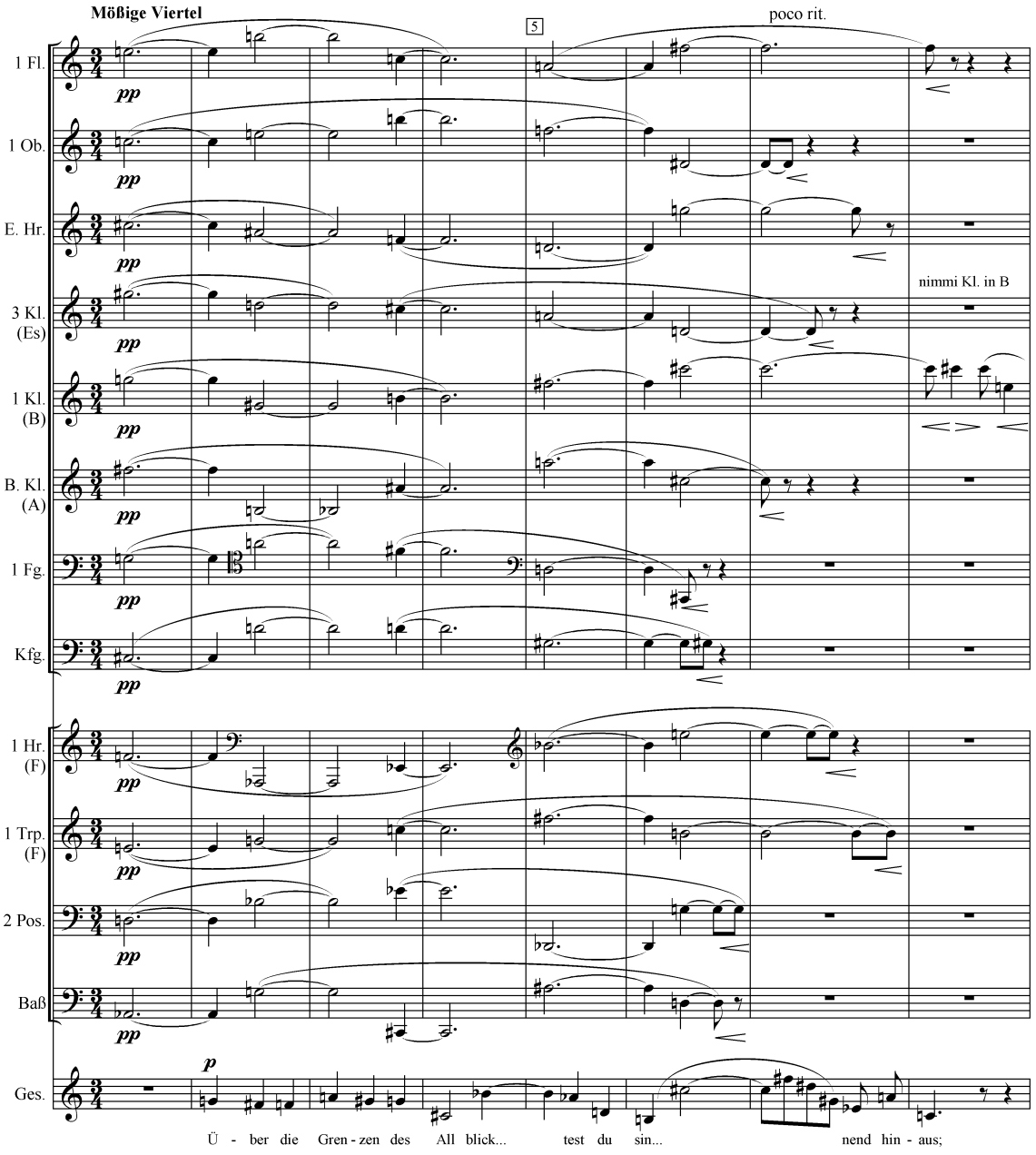
14б **Д. Мийо. Маленькие симфонии, № 5, ч. I**



В примере из Маленькой симфонии Д. Мийо (пример 14б) сонорное двенадцатитоновое поле соткано из мерцания остинатных «нитей» (восемь линий деревянно-духовых инструментов), обнимающего все регистровые «этажи» в очень тихом звучании (как звуковой шлейф после яркой музыки в духе ярмарочных сцен И. Стравинского). Восемь разных тонов этого сонорного фона пополняются недостающими до полного двенадцатизвучия тонами в диатоническом напеве валторны (sons voiles – в приглушенном звучании).

Интересный пример Klangfarben-Harmonie на основе двенадцатизвучий есть в цикле Пять оркестровых песен на тексты П. Альтенберга ор. 4 А. Берга (1912). Его часть III с текстом: «Поверх границ Вселенной ты глядишь в раздумьи…» открывается и завершается долго протянутыми сонорами большого диапазона и тембрового спектра (12 духовых в начале, 12 divisi-групп струнных в конце). Звукокрасочная «вибрация» соноров достигается за счет того, что инструменты последовательно обмениваются звуками. В результате – при сохранении звуковысотной структуры аккорда – получается эффект переливающихся тембро-красок:

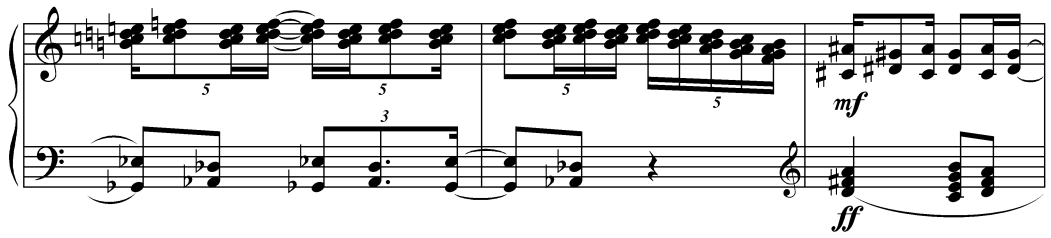
15 **А. Берг. Пять оркестровых песен на тексты П. Альтенберга, ч. III**



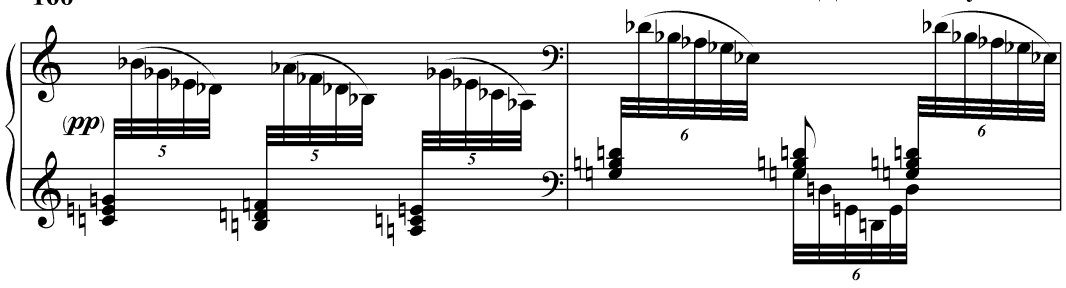
Ю. Холопов говорит о *технике 12-тоновых полей*, когда 12 тонов распределяются по различным пластам многоголосия: при этом 12-тоновое поле ощущается на слух «не как четкая структурная единица, а как особого рода звуковая насыщенность на данном участке формы» [*Холопов, 2003, с. 411*]. Ю. Холопов приводит в пример «абсолютную гармонию» Н. Обухова, – своеобразный род «несерийной додекафонии», когда систематически используются 12-тоновые поля (6+6, 4+4+4 звуков). (См. пример в кн.: [*Холопов, 1983, с. 52*].)

Нередко такое многозвучное «поле» образуется наложением белых и черных клавиш фортепианной клавиатуры:

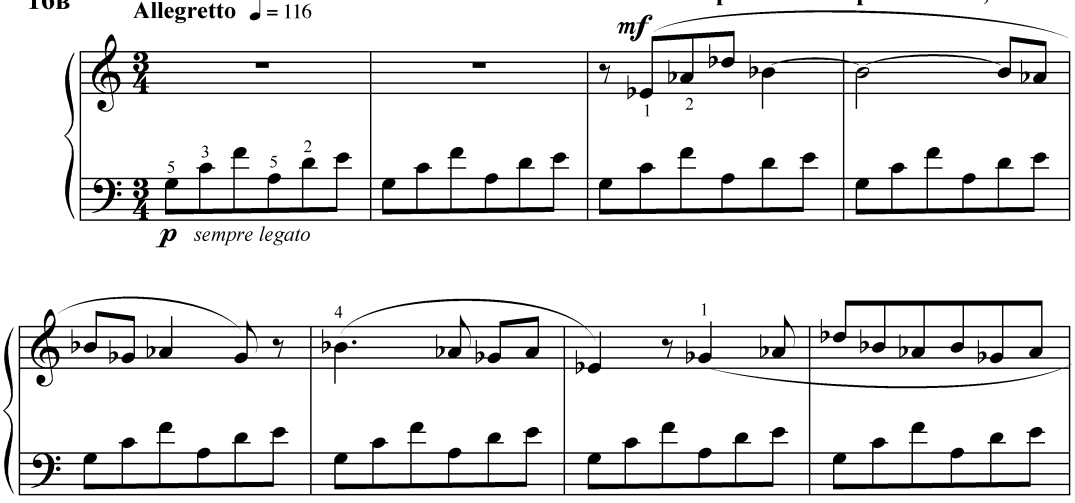
16а **Ч. Айвз. Соната для фортепиано № 1, ч. IV**

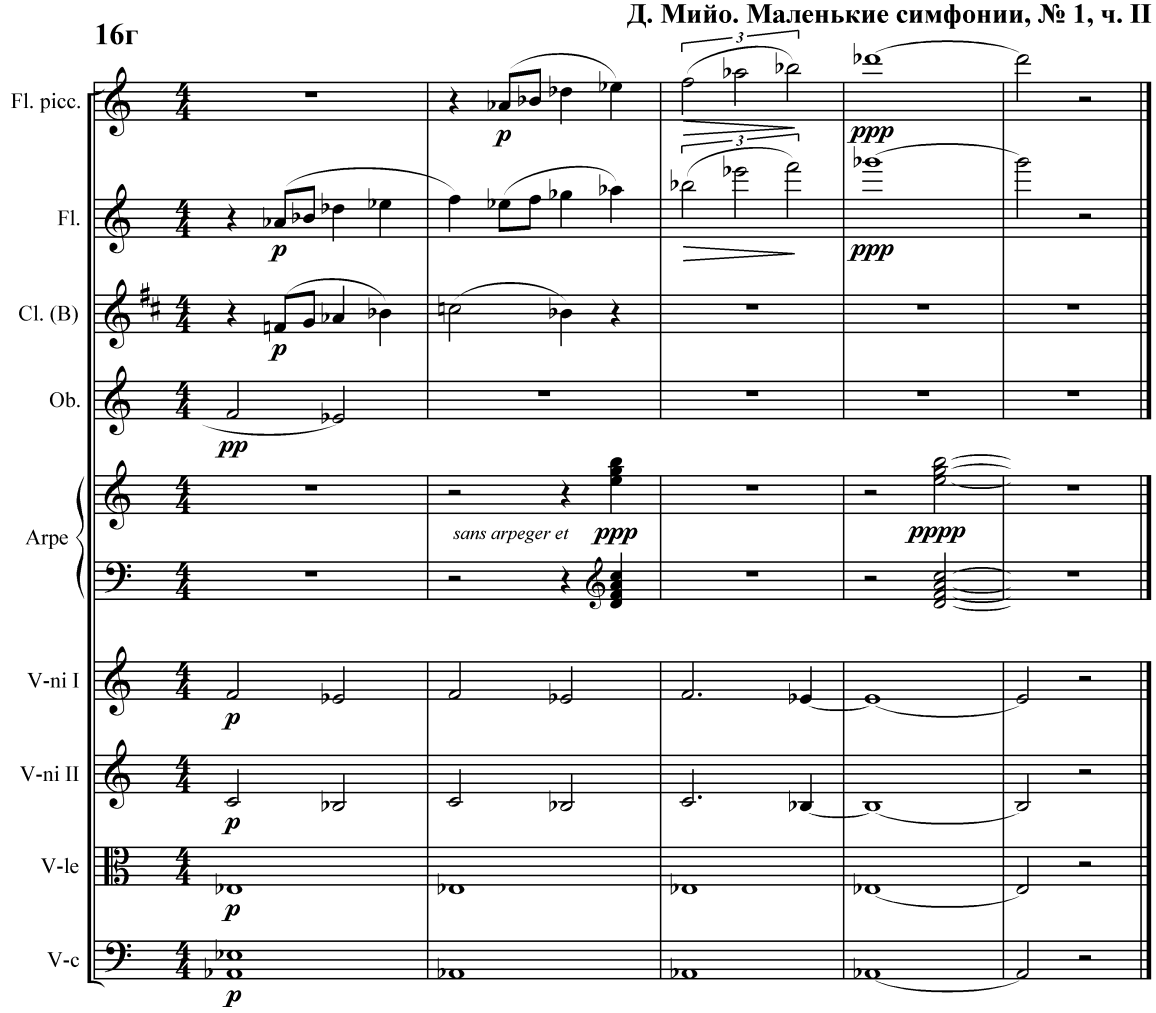


16б **К. Дебюсси. «Туманы»**



16в **Б. Барток. «Микрокосмос», № 125**





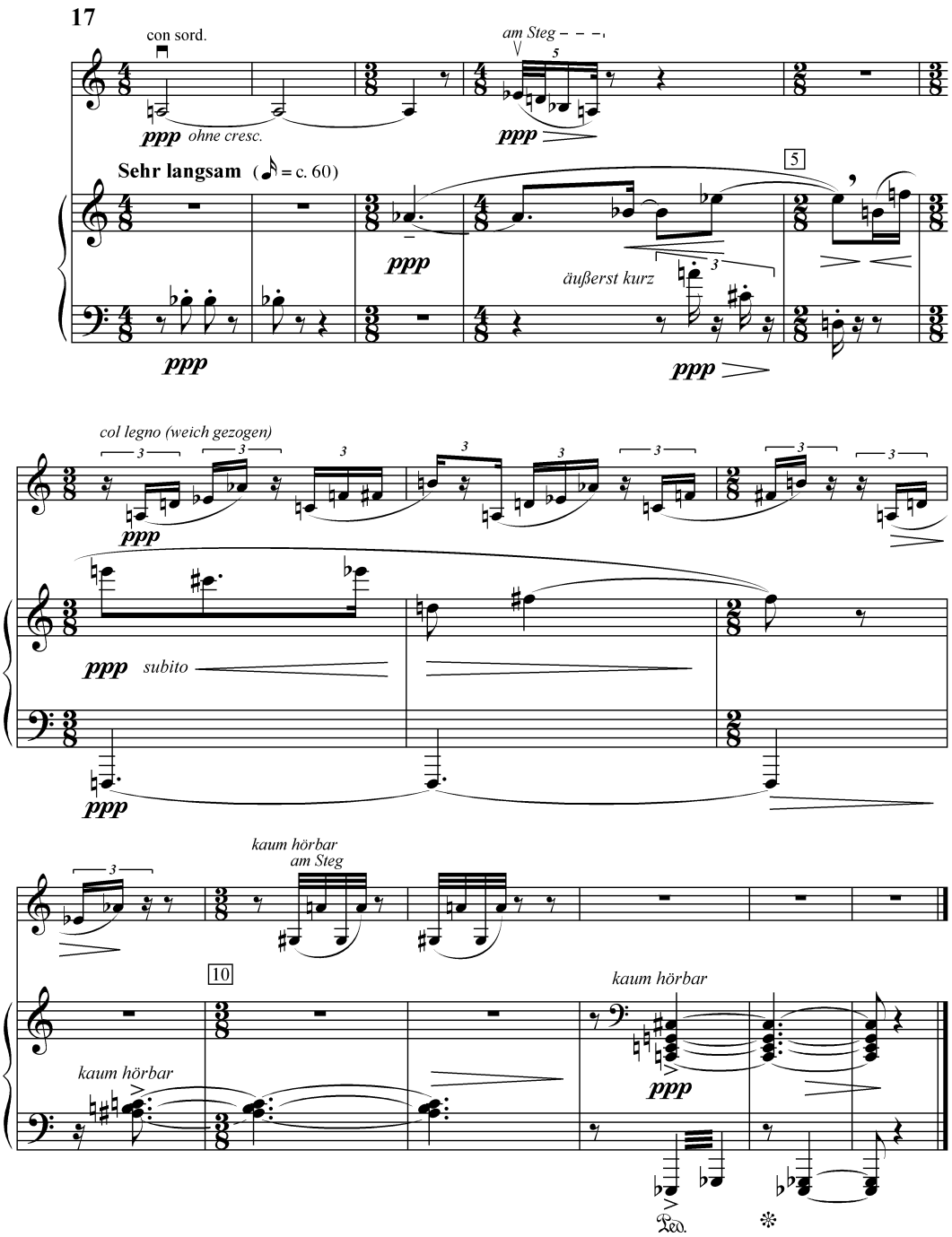
3. Микросерийная техника

Микросерийная техника – интересный ранний образец, «предформа» серийного письма, когда малозвучный мотив (интервал, комбинация интервалов) выполняет функцию и темы, и звукового модуса, и даже некоей «тональной» опоры. И. Стравинский говорил: «Я устанавливаю слухом определенные возможности [интервалов], а затем делаю выбор. Этим выбором я могу управлять точно так же, как в любой тональной контрапунктической форме» [*Стравинский, 1971, с. 242*].

В определенной степени микросерийный мотив выполняет роль Grundgestalt (основной формы). Композиция складывается из повторений-вариаций, различных модификаций – горизонтальных, вертикальных – избранной звуковой группы, т. е. вся ткань выводится

из этого источника. Это и есть, по Шёнбергу, техника развивающей вариации, вырастающая, по сути, из монотематического и лейтмотивного развития музыкального материала в позднеромантическом письме.

А. Веберн. Четыре пьесы для скрипки и фортепиано, ор. 7, № 3



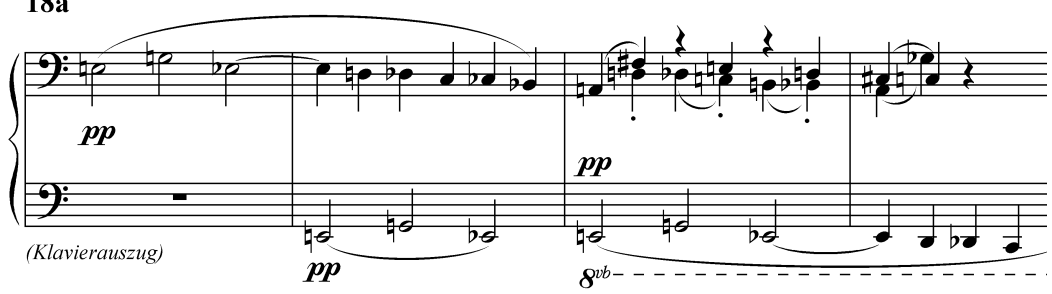
В этой пьесе для скрипки и фортепиано ор. 7, № 3 А. Веберна (1910) микросерийный выбор сосредоточен на комбинации полу-

тона и чистой кварты. Полутоновые сгустки открывают и заключают пьесу; «распетые» полутоны (часто модифицированные в $м_9$ или $ум_8$) прослаивают всю звуковую ткань насквозь (например, в фортепианной партии: as^1-b^1-a^1, es^2-cis^1-d – в тактах 4-5; f^2-e^2-cis^2-es^2-d^2-fis^2 – в тактах 5-6-7). А комбинации полутонов и чистых кварт составляют интонационную основу скрипичного голоса в дуэте. Условно-звукорядным материалом для этого «высказывания» является внетональный симметрично-хроматический ряд 2:1 (a-h-c-d-es-f-fis-as). В этой миниатюре, по сути, нет других элементов. Последний аккорд, kaum hörbar (едва слышный), лишь внешне имеет терцовую структуру: он также пронизан интервалами $ум._8$ и $ув._8$ (cis-C, G-Ges_1 E-Es_1), а его звукосостав – та же гамма 1:2 (c-cis-es-e-ges-g).

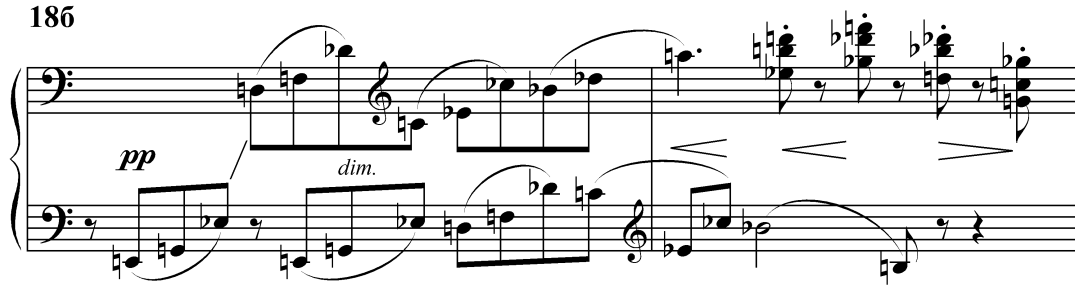
Микросерийная структура представлена А. Шёнбергом в № 8, «Ночь», из «Лунного Пьеро» (1912):

А. Шёнберг. «Лунный Пьеро», № 8, Ночь

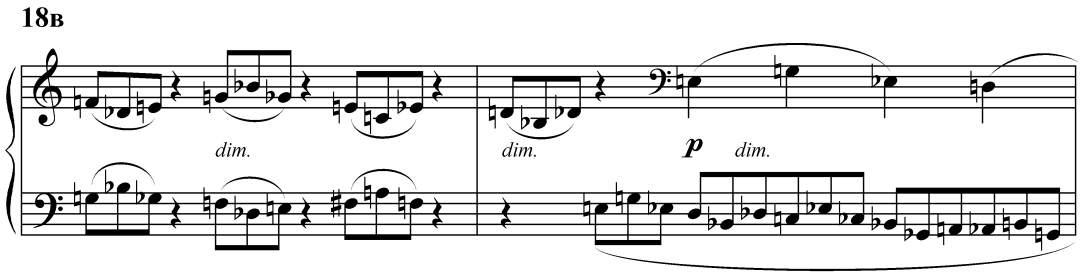
18а



18б



18в



Избранным мотивом здесь является интонация e-g-es (веберновская группа 3:1, т. е. малая терция с полутоном[1]. Она пронизывает всю ткань методом «сериализации» гармонии» [*Холопов, 2002, с. 25*]. Серийный мотив звучит в качестве темы фугато (пример 18а), в канонической имитации (пример 18б), в основной и инверсионной (RJ) форме (пример 18в), в ритмическом уменьшении, в фактурном мелодическом «развороте» и в вертикальном сжатии (пример 18б), наконец, в многочисленных транспозициях (например, в длинном нисхождении по целотоновой «лестнице» в тт. 21–22 партитуры). Как не вспомнить еще раз слова А. Шёнберга: «...эти структуры оказываются словно в каком-нибудь зеркальном кабинете: их всегда видно со всех сторон сразу, и связи их прослеживаются во всех направлениях» [*Шёнберг, 2006, с. 363*].

Это – типичный образец «развивающей вариации», т. е. исчерпание возможностей основной мысли. Отсюда и жанр пассакалии в этом номере цикла, то есть вариаций, вращения вокруг одной идеи, которая становится музыкальным символом содержания: «Тень гигантских черных крыльев убивает солнца блеск…».

4. Техника избранного гармонического комплекса

В этой технике написаны целые картины оперы А. Берга «Воццек», характерны и их названия (по Бергу): Рапсодия на три аккорда (I акт), инвенция на шестизвучие (III акт).

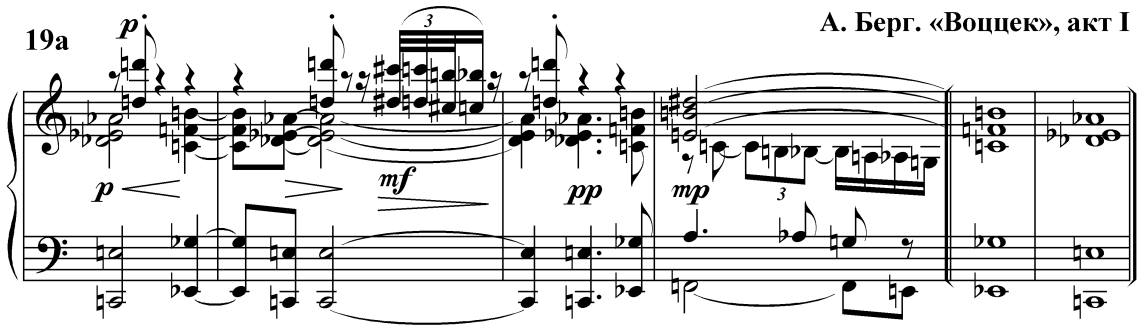
Сам композитор поясняет: «…в данной сцене [инвенция на шестизвучие] достигнуто разнообразие и контрастность благодаря тому, что это шестизвучие… подвергается всем мыслимым вариациям путем разделения, обращения, перегруппировки и изменения положения всех тонов» (цит по: [*Тараканов, 1976, с. 229*]).

---

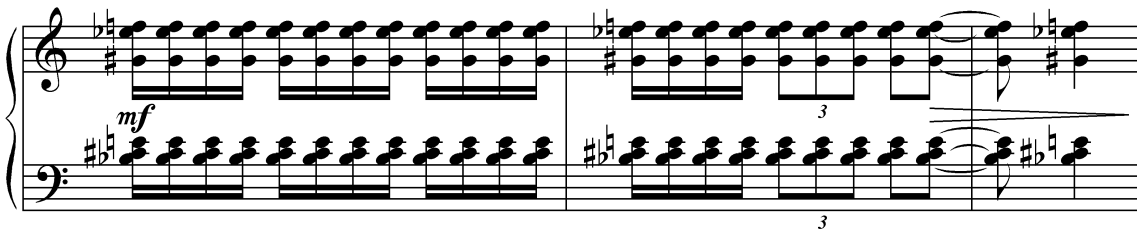
[1] Подробнее о веберновских группах: 1:1, 1:2, 1:3, 1:4, 1:5, 1:6 – см. параграф «Аккордика Веберна. Характерные аккорды» в кн. Ю. Холопова «Практический курс гармонии», ч. 2 [*2003, с. 62–66*].

О технике гармонического центра уже была речь (см. разд. «Функциональные связи в атональной гармонии»). Гармония указанных сцен оперы «Воццек», кроме того, подробно проанализирована в фундаментальном исследовании М. Тараканова [*1976*]. Поэтому обратим внимание лишь на некоторые моменты. Структура избранных А. Бергом аккордов индивидуальна, и они, по словам Г. Эрпфа, склонны вести себя независимо и внефункционально. Это многозвучия смешанной интервальной структуры, которые обладают устойчивостью, несмотря на свой диссонантный фонизм:

19а **А. Берг. «Воццек», акт I**



19б **А. Берг. «Воццек», акт III**

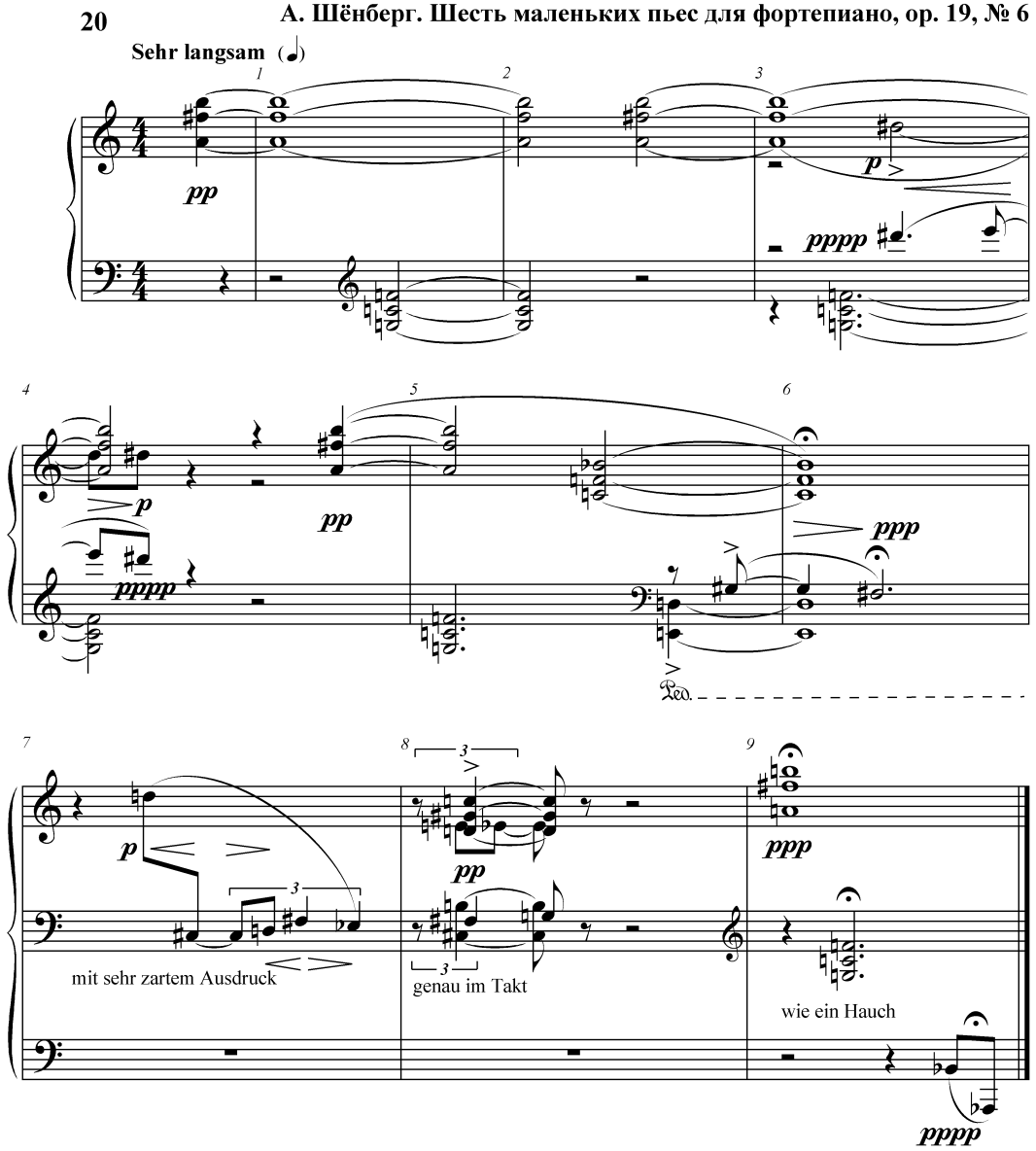


В Рапсодии на три аккорда вертикали имеют достаточно глубинное «заземление» и индивидуальный сонантный уровень (по Ю. Кону, этот уровень высокий: первые два аккорда – с индексом 6,2 и 6,3, а третий аккорд – 8,5)[1]. Характерный набор интервалов этих аккордов довольно легко угадывается слухом даже на этапе разработки.

Аккорд-шестизвучие в Инвенции много раз повторен в начале сцены, тем самым упрочен в роли самозначащей гармонии. Он держит на себе всю большую сцену, весьма важную в драматургии оперного сюжета. Претерпевая множество фактурно-тембровых манипуляций, этот диссонантный комплекс является тематическим центром и фактически единственным материалом пантонального звучания.

[1] Об измерении гармонической плотности вертикалей см.: [*Кон, 1971*].

Другой, также известный пример – фортепианная миниатюра ор. 19, № 6 А. Шёнберга (1911):



Атональна или тональна эта музыка? По классификации Ю. Холопова, это – центричная атональная структура. Ее «центричность» – в том, что она открывается и завершается одним и тем же сложно-составным гармоническим комплексом (на едином «тональном» уровне), который является и центральным элементом всей звукосистемы. От тоники классического образца этот ЦЭ (центральный элемент, по Холопову) отличается своей индивидуальной структурой: два диссонирующих созвучия, каждый – в своем регистре, это терцо-

вый малый мажорный септаккорд (недостающая терция появляется в 3-м такте) и квартсептаккорд из двух чистых кварт. Естественно, они составлены из разных звуков. Высотно и сонорно дополняя друг друга, они образуют красивую гармонию, подобную отдаленному звучанию колокола, в которое хочется вслушаться. Композитор дает такую возможность, повторяя комплекс в экспозиционной фразе. После паузы возникает вторая фраза: начавшись, как первая, она приносит вариант обоих составляющих ЦЭ аккордов (высотные транспозиции). Вновь после паузы – выразительный речитативный мотив, в котором появляется недостающий до полного двенадцатизвучного набора тон (*cis*); после короткой паузы – еще один вариант совмещенных в одновременности аккордов комплекса. И наконец, после паузы, как эхо (*ppp*), возвращается первоначальная звучность, дополненная двумя очень низкими тонами (*pppp*, с комментарием «как дуновение»).

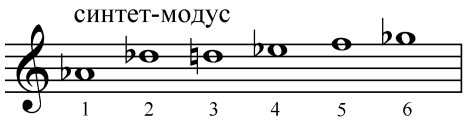
5. Техника «синтетаккордов» Н. Рославца и тропов Й. Хауэра

Фактически это также варианты техники групп и развивающей вариации. Синтетический метод состоит в том, что работа с модусом-группой идет как в вертикальном, так и в горизонтальном параметрах. Такие особенности делают эти техники предтечами серийного метода письма.

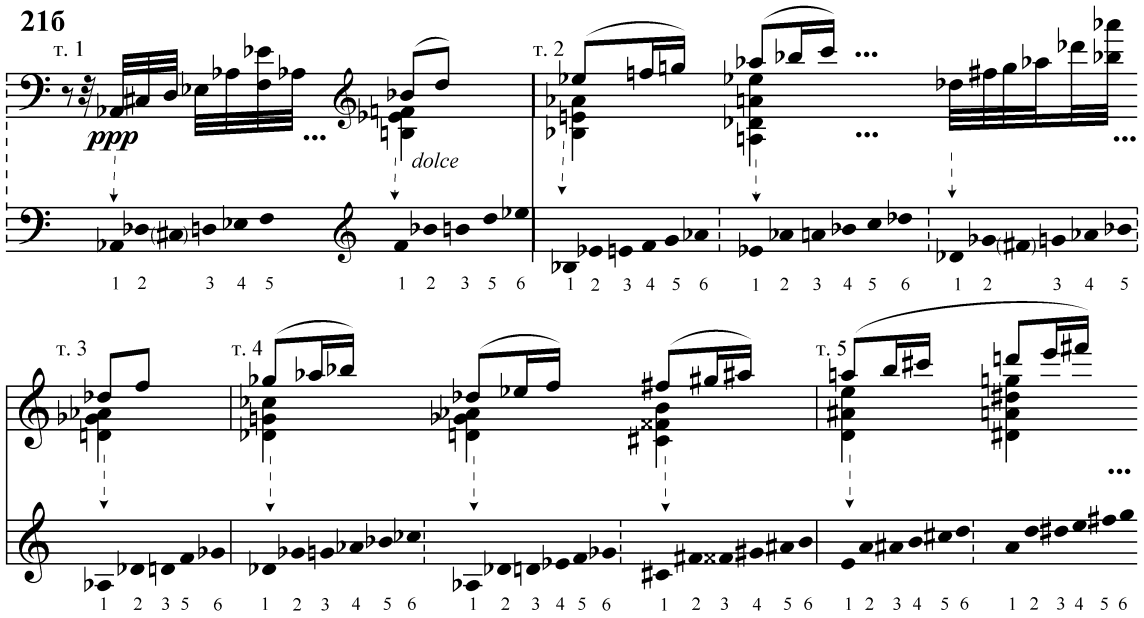
Синтетаккорд Н. Рославца – это избранный комплекс звуков (чаще всего шесть), который является своеобразным модусом, источником для всего сочинения. Комбинационная работа с ним включает все отмеченные выше приемы, дающие массу производных соединений. В построении музыкальной формы могут возникать новые построения – «диссонансы» по отношению к центральному комплексу, фактурно и ритмически контрастные эпизоды[1].

[1] Анализ сочинений Н. Рославца, как и полный нотный текст их, есть в книгах: Холопов Ю. «Гармонический анализ», ч. 3 [*2009, с. 19–25*]; Федотова Л. «Гармонический материал современной музыки» [*2007, с. 180–191*].

21а **Н. Рославец. «Ветр налетит»**



21б



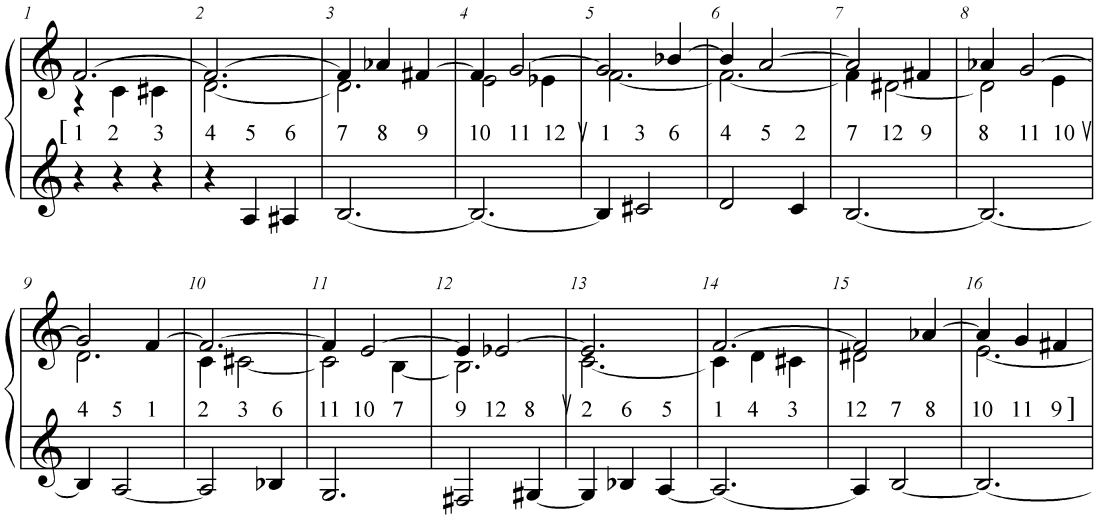
Здесь схематически представлен синтеткомплекс и его варианты в романсе Н. Рославца «Ветр налетит» (1913). В структуре модуса примечательны чистая кварта, септимовый амбитус и, конечно, полутоны, то есть интервалы, которые в звуковой структуре романса играют и интонационно-тематическую, и композиционно-формообразующую роль. Так, неслучайно, что транспозиции модуса выстраиваются чаще всего в квартовые цепочки (см. схему). А в структуре всех вертикалей присутствуют чистые кварты (квинты) и хроматически «расстроенные» октавы (уменьшенные) как пространственно представленные полутоны.

Тропы Й. Хауэра[1] представляют собой двенадцатизвучия из двух шестерок, дополняющих друг друга. Эти додекаряды беспрестанно повторяются, подвергаясь внутренней пермутации (подобно варьированию цветных фигур в калейдоскопе, как замечает Ю. Холопов. См. в примере 22 «цифровку», подтверждающую пермутационный порядок следования тонов).

[1] О двенадцатитоновой технике на основе тропов Йозефа Хауэра см. в кн.: [*Когоутек, 1976, с. 113–120; Холопов, 2009, с. 26–30; Холопов, 2003, с. 406–410*].

Й. Хауэр. «Атональная музыка», № 1

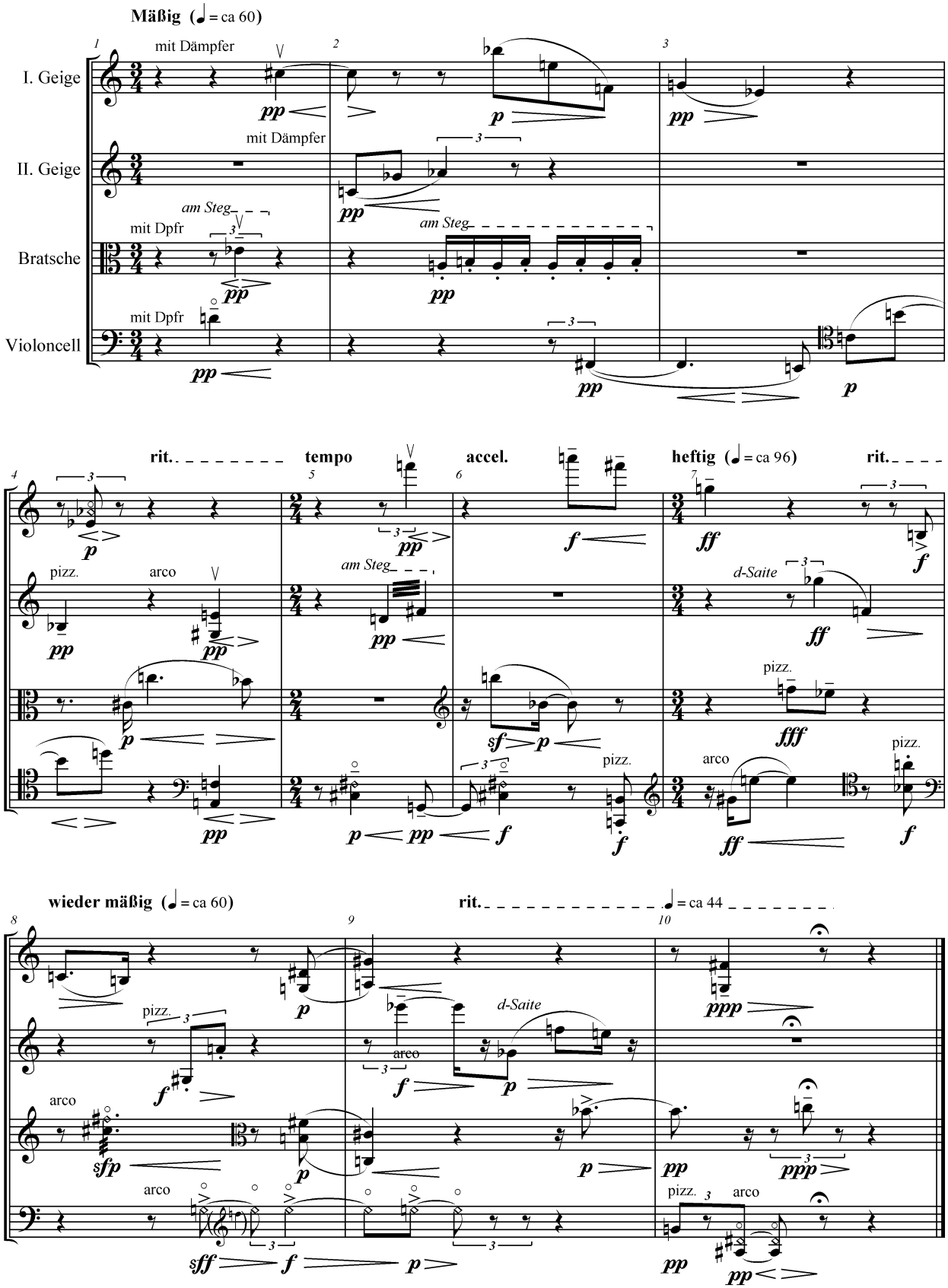
22



Тропы, то есть двенадцатизвучия и составляющие их шестерки звуков, – это, по мнению Ю. Холопова, и не аккорды, и не серии, это – звукосостав, своеобразные модусы. Как и в серийной технике, здесь не подчеркиваются отдельные тоны в качестве «тонических», то есть нет дублировок, ритмических, артикуляционных акцентов (в приведенном примере – абсолютная выровненность ритмической пульсации, регистровая усредненность, отсутствуют динамические и тембровые обозначения). Свой цикл фортепианных пьес Й. Хауэр назвал «Атональная музыка», здесь строго соблюдается «закон двенадцати тонов», здесь мелос и гармония атональны.

6. Свободная атонально-пантональная гемитоника А. Веберна

Шесть багателей для струнного квартета ор. 9 А. Веберна (1913) – это те самые миниатюры, предельной сдержанностью и лаконизмом которых восторгался А. Шёнберг, говоря, что здесь «каждый мотив – поэма, каждый вздох – роман». В пьесе № 1 действительно вся фактура дышит, интонирует, жестикулирует: артикуляционные, темповые, динамические комментарии сопровождают почти каждый звук, интервальный шаг. Все тоны, интервалы, паузы прослушиваются, т. к. звуковая линия передается от инструмента к инструменту, складываясь в осмысленную фразу:

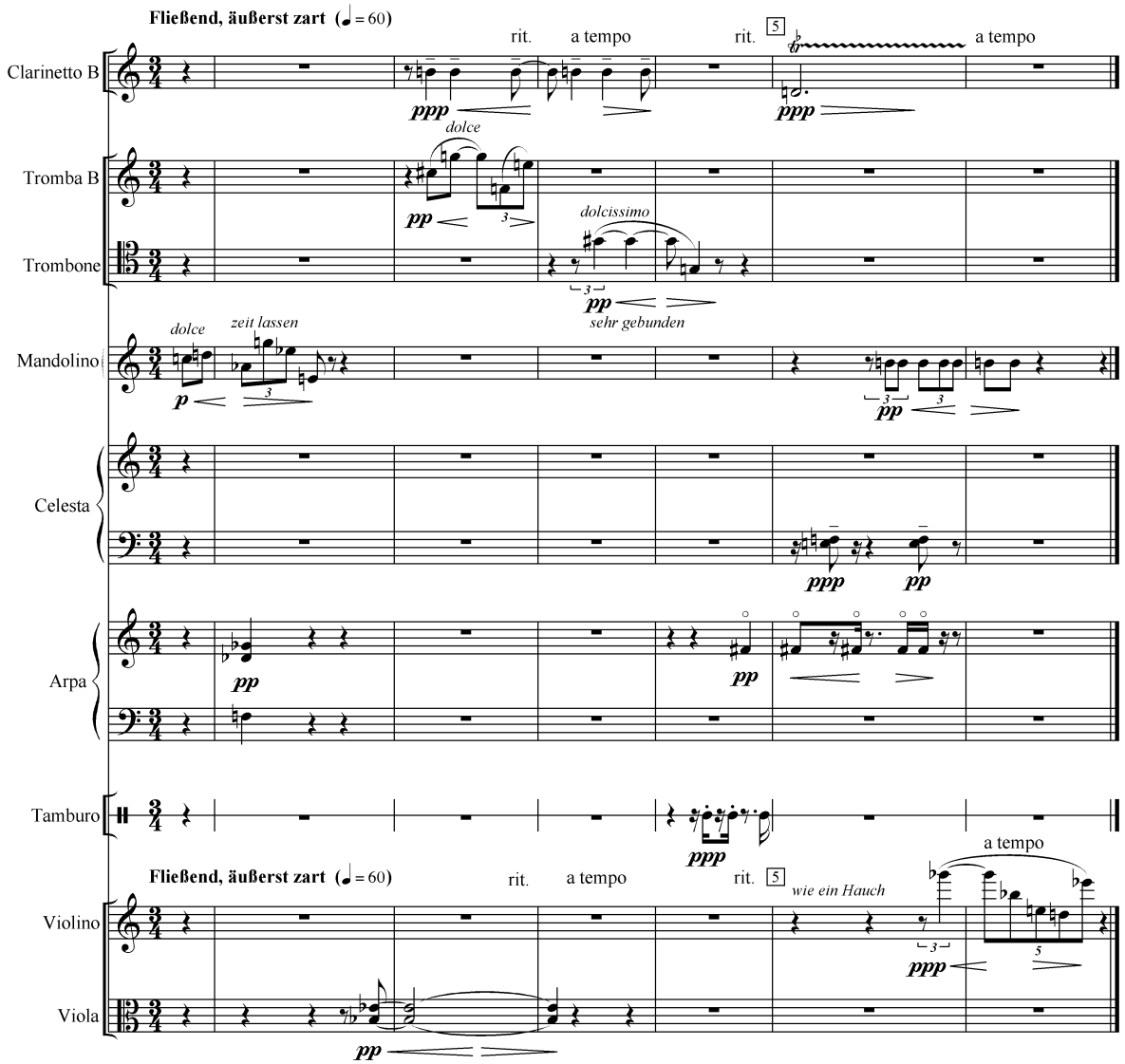

Mäßig (♩ = ca 60)
I. Geige
II. Geige
Bratsche
Violoncell
mit Dämpfer
am Steg
mit Dpfr
rit.
tempo
accel.
heftig (♩ = ca 96)
rit.
pizz.
arco
d-Saite
wieder mäßig (♩ = ca 60)
rit. ♩ = ca 44

Например, первая фраза (1–3-й такты) при всем атонально-серийном наращивании высот до двенадцати хорошо закругляется устоем Es-dur: звуки d^1-es^1 (v-c, v-le) – в начале, звуки b^2-f^1-g^1-es^1 (v-no I) – в конце; а виолончель выразительно «допевает» фразу в e-moll: звуки Fis-E-c^1-h^1, образуя как бы «косой отсвет» (однотерцовый минор) к Es-dur. После развивающих мотивов 4-го и 5-го тактов возникает императивная каденция (*f*, *ff*, *fff*) в C-dur (!): басовые звуки G...C (v-c), верхнерегистровые h^2 (v-le), g^2 (v-no I), e^2 (v-c). Далее колебание одноименного C-c dur-moll дополняется однотерцовым соотношением C-cis dur-moll: «тоники» c^1 и cis^3 (v-no I, v-le в 8-м такте) дополняются «доминантами» g-h-d^2 (v-no I, v-le, v-c) и gis-h-dis^1-fis^1 (v-no II, v-le v-no II, v-le); а затем «играют» терции es^3-e^2 (v-no II в 9-м такте).

Итак, в этой миниатюре есть даже своеобразный «тональный план», хотя вся звуковая структура, конечно же, атональная: наращивание звуковысот идет гемитонно, почти все конкретные интонационные ходы и двузвучия даны с полутоновой «подсветкой» (скорее в форме 11 или 13, то есть уменьшенных и увеличенных октав); вертикали диссонантно оригинальны: сложенные из видимых секст (см. такт 4), они дают типичные Веберн-аккорды (e-f-gis, gis-a-c). Общее же звучание – мягкое, нежное и, несмотря на атональную свободу, устойчивое.

Г. Данузер в эссе об атональности заметил: «В своей исключительной концентрации оркестровые пьесы Веберна – это образец композиции музыкально-лирического плана, в которой структура и форма расплавлены до неразличимости» [*Danuser, 1996, S. 45*].

Еще один пример предельно лаконичной композиции – пьеса ор. 10, № 4 А. Веберна (1913):



В этой пьесе всего шесть тактов, но она полна выразительных деталей, которые хочется «разглядывать». В ней разыгрывается «сюжет», в котором принимают тематическое участие не только высоты тонов в их ритмическом содружестве, но и самостоятельный «язык» тембров, громкостных, артикуляционных, регистрово-пространственных оттенков.

Исполнительский состав – ансамбль солистов: кларнет, труба, тромбон, мандолина, челеста, арфа, барабан, скрипка, альт. У каждого инструмента – своя функция: начальной мелодической фразе мандолины (6 звуков) отвечают реплики трубы (4 звука), тромбона (2 зву-

ка); завершается пьеса мелодическим «росчерком» скрипки, своеобразным эхом к начальному соло мандолины. Фоновый пласт образуют точечные звучания арфы (аккорд), альта (флажолет), затем остинатно пульсирующие линии кларнета, арфы, челесты, мандолины, барабана.

При общем «слабом» динамическом уровне от *p* до *ppp* абсолютно каждого участника этого лирического ансамбля слышно. Потому что у каждого – свое «слово», свой тембр, место в регистровом пространстве, свой ритм и гармонический колорит, – реплики идут одна за другой, отделены паузами. Но при всем этом создается впечатление, что это «беседа – согласие» на одну тему, так как интонационный строй ее гармоничен: графика линий и интервальный набор в них сходен и типичен для атональных композиций; гармонический тембр фонового пласта также един (квартовый фонизм созвучий, обязательно «подперченный» полутонами).

Форма этого лирического «высказывания», в сравнении с тональной формой, действительно «расплавлена до неразличимости»: здесь нет повторов (соло скрипки в конце, по сравнению с начальным соло мандолины, транспонировано по звуковысотному параметру и поднято в более высокий регистр и потому образует варьированную рифму), звуковой план – это двенадцатитоновые поля неповторяемых тонов.

В результате эта безусловно атональная пьеса изысканна, легка, как дуновение, полна выразительного смысла.

Повторим: атональность – не единая техника, но новая концепция музыкального письма. Композиторы ищут разные, индивидуальные способы выражения в новом материале, с которым каждый раз приходит и новое ощущение формы, тематизма, фактуры, тембрового оформления.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Адорно Т. Как устаревает новая музыка // Современное буржуазное искусство: Критика и размышления. М., 1975.

Адорно и Берг. Страницы переписки // Муз. академия. 2003. № 1–2.

Арнольд Шёнберг: Вчера, сегодня, завтра: Сб. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. М., 2002. Вып. 38.

Асафьев Б. О музыке XX века. Л., 1982.

Барток Б. Проблема новой музыки // Музыка и время. М., 1970.

Барток Б. Венгерская народная музыка и новая венгерская музыка // Бела Барток: Сб. статей. М., 1977.

Беляев В. Скрябин и будущее русской музыки // К новым берегам музыкального искусства. М., 1923а. № 2.

Беляев В. Механика или логика? // К новым берегам музыкального искусства. М., 1923б. № 3.

Берг А. О музыкальных формах в моей опере «Воццек» // Зарубежная музыка XX века. М., 1975.

Богатырев С. Анализ «Вальса» Шёнберга ор. 23, № 5 // Богатырев С. С. Статьи. Исследования. Воспоминания. М., 1972.

Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства: Репринтное воспроизведение издания 1912 года. Казань, 1996.

Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975.

Вышнеградский И. Раскрепощение звука // Муз. академия. 1992. № 2.

Гершкович Ф. Тональные истоки шёнберговской додекафонии // Труды по знаковым системам. Тарту. 1973.

Grffiths P. Modern music. A concise history. New York, 1994.

Губайдулина С. «Дано» и «задано» // Муз. академия. 1994. № 3.

Гульд Г. Арнольд Шёнберг и взгляд в будущее // Муз. академия. 1997. № 2.

Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. М., 1984.

Danuser G. Die Musik des 20. Jahrhunderts. Laber Verl. 1996.

Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986.

Друскин М. Пути развития современной зарубежной музыки // Вопросы современной музыки. Л., 1963.

Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. М., 1994.

Erpf H. Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik. Leipzig, 1927.

Ивашкин А. Чарльз Айвз и музыка XX века. М., 1991.

Казелла А. Политональность и атональность. Л., 1926.

Караев Ф. Тембрика // Теория современной композиции. Academia XXI. М., 2005.

Каратыгин В. Новейшие течения в русской музыке // Каратыгин В. Избранные статьи. М.; Л., 1965а.

Каратыгин В. Новейшие течения в западноевропейской музыке // Каратыгин В. Избр. статьи. М.; Л., 1965б.

Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.

Кон Ю. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке // Музыка и современность. М., 1971. Вып. 7.

Кон Ю. Шёнберг и «критика языка» // Музыка. Язык. Традиции. Л., 1990. Вып. 5.

Кудряшов Ю. Характерные особенности техники и формы ранних сочинений Веберна // Проблемы музыкальной науки. М., 1973. Вып. 2.

Кудряшов Ю. Ладовые системы европейской музыки XX века. М., 2001.

К изучению нововенской школы // Муз. академия. 1994. № 1.

Курбатская С. Серийная музыка: Вопросы истории, теории и эстетики. Смоленск, 1996.

Кшенек Э. Учение о двенадцатитоновом контрапункте // Голоса молодых. М., 1967. Вып. 2.

Лаул Р. Стиль и композиционная техника А. Шёнберга: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Л., 1971.

Лаул Р. Кризисные черты в мелодическом мышлении Шёнберга // Кризис буржуазной культуры и музыка. М., 1972.

Лисса З. Шопен и Скрябин // Русско-польские музыкальные связи. М., 1963.

Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972.

Мачинский М. Опыт классификации гармоний. – Квартовые гармонии // De musica: Временник отдела истории и теории музыки Гос. ин-та истории искусств. Л., 1926.

Мессиан О. Техника моего музыкального языка. М., 1995.

Мийо Д. Политональность и атональность // К новым берегам музыкального искусства. М., 1923. № 3.

Назайкинский Е. Термины, понятия. Метафоры…// Сов. музыка. 1984. № 10.

Никольская Н. «Траурная музыка» Витольда Лютославского и проблемы звуковысотной организации в музыке XX века // Музыка и современность. М., 1976. Вып. 10.

Орлов Г. Древо музыки. СПб; Нью-Йорк, 1992.

Рети Р. Тональность в современной музыке. М., 1968.

Рославец Н. Лунный Пьеро А. Шёнберга // К новым берегам музыкального искусства. М., 1923. № 3.

Рославец Н. О себе и своем творчестве // Сов. музыка. 1989. № 5.

Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925.

Сигитов С. О роли целостных структур в музыке XX века (Скрябин. Шёнберг. Барток) // Теоретические проблемы классической
и современной зарубежной музыки / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1977. Вып. 35.

Соколов А. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. М., 1992.

Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века. М., 2004.

Соллертинский И. Шёнберг // Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы. М., 1975.

Стравинский И. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л., 1971.

Стравинский И. Мысли из «Музыкальной поэтики» // И. Ф. Стравинский: Статьи и материалы. М., 1973.

Танеев – Чайковский: Переписка. М., 1951.

Тараканов М. Новая тональность в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки. М., 1972. Вып. 1.

Тараканов М. Оперный театр Альбана Берга. М., 1976.

Теория современной композиции: Academia XXI. М., 2005.

Федотова Л. Гармонический материал современной музыки: Индивидуальные принципы структурности / Казан. гос. консерватория. Казань, 2007.

Хаба А. Гармоническая основа четвертитоновой музыки // К новым берегам музыкального искусства. М., 1923. № 3.

Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967.

Холопов Ю. О трех системах гармонии // Музыка и современность. М., 1971. Вып. 7.

Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М., 1974.

Холопов Ю. Проблемы новой тональности в русском и советском музыкознании // Вопросы методологии советского музыкознания. М., 1981.

Холопов Ю. Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки: Первая треть XX века. М., 1983.

Холопов Ю. Задания по гармонии. М., 1984.

Холопов Ю. «Tonal oder Atonal» – о гармонии и формообразовании у Шёнберга // Арнольд Шёнберг: Вчера, сегодня, завтра: Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. М., 2002. Вып. 38.

Холопов Ю. Гармония: Практический курс. Ч. 2. М., 2003.

Холопов Ю. Гармонический анализ. Ч. 3. М., 2009.

Холопова В. Об одном принципе хроматики в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки. М., 1973. Вып. 2.

Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. М., 1984.

Hitchcock H. W. Music in the United States: A Historical Introduction. New Jersey, 1974.

Шёнберг А. Предисловие [В нотном издании] // Шёнберг А. Лунный Пьеро. Партитура. М., 1974.

Schönberg A. Harmonielehre. Leipzig, 1977.

Шёнберг А. Афористическое // Сов. музыка. 1988. № 12; 1989. № 1.

Шёнберг Арнольд. Стиль и мысль: Статьи и материалы. Сост., пер. и коммент. Н. Власовой и О. Лосевой. М., 2006.

Шнеерсон Г. О письмах Шёнберга // Музыка и современность. М., 1966. Вып. 4.

Шнеерсон Г. Атональная музыка // Музыкальная энциклопедия. Т. 1. М., 1973.

Шнитке А. Статьи о музыке. М., 2004.

Штейн Р. Четвертитоновая музыка // К новым берегам музыкального искусства. М., 1923. № 3.

Эйслер Г. Общественные основы современной музыки // Зарубежная музыка XX века. М., 1975.